CONSTELACIONES TEATRALES



Investigación-creación sobre las interacciones entre el personaje teatral en crisis y lo barroco en la contemporaneidad

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB
Maestría en Estudios Artísticos

Constelaciones teatrales:
Investigación-creación sobre las interacciones entre el personaje teatral en crisis y lo barroco en la contemporaneidad

Para optar al título de
Maestra en Estudios Artísticos

Maestrante:
Dayan Rozo Rojas

Tutora:
Sandra Camacho López

Bogotá, 2017

AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a mi querida tutora, la maestra Sandra Camacho López, por su excelente acompañamiento a este proceso de investigación-creación, por su paciencia y sensibilidad de artista e investigadora.

A mis queridos colegas del colectivo de creación escénica LaGrupada, Jorge Alberto Pineda y Paola Abril, excepcionales actores con quienes indagamos el mundo del barroco en la escena y forjamos el sueño de crear juntos.

A la actriz y directora Carlota Llano, maestra de toda mi vida teatral, por sus invaluables consejos y enseñanzas que fueron guías para la creación de nuestra obra *Auxilio y Socorro.*

Al maestro Pedro Morales por su acompañamiento y generosidad.

Al maestro Patricio Vallejo Aristizábal, director del grupo Contraelviento de Ecuador, por presentarnos el maravilloso mundo del barroco.

Al maestro Cristo Rafael Figueroa Sánchez por compartir con nosotros su profundo conocimiento sobre el barroco.

A Yovanny Martínez, Ángela Bello, Olga Cruz, Alberto Lozada, Edwin Vargas, Gloria Chaparro y Vladimir Rodríguez, integrantes de Cortocinésis Danza Contemporánea, por acogernos en su casa La Futilería, espacio donde trabajamos durante un año la creación de nuestra obra *Auxilio y Socorro.*

A nuestros amigos y colegas Raúl Rubio, Felipe Vélez y Luis David Triviño por sus valiosos aportes a nuestra creación.

A Carlos Mario Lema por sus maravillosas fotografías.

A mi abuela Teresa Rojas Robayo,
quien toda su vida ha luchado por la
educación de sus hijos y nietos.

Dime cómo imaginas el mundo y te diré en qué orden te incluyes, a qué sentido perteneces.

Severo Sarduy

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN 7

CONSTELACIÓN *MUTATIS MUTANDIS* 17

El lugar de enunciación 17

CONSTELACIÓN *HIC ET NUNC* 22

Presente, crisis y crítica 22

CONSTELACIÓN *HOMO BAROCCHUS* 30

Lo barroco en nuestro *hic et nunc* 30

CONSTELACIÓN *TEATRUM MUNDI* 45

Barroco, teatro contemporáneo y crisis 45

CONSTELACIÓN *BAROCCHUS PERSONAE* 58

La *barroquización* del personaje y el personaje barroco 58

El personaje barroquizado 63

El personaje barroco en *Auxilio y Socorro* 67

LA CONSTELACIÓN DE AUXILIO Y SOCORRO 88

INCONCLUSIONES 111

ANEXO

Registro audiovisual de la obra *Auxilio y Socorro*

INTRODUCCIÓN

En 1978 el periodista Joaquín Soler Serrano entrevistó al escritor cubano Severo Sarduy para el programa *A Fondo* de la Radiotelevisión Española y le preguntó: ¿Qué es hoy ser barroco? Sarduy respondió:

> Yo sé lo que no es ser barroco, no se trata de un juego verbal, no se trata de un puro divertimento, no es un ejercicio frívolo de hacer juegos de palabras, de jugar con historias, con personajes, con relatos; no se trata en lo más mínimo de esto. Yo creo que se trata en definitiva de amenazar eso que es el soporte esencial de la sociedad, que es la economía. Vivimos en un mundo no ya tanto de economía, sino de mezquindad. El barroco amenaza este mundo, pone en tela de juicio, pone en parodia, en discusión, esta sociedad en que vivimos totalmente basada en la economía. Porque el barroco despilfarra, lo bota todo por la ventana en función de placer; lo que cuenta no es la información que la frase va a transmitirte, sino el placer que tú vas a sentir. Y es lo que yo creo que el barroco tiene de profundamente subversivo, no es un arte utilitario, es un arte de placer del cuerpo, es un arte erótico.

Estas palabras de Sarduy ubican el contexto y los sentidos que busca proponer nuestra investigación-creación *Constelaciones Teatrales:* hay una presencia de lo barroco en nuestro *hic et nunc,* nuestro aquí y ahora, y no es un barroco que denota un estilo artístico o una estética de "puro divertimento", ornamentalista, recargada y decorativa; es un barroco que "amenaza este mundo" porque lo cuestiona, lo critica, lo transgrede y al hacerlo, pone en evidencia su estado de crisis. Hablando de su obra, Sarduy habla al mismo tiempo de las elaboraciones

que sobre lo barroco ha hecho el pensamiento transdisciplinar. En efecto, las indagaciones más recientes lo entienden como un concepto que ha rebasado los límites de la historia del arte y se ha instalado en el amplio campo de las reflexiones sobre las complejas dinámicas de las sociedades contemporáneas y sus correlativas elaboraciones en el arte y la cultura, que se dan en un contexto de rupturas, transiciones, mestizajes, presencias simultáneas de diversos tiempos y espacios, de diversos modos de ser y de hacer; ya que como nos señala el sociólogo francés Michel Maffesoli, uno de los pensadores que ha detectado la presencia del barroco en el presente, la época de las grandes certidumbres ha terminado y la heterogeneidad reclama su lugar en medio de un mundo globalizado y por consecuencia, homogeneizado.

Esta transición de lo barroco hacia la transdisciplinariedad se ha desarrollado desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX de manera simultánea con la profundización de la crisis del mundo moderno -cosa que no es casualidad-, gracias a trabajos como el del crítico de arte Heinrich Wölfflin, quien en su libro *Renacimiento y Barroco* de 1888 anota que el barroco no es "un estilo de malos imitadores" o un sustituto del genio renacentista que fallece, sino que "los grandes maestros del Renacimiento han introducido ellos mismos el barroco" (Wölfflin, 1977:42-43) y "el arte de la belleza apacible" pasa a convertirse en algo completamente diferente, ya que el barroco

> recurre al poder de la emoción para conmover y subyugar directamente. Lo que aporta no es animación regular, sino sobresalto, éxtasis, embriaguez. Tiende a dar una impresión del instante (...) El barroco ejerce momentáneamente sobre nosotros una fuerte acción, pero nos abandona muy pronto dejándonos una especie de náusea. No evoca la plenitud del ser, sino el devenir, el acontecimiento; no la satisfacción, sino la insatisfacción y la inestabilidad (Ibíd.:78).

Wölfflin identifica que el estilo barroco logra estos efectos basándose en la composición por masas de luz y sombra que generan en la forma un efecto de movimiento; en la disolución de la regla que busca más una disposición rítmica aparentemente desordenada, que el alineamiento uniforme de las formas; y en la

expresión de lo inaprensible, lo ilimitado, aquello que no es diáfano sino velado, aquello que está en “las profundidades insondables”. Al barroco no le interesa la armonía áurea y el equilibrio, quiere expresar el devenir a través de una composición que busca intencionalmente la disonancia para no dar sosiego al espíritu y hacerlo experimentar la tensión de la inestabilidad, que es la medida de su propia armonía.

Un siglo después, obras como las de Maffesoli, Sarduy o la del filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, orientan el giro epistémico sobre lo barroco y le atribuyen esencialmente las mismas características señaladas por Wölfflin, pero no reducidas a la descripción de un estilo artístico, sino ampliadas a la explicación de las dinámicas cambiantes del mundo contemporáneo (Maffesoli), a la elaboración una poética literaria que da cuenta de la crisis del sujeto moderno (Sarduy), y a la revisión de la historia y el presente de Latinoamérica en la modernidad (Echeverría). Estas y otras visiones sobre lo barroco y sus usos en la contemporaneidad, como la de la investigadora uruguaya Mabel Moraña desde los estudios literarios, tienen un aspecto en común: su migración del campo específico del arte desemboca en los terrenos del pensamiento crítico para enunciar la crisis de la modernidad.

En efecto, el mundo contemporáneo acontece en medio de la imbricación de crisis que no podemos ver de maneras aisladas, puesto que repercuten unas sobre las otras; en consecuencia, nos resulta pertinente asumir, como lo propone Bolívar Echeverría, que por su duración, alcance y profundidad, la que vivimos es una crisis civilizatoria: todos los fundamentos modernos de construcción del mundo de la vida y los modos de ser -*ethos*- que habitan en él están en tela de juicio; y por supuesto, lo que acontece en el arte está dentro de este contexto de crisis generalizada.

Por esto, para echar un vistazo al personaje en el teatro contemporáneo, que es el objetivo central de esta investigación-creación, proponemos acudir a conceptos como *crisis del drama, crisis de la representación, crisis de la mímesis, crisis del*

personaje, teatro posdramático propuestos por la teatrología para comprender y describir las diversas manifestaciones del teatro contemporáneo, pero entendiéndolos como categorías que hacen parte de la gran crisis por la que atraviesa nuestro mundo; ya que, como afirma el director teatral colombiano Carlos Sepúlveda, el problema de la crisis de la representación no es algo que atañe solamente al teatro, es decir, no es un problema específicamente teatral porque "la crisis de la representación no es una crisis del teatro, es una crisis de la representación del concepto de humanidad" (C. Sepúlveda, comunicación personal, 11 de septiembre de 2015). Similar es la opinión del dramaturgo y director teatral colombiano Víctor Viviescas, quien considera que "decir que la crisis de la forma dramática expresa la explosión de la unidad del hombre en la modernidad, no es más que una constatación evidente" (Viviescas, 2005:452).

Ante este estado de crisis civilizatoria, recurrimos a lo que nos permita hacer vivible el mundo, lo nuevo y lo pasado, nos vemos abocados a hacer una revisión de lo ya andado, cómo lo hemos interpretado y qué de ello nos permite habitar el presente; y allí es donde aparece lo barroco como una vía posible de análisis crítico sobre la historia y el presente de las elaboraciones del arte y la cultura de la modernidad en crisis. Como señala Maffesoli, vivimos en un tiempo en donde "la hegemonía de la cultura occidental ha cumplido su tiempo de servicio", no hay una verdad general y "todas las verdades parciales pueden entrar unas en relación con las otras" (Maffesoli, 1997:12); y lo barroco parece ajustarse a este contexto, ya que su fundamento es permanecer en movimiento reconociendo la experiencia de lo inasible y lo ilimitado, su deseo es mantenerse paradójicamente en un estado de indeterminación y aún así no renunciar a la tarea de dotar de sentido lo real, su horror al vacío le impide caer en el nihilismo al mismo tiempo que su inestabilidad le impide llegar a conclusiones deterministas, y se acopla a lo que Maffesoli llama "sabiduría relativista", que le hace frente a las certezas desgastadas. Por eso para el sociólogo lo barroco es "una palanca metodológica para comprender nuestro tiempo" (2007:144).

Estas reflexiones sobre lo barroco y sus interacciones con la crisis de nuestro mundo de la vida parecen estar respondiendo a la pregunta ¿Qué es hoy ser barroco? Y esta pregunta, que implica cuestionarnos por el aquí y el ahora, *el hic et nunc,* nos recuerda la pregunta de Giorgio Agamben: ¿Qué es ser contemporáneo? Y como en un juego de espejos enfrentados, vemos de nuevo la pregunta sobre lo barroco hoy. Sarduy le respondió a Joaquín Soler desde sí mismo y desde su obra literaria. Esta misma es nuestra intención: ver lo barroco en la contemporaneidad desde nuestro oficio, el teatro; y ver el teatro desde lo barroco en la contemporaneidad. Estas interacciones entre teatro y barroco se dan para nosotros, en el terreno de la crisis de nuestro tiempo, y la vez, se convierten en material de trabajo para nuestros procesos de creación escénica.

Proponemos esta indagación desde el campo de los Estudios Artísticos, que desde una perspectiva intercultural, transdisciplinar y relacional, busca realizar "aportes significativos a la generación de conocimiento artístico, a la transformación de los ámbitos de lo sensible, del saber, del ser y del poder"[1]. Así responde este nuevo campo a las necesidades de construcción de conocimiento en el mundo contemporáneo, puesto que se plantea sobrepasar las fronteras disciplinares propiciando acercamientos al arte "desde una pluralidad de metodologías y de posiciones teóricas"[2], por lo que pretende abordar los problemas del arte no sólo desde él mismo, sino que indaga a partir de las "interacciones que se dan entre el arte, la ciencia y la cultura"[3].

Esta perspectiva epistémica nos invita a "discernir críticamente las condiciones de la creación simbólica, el conocimiento artístico y su devenir histórico, en las coordenadas geopolíticas contemporáneas"[4] y nos compele a recurrir a una metodología acorde a las necesidades de nuestra investigación-creación. La

[1] Texto tomado del Documento de Registro Calificado de la Maestría en Estudios Artísticos de la ASAB-UD, que en Bogotá es pionera en este campo del conocimiento sobre el arte.
[2] Ídem
[3] Página web de la Maestría en Estudios Artísticos de la ASAB-UD
[4] Ídem

holística nos parece la más apropiada ya que busca construir puentes entre las fronteras de las diferentes disciplinas del conocimiento, y entre éstas y los campos emergentes transdisciplinares, tales como los estudios artísticos. Esta metodología "constituye una comprensión integradora que trasciende la visión positivista tradicional y abarca los diferentes paradigmas de investigación" (Hurtado de Barrera, 2002:10), ayudándonos así a encontrar los caminos que permitan la interacción de diversos campos de conocimiento en función del análisis del concepto de personaje en crisis del teatro contemporáneo a partir del concepto de lo barroco. Así, nuestra investigación es de nivel comprensivo y de tipo proyectivo, porque busca proponer vías de análisis del teatro contemporáneo y en particular, del personaje teatral en crisis indagando en nuestra propia creación teatral. Por esto, nuestro afán no es clasificar el personaje teatral, mucho menos definir si se debe o no eliminar de la escena contemporánea, tratamos de comprender la complejidad de su presencia conflictiva en el *teatro del presente*[5].

No pretende nuestro análisis fungir de definitivo o abarcador de la complejidad de del teatro actual, porque compartimos la opinión del investigador y crítico teatral Hans-Thies Lehmann:

> El teatro de la proyección del sentido y de la síntesis ha desaparecido, y junto a él, la posibilidad de la interpretación sintetizadora. Es recomendable atenerse únicamente a respuestas que se mantengan en un *work in progress:* respuestas dubitativas -las perspectivas parciales son posibles- para evitar cualquier pauta y prescripción. La tarea de la teoría consiste en aportar conceptos y no en postularlos como normas (Lehmann, 2013:41).

Estas respuestas *work in progress* parecen atender a la necesidad de valernos de la sabiduría relativista para desde allí revisar críticamente los determinismos y los universalismos. De hecho, Lehmann nos invita a no “echar de menos una imagen predefinida del ser humano”, sino a “preguntarnos qué nuevas posibilidades de pensamiento y de presentación proponen para el sujeto individual” (2013:31) y

[5] Hans-Thies Lehmann propone este término para referirse al teatro contemporáneo y lo retoma del texto alemán *Tendenzes des Gegennwartstheaters* de 1998 (Tendencias del Teatro Contemporáneo)

Maffesoli hace lo propio al considerar que “los sucesos, las mutaciones y las innovaciones apelan a nuevas maneras de pensar la sociedad” (2007:9) y que por lo tanto “la prudencia ya no está al orden del día. Hay que saber desarrollar un pensamiento audaz que sea capaz de superar los límites del racionalismo moderno y, al mismo tiempo, de comprender los procesos de interacción, de mestizaje, de interdependencia que actúan en las sociedades complejas” (1997:46). De aquí que este sociólogo recurra al barroco como metáfora del mundo contemporáneo, ya que la complejidad y movilidad de sus formas son su signo característico. Incluso, podemos considerar lo barroco dentro de estas otras posibilidades de entendernos como seres humanos por fuera, o por lo menos, poniendo en crisis la idea misma de “sujeto individual”, que se ha establecido como medida universal de lo humano en la modernidad. Maffesoli señala por ejemplo, que ante la caída de las certezas y el reclamo de reconocimiento a la heterogeneidad de los modos de ser, el racionalismo instrumental no es capaz de comprender el tipo de sensibilidad que se está configurando en la contemporaneidad, a la que se le puede llamar barroca. Bolívar Echeverría por su parte, propone llamar *ethos barroco* a uno de los modos de ser que se han configurado dentro de la modernidad, cuyo lugar privilegiado ha sido los territorios periféricos a los centros de codificación de la identidad del individuo moderno. Esta propuesta busca desmontar la idea de que la modernidad es monolítica y uniforme; busca reconocer sus múltiples versiones, tanto las afirmativas como las críticas, dentro de las que se encuentra la versión barroca.

Como se puede ver, la amplitud del concepto de lo barroco, de la crisis civilizatoria actual y la complejidad misma del teatro contemporáneo, nos conmina a recurrir a la transdisciplinariedad. Por esto, nos distanciamos de Lehmann con respecto a su reserva “sobre situar la teoría del teatro dentro de la llamada interdisciplinariedad”, porque según su visión “aunque los impulsos derivados de esta orientación son importantes, se debe constatar que, bajo el eslogan de lo interdisciplinar, los investigadores muchas veces escamotean la verdadera razón de la teoría: la *experiencia estética* en sí misma” (Lehmann, 2013:34). Aunque nos valemos de

conceptos como *teatro posdramático* de Lehmann, o *crisis del personaje* de Robert Abirached, propuestos dentro del campo de la teatrología; a nuestro entender, la experiencia estética está necesariamente imbricada en el estado de crisis generalizada al que nos hemos referido, y, en un tiempo en donde los cimientos mismos del mundo de la vida son puestos en cuestión, resulta insostenible que el arte se empeñe en permanecer dentro de la seguridad de sus límites. Deconstruir estos límites es como el arte ha de responder a las necesidades de nuestro tiempo.

Desde esta perspectiva holística, nuestra propuesta es pues, construir, a partir del concepto de lo barroco y su utilidad para dar cuenta de las elaboraciones del arte y la cultura en la contemporaneidad, un espacio de observación y de análisis del teatro contemporáneo y de nuestra propia práctica creativa, haciendo énfasis en el personaje teatral en crisis, dado que, como veremos, en éste concepto convergen tanto la expresión de la puesta en crisis de la subjetividad e identidad del sujeto en la modernidad, de la que da cuenta la noción del barroco como *ethos,* como tipo de sensibilidad y como actitud presente en el diverso panorama de la contemporaneidad; como la posibilidad de configurar reflexiones críticas sobre los discursos hegemónicos del arte y de hallar las particularidades de la idea del personaje teatral en crisis desde nuestra propia práctica creativa, en la cual hemos explorado personajes barrocos creados por Severo Sarduy.

Lo barroco nos incita a romper con el universalismo, con la idea de progreso y de unidad -uniformidad-, y con la fijeza de las certezas. Esto lo hace a través de su recurso más poderoso: la metáfora, la comunicación indirecta y ambigua por excelencia; por eso, nos valdremos de la metáfora de la historia como constelación de Walter Benjamin para estructurar nuestra reflexión, ya que nos ayuda a comprender nuestro tiempo desde una perspectiva *deshomogenizadora*. La constelación de la historia conjuga de maneras complejas el pasado y el presente de tal suerte que deconstruye la noción de historia universal como progreso y como continuidad de sucesos organizados a través de la fórmula

causa-consecuencia y del principio de la no contradicción. La historia, y por tanto el presente, son una discontinuidad; los acontecimientos, las ideas y la contemplación del mundo se conjugan entre sí creando una *armonía conflictiva*, una *concordancia disonante*, que es a lo que aspira el barroco. Esta metáfora nos ofrece además, la posibilidad de referirnos a la noción de crisis así como aquí la hemos esbozado y su enganche con el teatro contemporáneo y nuestra propia práctica creativa.

Por consiguiente, nuestro estudio consta de cinco constelaciones organizadas de modo deductivo: desde el amplio campo en donde se ubica nuestro lugar de enunciación, hasta las especificidades de nuestra propia creación teatral en torno a lo barroco y de la idea de personaje teatral en crisis. Hemos nombrado a nuestras constelaciones *Mutatis Mutandis, Hic et Nunc, Homo Barocchus, Teatrum Mundi* y *Barocchus Personae,* expresiones en latín, algunas tradicionales y otras propuestas por nosotros, a través de las cuales queremos recordar, siguiendo a Bolívar Echeverría, el carácter paradójico del arte barroco: atrapado entre dos tendencias contrapuestas, lo clásico y lo nuevo, opta por los dos contrarios a la vez, aspirando a que lo antiguo se reencuentre en su contrario, es decir en lo moderno. De este modo, en la constelación de la historia relumbran al mismo tiempo el pasado y el presente.

La primera constelación hace referencia a cómo entendemos el presente y desde dónde nos situamos para abordar nuestro análisis. La segunda establece conexiones entre el presente, su estado de crisis generalizada y la necesidad de las perspectivas críticas para comprender dicho estado. La tercera profundiza en la noción que sobre lo barroco se ha construido en la contemporaneidad y sobre cómo da cuenta de la crisis desde una perspectiva crítica y contribuye al desmontaje de las nociones modernas sobre lo real que ya no son capaces de expresar la inestabilidad del mundo de la vida. Nuestra cuarta constelación desarrolla el tema del teatro contemporáneo dentro del contexto de la crisis, la crítica que éste ha ejercido al teatro dramático en la modernidad, y cómo lo

barroco se relaciona con esta actitud crítica. La quinta constelación plantea el tema específico del personaje teatral en crisis y su interacción con lo barroco en el contexto de crisis generalizada del mundo contemporáneo, de lo cual se desprende la metáfora del *personaje barroquizado,* explorada desde la creación escénica dando como resultado el montaje de la obra *Auxilio y Socorro,* creación colectiva a partir de textos de Severo Sarduy, autor que nos ofrece una de las elaboraciones más recientes sobre lo barroco en el campo del arte y la literatura.

CONSTELACIÓN *MUTATIS MUTANDIS*

El lugar de enunciación

Hay que salir. Salir del hoyo. El que no cambia se estanca. Hay que moverse.

Dolores Rondón



Obra *Auxilio y Socorro.* Fotografía: Carlos Mario Lema

Respondemos a la necesidad de pensar el presente, que como afirma Giorgio Agamben en su texto *¿Qué es lo contemporáneo?*, es nebuloso. Por eso nos dice que quien quiere pensar su tiempo es aquel que tiene la mirada fija sobre él "para percibir no las luces, sino la oscuridad (...) Contemporáneo es, precisamente, aquel que sabe ver esta oscuridad, que está en grado de escribir entintando la lapicera en la tiniebla del presente" (2008:3). Ciertamente, aquí la oscuridad no tiene un carácter peyorativo, percibirla en medio de las luces destellantes de nuestra época, exige una habilidad, un esfuerzo.

Pensar el presente es un ejercicio de ver en medio de la penumbra que es el *hic et nunc* -aquí y ahora-, mas no pretende disiparla, porque sin ella ya no sería él mismo. Pero hay más: ser contemporáneo implica adherirse al presente y al mismo tiempo tomar distancia. Para Agamben es necesario un desfase y un anacronismo, puesto que quienes se alinean perfectamente con su época no logran verla, y quienes intentan pensar la contemporaneidad pueden hacerlo "solo a costa de dividirla en más tiempos, de introducir en el tiempo una esencial des-homogeneidad" (Ibíd. pág. 7).

Vivir el *hic et nunc* y dividirlo en más tiempos es percibir la discontinuidad de la historia; porque el paso del tiempo es inexorable, no tiene marcha atrás, pero la historia es una presencia de nosotros en el mundo que pone en interacción varios tiempos al mismo tiempo, es así que quien busca captar su época, percibe en ella la persistencia del pasado, y solo así, en este desfase, es posible ser contemporáneo. Pero, el presente es siempre un instante que cuando sentimos captarlo al fin, ya es pasado, es lo más efímero e inestable que nos podamos imaginar, mas no por ello es inasible. Asumiendo esta fragilidad, esta nebulosidad, nos entregamos al imperativo de dar sentido al tiempo y al espacio que habitamos.

Nuestra posibilidad de comprender y dar sentido a nuestro tiempo es intentarlo desde nuestro oficio, el teatro, no desde una posición que presuma de absoluta o incuestionable, por eso asumimos con Michel Maffesoli que lo más pertinente para nuestro anhelo de ser contemporáneos es

> saberse fiar de la sabiduría relativista. Ella "sabe", gracias a un saber incorporado, que nada es absoluto, que no hay una verdad general, sino que todas las verdades parciales pueden entrar unas en relación con las otras. (...) Sin embargo, la lección de las cosas, por muy relativista que sea, no implica en modo alguno una abdicación del espíritu (Maffesoli, 1997:12-13).

Desde esta sabiduría relativista, queremos proponer un mirador del presente que nos ayude a observar nuestro oficio. Los cimientos de este mirador están en el concepto de historia elaborado por Walter Benjamin con el cual consideramos que dialoga la pregunta sobre lo contemporáneo de Agamben.

Benjamin critica la noción de historia universal, que pretende alinear la vida de la humanidad imponiendo -o por lo menos, queriendo imponer- un común denominador con el cual dotar de sentido todos los aspectos de su existencia: continuidad, causalidad, progresión, linealidad. Para citar tan solo un ejemplo cercano, nos hemos formado con la idea de "historia universal del arte", hemos creído en ello; pero puede que no sea más que una ficción o un intento fallido por domesticar el tiempo. Más bien la historia es como una simultaneidad de discontinuidades, unas secuencias de interacciones entre elementos muy diversos que se expanden en todas las direcciones. La historia puede ser esto y mucho más, pero, nos dice Bolívar Echeverría, "lo que no hay es un desarrollo lineal y progresivo. Este fue un planteamiento ideológico del siglo XIX" (Echeverría y Kurnitzky, 1993:55). Somos herederos de esta forma de organización de la historia, pero ya no nos es contemporánea, es decir, no responde a nuestras necesidades de comprensión y construcción de lo real. En efecto, hemos heredado a punta de contradicciones las ilusiones decimonónicas, la mirada optimista de la historia como progreso, la creencia en el éxito del proyecto civilizatorio moderno, pero "la experiencia humana como experiencia histórica no tiende hacia el progreso ni está ordenada en forma rectilínea ni de espiral. La guerra y la miseria nos muestran su fracaso. El historicismo tiene que retroceder en su idea positivista de proponerse como objeto la historia humana porque ella no se da bajo el mismo respecto; la vida está viva y por ende la historia" (Sepúlveda,

2008:108)

Preferimos igual que Echeverría, escuchar a Benjamin, para quien la idea de historia universal está amarrada a la del progreso, igual que la idea de cultura, lo cual implica la pretensión de que toda la historia de la humanidad pueda ser alineada en la "cadena del progreso", es decir, que aquella tiene que ser puesta en el común denominador de ese historicismo positivista del que nos habla Carlos Sepúlveda. En contraposición a esta idea universalista, Benjamin considera la historia como "interrelaciones y encadenamientos causales tejidos fortuitamente" (Benjamin, 2013:43) y no como linealidades o progresismos; un *discontinuum*, no una sucesión de acontecimientos que corren sin tropiezos entre los dedos como un rosario -la metáfora, por supuesto, es de Benjamin-. Es una relación entre el pasado y el presente en donde no se trata de que uno arroje luz sobre el otro, se trata de una interacción en donde "el pasado y el presente se juntan para construir una constelación" (Ibíd. pág. 57) y de captar esto en el instante histórico que es nuestro tiempo, el *hic et nunc,* ya que el pasado y el presente comparten la misma esencia: la fugacidad, pasan veloces frente a nosotros al mismo tiempo que atraviesan nuestros cuerpos.

Una constelación no puede ser sin la mirada de quien ve en el firmamento un grupo de estrellas y las organiza de tal manera que establece con ellas un vínculo a través de la necesidad de darles un sentido. Este es el primer aspecto fundamental de entender la historia como una constelación: siempre construiremos una perspectiva, o mejor unas perspectivas, unos puntos de vista sobre ella.

De este primer aspecto se deriva el segundo, y es que las constelaciones son agrupaciones arbitrarias; cada civilización ha dado diversas formas a los mismos grupos de estrellas. Dichas formas dependen de la perspectiva, como hemos dicho ya, y esos puntos de vista dependen de lo que Bolívar Echeverría denomina *ethos* histórico, un modo de ser, una forma de habitar el mundo de la vida, la manera de dotar de sentido la existencia, que no es fija, invariable o trascendente;

por el contrario, responde a las circunstancias históricas específicas de cada grupo humano. Por lo tanto, entender la historia como una constelación implica que las formas que le demos dependen de nuestro *ethos* histórico.

Y hay un tercer aspecto fundamental: las estrellas que conforman una constelación no están asociadas espacialmente, es decir, no necesariamente están unas cerca de las otras; de hecho, pueden encontrarse a cientos de años luz de distancia. De igual manera, en la constelación de la historia los tiempos lejanos entre sí, interactúan a nuestra mirada relumbrando unos junto a los otros.

Desde este mirador que hemos construido vemos nuestro tiempo como un *discontinuum*, como una constelación en la que interactúan de maneras complejas el pasado y el presente, sin que haya en ello la pretensión de elaborar ideas claras y precisas, en fin, definitivas. Deseamos asumir esta invitación-incitación de tintes barrocos: hay una fascinación en lo nebuloso, en lo relativo, hay una constatación del agotamiento -o del anacronismo podríamos decir- de la época de las certezas, hay en lo relativo un ensanchamiento de la imagen de la realidad en donde se acepta lo claroscuro como parte de la misma y nos permitimos considerar las situaciones de nuestro presente "viendo lo que tienen de efímero, de oscuro, de equívoco, de grandioso también" (Maffesoli, 1997:13). Este es el panorama dentro del cual podemos observar nuestro tiempo desde nuestro oficio y observar nuestro oficio desde nuestro tiempo. De este modo nuestro mirador nos lleva a ubicarnos en una zona de intersecciones, una zona coherente con el *discontinuum*, con las sombras y las luces de nuestro tiempo, con lo relativo y lo posible, conformando la constelación del presente. Desde aquí nos apropiamos de las preguntas de Agamben: ¿Qué cosas ve quien ve su tiempo? ¿De quién y de qué cosas somos contemporáneos? ¿Qué cosas ve quien ve el teatro de su tiempo? ¿De quiénes y de qué cosas es contemporáneo ese teatro? ¿Cómo es la constelación del teatro de nuestro tiempo? ¿Cómo se ve desde nuestra localización?

CONSTELACIÓN *HIC ET NUNC*

Presente, crisis y crítica

Las palabras son como las moscas, los sapos se comen las moscas, las culebras se comen los sapos, el toro se come las culebras y el hombre se come al toro... Pues la cuenta se acabó. Las vacas gordas se acabaron, están tísicas, deshidratadas, viudas de toro, hechas tierra. ¿Cómico verdad?

Auxilio



Obra *Auxilio y Socorro.* Fotografía: Carlos Mario Lema

Asumir la historia y el presente como un *discontinuum* es ya un indicio de lo que vemos al ver nuestro tiempo y el teatro de nuestro tiempo: la "ruptura del *continuum* histórico implica un problema muy complejo: desbaratar el concepto mismo de sujeto, de experiencia, de relación con el mundo, de construcción de humanidad" (Sepúlveda, 2008:108), y esto no es otra cosa que la puesta en crisis del proyecto civilizatorio moderno tal como lo plantea Bolívar Echeverría.

Un estado de crisis se da cuando se cuestiona el fundamento del orden, el concepto, la forma que sustenta lo que llamamos realidad ¿Qué pasa cuando los preceptos hegemónicos de nuestra realidad, a la que llamamos modernidad, son puestos en cuestión? Asistimos, siguiendo a Maffesoli, al desmonte de paradigmas tales como el universalismo –idea de sujeto, forma, orden, supuestamente válida para cada ser humano y sociedad, pasando por encima de las particularidades, localizaciones específicas y diferencias que existen dentro del complejo mundo moderno-, al mismo tiempo que hacemos parte de la construcción del concepto y práctica de la otredad, lo cual implica el reconocimiento de un otro –individuo o colectivo- diferente, y por consiguiente, la aceptación de la relatividad de nuestras certezas. Esta conciencia de la sabiduría relativista es la que puede poner en crisis las concepciones hegemónicas de nuestra realidad.

De modo que al dejar la mirada fija sobre nuestro tiempo vemos, en medio de la penumbra, la presencia de una crisis, que no tiene que ver con uno u otro aspecto en particular de nuestra cultura, o nuestra organización social o económica; tiene que ver con nuestra presencia en el mundo, incluso, con las condiciones que sustentan nuestra vida en el planeta. Nunca antes los seres humanos hemos provocado semejantes desmesuras, semejantes excesos insostenibles. Nunca antes hemos puesto nuestra propia existencia tan al borde del abismo como lo hacemos ahora. La crisis de la modernidad nos acompaña desde finales del siglo XIX, y podría resultar para algunos un tema viejo o agotado. Pero nos es contemporánea, hace parte de nuestro *hic et nunc*, y lo es porque

> la profundidad y duración de la misma [no] parece ser solamente las que corresponderían a la crisis pasajera, de renovación o innovación, que afectara a un aspecto particular de la existencia social (…) Resulta ya evidente que no es solo lo económico, lo social, lo político o lo cultural, o una determinada combinación de ellos, lo que no alcanza a recomponerse de manera más o menos viable y duradera desde hace ya más de cien años. El modo como las distintas crisis se imbrican, se sustituyen y complementan entre sí parece indicar que la cuestión está en un plano más radical; habla de una crisis que estaría en la base de todas ellas: una crisis civilizatoria (Echeverría, 2011:194).

En efecto, vivimos en una civilización, en una forma de organización de la vida que no puede dar un paso sin condenarse a destruirse a sí misma. La historia es lineal, la sociedad es racional, el concepto es la realidad (Maffesoli), el individuo está en el centro de la configuración del mundo y es dueño de su subjetividad: estos relatos que la modernidad ha construido para la humanidad se han vuelto insoportables e insostenibles a causa de que no dan cuenta de la diversidad y la complejidad de nuestras vidas, entre otras cosas porque como explica el sociólogo y escritor portugués Boaventura de Sousa Santos, “este modelo se universaliza, pero únicamente sobre la base de la desigualdad” (Santos, 1994:317).

Para Santos la modernidad es un paradigma social, cultural, político y epistemológico que surge en Europa en el siglo XV - siglo XVI que coincide con la revolución científica, con la expansión europea y con la emergencia del sistema mundial capitalista, que se sustenta en los pilares de la regulación social y la emancipación social, los cuales se supone, deben tener un desarrollo armónico. El pilar de la regulación se constituye por tres principios: el del mercado, el del Estado y el de la comunidad. Por su parte, el pilar de la emancipación social se rige por tres principios de racionalidad identificados por Max Weber: la racionalidad estético-expresiva del arte y la literatura, la racionalidad cognitiva-instrumental de la ciencia y la técnica, y la racionalidad moral-práctica del derecho y la ética (Santos, 1994:314-315).

La “gran crisis contemporánea” consiste en que “por primera vez en la

modernidad, al final del siglo XX, llegamos con una doble crisis que es, de un lado, crisis de la práctica y del pensamiento de la regulación social, y del otro, simultáneamente, crisis de la práctica y del pensamiento de la emancipación social" (ídem:313). Los pilares de este proyecto civilizatorio no establecen una relación coherente de soporte mutuo, han entrado en una contradicción insalvable que carcome el proyecto mismo sustentado en la lógica de la no contradicción, por eso le es imposible aceptar la paradoja en que ha caído. Pero, además, esta promesa de emancipación estructurada a partir del principio de racionalidad estético-expresiva del arte y la literatura, racionalidad cognitiva-instrumental de la ciencia y la técnica, y la racionalidad moral-práctica del derecho y la ética, no se da sin la sumisión o destrucción de *modos de ser otros* que no configuran su existencia a partir de esta idea de racionalidad, por eso nos dice Boaventura de Sousa Santos que lo que se universaliza es la desigualdad, no la emancipación.

Para que este proyecto de modernidad funcione se supone una relación armónica entre sus dos pilares, pero lo que ocurre es que cada uno tiende a maximizarse yéndose inevitablemente en contra del otro: "maximizar la regulación, sistemas autoritarios; maximizar la emancipación, sistemas revolucionarios (…) hay una dificultad de desarrollo armónico" (Ibíd.). Este paradigma demasiado ambicioso, en vez de ampliarse y hacer vivible la vida para quienes lo han construido y para quienes se lo han impuesto, va sufriendo un estrechamiento, una reducción progresiva que lo lleva a una crisis completa:

> Las formas de regulación social que la modernidad ha producido (…) están todas debilitadas, fragilizadas, puestas en cuestión. Por ejemplo, la soberanía del Estado nacional (…) el derecho estatal (…) el estado de bienestar, la familia heterosexual separada de la producción, el sistema educativo, la democracia representativa, la religión institucional, el canon literario [y artístico en general], la identidad nacional (…) al mismo tiempo, y en esto reside la originalidad de la situación actual, hoy están igualmente fragilizadas, desacreditadas, debilitadas las formas de emancipación social que le correspondieron hasta ahora a esa modernidad: el socialismo, el comunismo, el cooperativismo, la socialdemocracia, los partidos obreros y el movimiento sindical, la democracia participativa, la cultura popular, la

filosofía crítica, los modos de vida alternativos, etcétera (Santos, 1994:314).

Frente a este estado de las cosas Michel Maffesoli nos invita a no ser nostálgicos, en el sentido de que si este proyecto civilizatorio se vuelve cada vez más estrecho y aplana la complejidad de la vida, nos conviene superar sin miramientos esas premisas racionalistas que en vez de ayudarnos a dotar de sentido lo real, se han vuelto el molde prefabricado que nos exhorta a verter la realidad en él para que así ésta se ajuste a su forma. No es una lucha a ultranza contra la razón, sino una crítica a la versión que de ella ha construido la modernidad dominante; y es una crítica pertinente porque "la hegemonía de la cultura occidental moderna ha cumplido ya su tiempo de servicio. Es la época del multiculturalismo, y todas las filosofías, religiones, maneras de ser y modos de pensamiento que se consideran arcaicos, retrógrados o simplemente anacrónicos [excluidos por el racionalismo] están ahora sólidamente establecidos en nuestras sociedades" (Maffesoli, 1997:46), por lo cual es necesario sobrepasar los límites demasiado rígidos de ese racionalismo y procurar comprender "los procesos de interacción, de mestizaje, de interdependencia que actúan en las sociedades complejas" (Ibíd.).

La *racionalidad* fue cooptada por ese *racionalismo* que la puso en crisis al volverse hegemónico y encerrar la multiplicidad en la uniformidad, al volverse maniaco de la clasificación y de la separación de las diversas dimensiones de lo humano hasta el punto que éstas no se comunican entre sí, al volverse un molde *a priori* para la experiencia de la vida, al jerarquizar la abstracción como expresión suprema del conocimiento desprestigiando así formas *otras* de comprender lo real -como lo sensible, lo intuitivo, o lo holístico-, al volverse una categoría totalizadora que para serlo se torna inevitablemente excluyente; al poner lo "irracional" y lo sensible como su antagonista, su enemigo necesario para consolidar su imposición.

Hay, según Maffesoli, "algo de enfermizo en esa pulsión que quiere constreñir lo real". Pero también hay en la vida una pulsión a resistirse contra todo lo fijado, un impulso barroco; he aquí la fuerte presión que soporta el molde hecho *a priori* del racionalismo y lo hace entrar en crisis, y aunque ese molde resista ya ha surgido

la consecuencia inevitable de ese estado de crisis: la crítica. Ésta es necesaria porque no podemos asumir que con lo "pos" o lo "trans" se haya dado por superado esos fundamentos modernos, lo que vemos, tal como plantea Bolívar Echeverría, es la presencia simultánea, la coexistencia de ese racionalismo con formas *otras* de la racionalidad, hay una presencia simultánea de elementos heterogéneos sin asomo de llegar a una síntesis, hay una coexistencia del racionalismo con su crítica.

Dentro de esta perspectiva crítica, nos dice Carlos Sepúlveda que la modernidad "se cierne como la [época] más terrible de todas: la de la estulticia, la de la alienación, la del fracaso, la del horror, la del error; como dice Bretón: 'podemos afirmar sin exageración que la civilización humana no se había visto amenazada por tantos peligros como hoy'. ¿Puede haber una época más dura que aquella en que el hombre mismo deviene mercancía?" (2008:108); pero por más dura que sea esta crítica, por más desesperanzador que sea el hecho de asumir el fracaso de este proyecto civilizatorio, no implica para nosotros la caída en el nihilismo, ni en la imposibilidad de seguir dotando de sentido nuestra existencia. No entendemos la crisis como una caída en la anulación del sentido, sino como revisión y transformación en unos casos y abandono en otros, de los discursos hegemónicos de la modernidad, es decir, aquellos sustentados en los pilares de regulación y emancipación por vía del racionalismo de los que nos habla Boaventura de Sousa Santos. Y si es este racionalismo el que ha caído en crisis, no es posible servirnos de él para ejercer una crítica contra sí mismo; de ahí la complejidad a la que hace referencia Sepúlveda, ya que al impugnar el racionalismo debemos revisar críticamente sus productos: la racionalidad estético-expresiva del arte y la literatura, la racionalidad cognitiva-instrumental de la ciencia y la técnica, y la racionalidad moral-práctica del derecho y la ética. A nuestro campo de estudio le compete la crítica a la racionalidad estético-expresiva del arte y la literatura, y como hemos dicho, nuestra posibilidad es hacerlo desde el oficio del teatro en la contemporaneidad.

Este racionalismo ha configurado nuestro concepto de sujeto, de experiencia y de relación con el mundo, a través de él nos vemos a nosotros mismos y eso es lo que simbolizamos y expresamos a través del arte -que también es producto de este racionalismo-, por eso éste es uno de los escenarios en donde tiene lugar el desarrollo de esta crisis, que a nuestro juicio, puede ser un espacio de crítica en donde se reconfigura la percepción de lo real y de nosotros mismos para evitar que sigamos vertiendo nuestra experiencia de la vida en moldes preestablecidos, hasta donde esto pueda ser posible. Aunque estamos atrapados en la paradoja de dar forma a lo real para poder comprenderlo, podemos valernos de la sabiduría relativista para revisar a cada paso dichas formas y evitar, por lo menos por instantes, caer prisioneros de nuestros propios paradigmas.

Así que preferimos que en vez de evitar las contradicciones propias de la vida, o de tratar de superarlas a través de la síntesis, nuestra lectura crítica se ubique en una lógica contradictorial (Lupasco) que no pretende superar dichas contradicciones sino asimilarlas, es decir, aceptar la *coincidentia oppositorum;* a esto le llama Maffesoli organicidad, "mantener juntos elementos opuestos e incluso contradictorios" (2007:13). Esta lógica debe rechazar en consecuencia las dicotomías tan caras a la modernidad dominante: cultura/naturaleza, razón/emoción, cuerpo/espíritu, objetividad/subjetividad; y si no busca síntesis ha de desvincularse de lo teleológico, de buscar grandes certidumbres y grandes soluciones. En un entorno estructuralmente ambiguo y cambiante no puede haber un horizonte a lo lejos al cual dirigirse confiando en la existencia del progreso, por el contrario, hemos de entender nuestro *hic et nunc* como algo que se expande en varias direcciones y que se concreta en lo cercano, en lo contingente, y en este contexto, "todo lo que pretende tener una solidez a toda costa es ya una ruina" (ídem:18).

En las interacciones inciertas que ocurren entre verdades parciales es insostenible el concepto de sujeto moderno dominante, aquel cuya lógica de identidad se basa en la idea de individuo universal y abstracto, de subjetividad racional, dueño de sí

y del mundo, cuyo racionalismo estricto le ha llevado a entenderse a partir de dualismos, intentado separar las dimensiones de sí mismo que le resultan contradictorias, lo que ha devenido en una compartimentación que le impide una comprensión holística de sí mismo. Este es un *ethos* que ya no le es pertinente a nuestro tiempo, esto es, ya no nos es contemporáneo.

En la constelación del *hic et nunc* hay una multiplicidad de *ethos* y de representaciones de lo real, una diversidad epistémica; la confianza en que la razón -la versión que de ella hizo el racionalismo- nos haría libres y en la consistencia de lo real, no hace parte de los *ethos* que se están configurando en la contemporaneidad porque ahora estamos dispuestos a admitir, como nos dice Jorge Luis Borges, que "hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y externos intersticios de sinrazón para saber que es falso".

A causa de este desgaste de los principios hegemónicos que configuraron la modernidad dominante -decimos "modernidad dominante" porque como veremos con Bolívar Echeverría en nuestra siguiente constelación, la modernidad tiene varias versiones de sí misma, una dominante y otras subordinadas que existen de manera simultánea-, lo barroco aparece en la constelación de lo contemporáneo como un espacio de crítica desde donde se puede analizar esta fatiga. En nuestra siguiente constelación, *Homo Barocchus*, planteamos este sentido de lo barroco como medio de aproximación a "las cosas no por la exterioridad brutal del concepto, sino por los lados, por el borde" (Maffesoli, 2004), ya que frente a la dureza de las certezas optamos por la vía indirecta, la vía barroca.

CONSTELACIÓN *HOMO BAROCCHUS*

Lo barroco en nuestro *hic et nunc*

La luz cura, pero no a mí. Mi espíritu ya no habita mi cuerpo; ya me he ido. Lo que ahora come, duerme, habla y excreta en medio de los otros es una pura simulación.

Auxilio



Obra *Auxilio y Socorro.* Fotografía: Carlos Mario Lema

Severo Sarduy dice que todo texto sobre el barroco empieza con la definición de la palabra barroco; esta "manía", como la llama el escritor cubano, resulta inevitable teniendo en cuenta la etimología del término y los giros que conceptualmente ha tenido en el campo del arte y la cultura: *Barroco* (portugués): perla irregular. *Berrueco – berrocal* (español): áspero conglomerado rocoso. *Barroco*: entre los joyeros se entiende como "lo elaborado y minucioso, lo cincelado, la aplicación del orfebre" (Sarduy, 1974:15). *Barroco*: 1. Dicho de un estilo arquitectónico o de las artes plásticas que se desarrolló en Europa e Iberoamérica durante los siglos XVII y XVIII, opuesto al clasicismo y caracterizado por la complejidad y el dinamismo de las formas, la riqueza de la ornamentación y el efectismo. 2. Dicho de un estilo literario: Caracterizado por una rica ornamentación del lenguaje, conseguida mediante abundantes elementos retóricos. 3. Dicho de un estilo musical: Que se desarrolló entre los siglos XVII y XVIII, caracterizado por la aparición de nuevos recursos expresivos, géneros y composiciones como la ópera, el oratorio, la cantata o la sonata. 4. Excesivamente recargado de adornos (Diccionario Real Academia Española 2016).

Aunque los diccionarios continúen presentando esta definición que conserva algo de la crítica peyorativa que hiciera el neoclasicismo sobre el barroco, hoy en día éste se encuentra disociado de las interpretaciones que lo consideraban como una estética del exceso, del mal gusto, del artificio y la complicación inútil, como lo señala la investigadora experta en literatura latinoamericana contemporánea Irlemar Chiampi (2000:27). Boaventura de Sousa Santos dice que "la vida natural de los conceptos es la migración: los conceptos son entidades flotantes, migran" (1994:322) y el barroco ha saltado las fronteras del arte para afirmarse como "una categoría de la historia de la cultura en general" (Echeverría, 1994:13) a través de la cual se puede diagnosticar el estado de crisis de nuestra época: gracias a su carácter heterogéneo y su reticencia a las certidumbres tiene el potencial de develar la entropía de la modernidad y de deconstruir sus grandes relatos:

Progreso, Humanismo, Ciencia, Arte, Sujeto (Chiampi, 2000:10); es decir, se ha convertido en un instrumento de crítica.

El barroco "estaba destinado desde su nacimiento a la ambigüedad (...) Fue la gruesa perla irregular, la roca, lo nudoso, la densidad aglutinada de la piedra" (Sarduy, 1986:167). Esta perla irregular, complicada en su forma y velada en su sentido, fue la que puso en crisis la armonía y el equilibrio perfecto del círculo, que fue la imagen del cosmos hasta inicios del siglo XVII, momento en el que Johannes Kepler descubre que las órbitas de los planetas en torno al sol no eran circulares sino elípticas. La elipsis representa la deformación del círculo y la pérdida de un único centro. El mundo del siglo XVII, que apenas si lidiaba con los descubrimientos de Copérnico y Galileo, ahora debía aceptar el hecho de que ya no era posible mantener el círculo como "autoridad icónica" (Sarduy, 1974:55) de la realidad. La cosmología fue clásica hasta Galileo, con Kepler pasó a ser barroca, es el paso del círculo a la elipse, "el de *lo que está trazado alrededor del Uno* a *lo que está trazado alrededor de lo plural*" (ídem:19). Esta metáfora sarduyana nos da cuenta de un aspecto fundamental de lo barroco: su vinculación con los momentos de transformación, es decir, de crisis, como el que describimos en la Constelación *Hic et Nunc*.

Las crisis denotan un agotamiento, la insostenibilidad de lo que en su momento era aceptado como la medida de todo lo real. Esta insostenibilidad hace que el mundo se tambalee, que se vuelva inestable y provisorio, se ponen en duda los cimientos de ese mundo; en una crisis todo está en movimiento y nada puede fijarse. La forma barroca es expresión de la crisis porque es desequilibrada, así percibe que es el mundo; sugiere movimiento porque quiere resistirse contra todo lo fijado, es ambivalente porque sabe que no es posible mantener verdades absolutas, es recargada porque quiere llenar provisionalmente los vacíos que dejan las certezas, quiere conjugar lo heterogéneo porque reconoce que el mundo no es uniforme, prefiere difuminar los contornos porque, nos dice el experto en literatura barroca Cristo Rafael Figueroa, el barroco

> ama los juegos de luz y de sombra, los ambientes nebulosos, “la metamorfosis y la inconstancia, porque posee un agudo sentido de las variaciones que secretamente alteran la realidad. Se vale de una constelación de imágenes que fluctúan entre lo evanescente y lo inestable, lo efímero y lo fugitivo (...) donde el mundo se refleja movedizo e ilusorio (...) mundo de las formas en movimiento y de un hombre en vías de cambio o de ruptura, quebrado entre lo que es y lo que parece ser, entre su máscara y su rostro” (2007:38).

Lo barroco comprendido de esta manera parece expresar la sabiduría relativista a la que nos hemos referido, por esto parece ajustarse al contexto de la contemporaneidad, en donde confrontados “al término de las grandes certidumbres ideológicas, (...) [y a] la fatiga que van granjeándose los valores culturales que han formado la modernidad”, constatamos que “ésta ya no tiene mucha confianza en sí misma” (Maffesoli, 1997:11). La ruptura de la unidad elaborada por el Renacimiento fue “lo que produjo la efervescencia creadora característica de la era barroca”, de igual forma, nos dice Maffesoli, “podríamos postular que es el estallido de los valores sociales, el relativismo ideológico, la diversificación de los modos de vida lo que engendra esta barroquización de la existencia a la cual nos vemos de nuevo confrontados" (2007:143).

Por eso este sociólogo tiene la intuición de que para comprender el mundo contemporáneo, para él posmoderno, “hay que comprender la florescencia barroca” (Maffesoli, entrevista con Francisco Gómez-Mont, 2004). A partir de este vínculo nos propone conceptos como “mundo barroquizado” y “sensibilidad barroca” para nombrar las formas y los sentidos de la socialidad contemporánea, es decir, nuestras maneras de estar juntos. La *barroquización* del mundo radica en el reconocimiento de su multiplicidad, su complejidad, su dinamismo y su ambiente flotante y nebuloso. La sensibilidad de tipo barroco “descansa en el *a priori* de lo complejo”, en la desaparición de los límites entre la razón y la emoción, entre el espíritu y el cuerpo, entre lo racional y lo irracional; en la preferencia por los contornos suaves, las prácticas ambiguas, los modos de vida nómada y asigna al presente un lugar central en la vida social al desplazar la idea

de progreso por la valoración del *hic et nunc*. Así el tiempo ya no es unidireccional sino que se *espacializa* expandiéndose en varias direcciones, a esto le llama Maffesoli *presenteismo*. Esta sensibilidad tiene a reducir "por demasiado abrupta, la dicotomía que la modernidad estableció entre la razón y lo imaginario, o entre la razón y lo sensible" (Maffesoli, 2007:10).

Lo barroco puede expresar el deseo de ser contemporáneo en medio de la crisis porque no existen en él divisiones tajantes, sino una situación cambiante, camaleónica. La difuminación de los contornos posibilita un reencuentro con una comprensión de nosotros mismos más holística que en vez de excluir o negar el desorden en el que naturalmente acontece la vida, lo acepta como parte de su complejidad y del impulso que la mantiene en movimiento.

Michel Maffesoli nos plantea el asunto de lo barroco dentro de su panorama general de análisis de las sociedades contemporáneas; otros pensadores como Bolívar Echeverría, lo han planteado en contextos más específicos pero igual de reveladores de la crisis de la modernidad. Este es el caso de los estudios sobre el fenómeno barroco en América Latina, los cuales han resaltado la capacidad de este concepto para nombrar la multiplicidad y la hibridez del continente latinoamericano, cuyo signo distintivo es el mestizaje cultural.

Cristo Rafael Figueroa desde los estudios literarios, advierte una persistencia del barroco en nuestro contexto cultural y constata que su itinerario "tanto en la cultura occidental como en América Latina no sólo no ha concluido, sino que no cesa de metamorfosearse en las artes, en la literatura y en diversos objetos culturales" (2008:19). Partiendo de este mismo principio, Irlemar Chiampi rastrea lo que ella llama "las inserciones del barroco" (2000:18) en la historia de la modernidad literaria en una larga trayectoria de 100 años vivida en cuatro ciclos: 1890, 1920, 1950 y 1970. Este análisis es posible gracias a que "el barroco se coloca en el debate intelectual de los años 70 y 80, sobre la modernidad/posmodernidad como una arqueología de lo moderno, que permite reinterpretar la experiencia latinoamericana como una modernidad disonante" (ídem), tal como reconoce la

propia Chiampi.

A mediados del siglo XX los escritores cubanos Alejo Carpentier y José Lezama Lima reivindicaron el barroco y lo consideraron como un elemento propio a través del cual se podía configurar una identidad latinoamericana. Lezama observó el barroco criollo, aquel que se desarrolló durante el período de colonización española, no sólo como un agente de opresión colonial, sino como un arte de *contraconquista*, que gracias a sus estructuras inclusivas fue capaz de expresar el contexto cultural americano. Para Carpentier, nos dice la investigadora Lois Parkinson Zamora, "toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo" y propuso entender el barroco como una constante humana y no como un estilo histórico, facilitando así "la interacción de espacios culturales que pertenecen a distintos órdenes del tiempo. Así se sustituye la periodicidad cronológica por los espacios conceptuales y actuales, y la secuencia temporal por el movimiento multidireccional" (Parkinson, 2011:152), ya que, en tanto que constante, puede aparecer en cualquier momento, especialmente aquellos determinados por procesos de mestizajes. En la década del setenta, Severo Sarduy trasladó "la atención de la temática del nacionalismo cultural" hacia las "estrategias subversivas del artificio barroco" (ídem:356), configurando así una poética neobarroca que en su dimensión crítica quiere subvertir los "cimientos de la modernidad occidental: realismo, racionalismo, individualismo, originalidad, historia homogénea" (ídem:345). Esta lectura de Sarduy que desliga lo barroco de la construcción de identidades nacionales y de región en América Latina, se encuentra dentro de la constelación de las elaboraciones más contemporáneas sobre este concepto, porque pone el énfasis en su potencial crítico que parodia el mundo moderno.

En los años noventa Bolívar Echeverría dirige en la Universidad Autónoma de México la investigación *El concepto de cultura política y la vida política en América Latina* dentro de la cual el filósofo desarrolla su concepto de *ethos* barroco. El filósofo organiza su análisis en torno a tres conceptos fundamentales: modernidad,

ethos e historia. El concepto de *ethos* es en síntesis, un modo de ser y de estar en el mundo en el cual se conjuga el sentido de "uso, costumbre o comportamiento automático" con el de "carácter, personalidad individual o modo de ser" (Echeverría, 1994:18); la configuración de un *ethos*, de una manera de ser y estar en el mundo de la vida, responde a las necesidades y especificidades de cada momento en la historia, por lo que no es posible afirmar la existencia de un *ethos* universal, esencial o trascendente. Es más, los modos de ser no se desarrollan de manera lineal o progresiva a lo largo del devenir histórico, puesto que la historia, como hemos señalado, es un *discontinuum*. Para el filósofo

> es un hecho innegable que el dominio de la modernidad establecida nos es absoluto ni uniforme; y lo es también que ella misma no es una realidad monolítica, sino que está compuesta de un sinnúmero de versiones diferentes de sí misma -versiones que fueron vencidas y dominadas por una de ellas en el pasado, pero que, reprimidas y subordinadas, no dejan de estar activas en el presente (Echeverría, 2000:35).

Este reconocimiento es fundamental, ya que a causa del estado general de crisis del proyecto civilizatorio moderno, la revisión de lo barroco dentro de este contexto se conecta con la necesidad de construir un "discurso crítico acerca de la época presente" (Echeverría, 1994:14).

El proyecto cultural dominante dentro de la modernidad, impuso la concepción de un sujeto racional, abstracto y universal inmerso en el orden capitalista; pero, como ya dijimos, la modernidad no es una realidad monolítica y dentro de ella conviven diferentes versiones de sí misma. Este proyecto civilizatorio europeo expandido por todo el mundo acarrea la homogenización y la masificación de la vida de los seres humanos, pero no tiene, a pesar de todos sus esfuerzos, un dominio absoluto, debido a que por más imposición que haya, no es posible borrar del todo las especificidades de cada historia, de cada cultura, de cada territorio, de cada cuerpo. América Latina y sus diversos procesos de mestizaje es un ejemplo de ello. Por eso, para Echeverría esta región es un escenario privilegiado para observar las diferentes interpretaciones y usos de los principios de ordenamiento del mundo propuestos por la modernidad.

El autor observa que son cuatro los modos de ser que conviven en el orden del mundo moderno, a pesar de que sea uno de ellos el dominante: el *ethos* realista, el cual se define "por su carácter afirmativo no solo de la eficacia y la bondad insuperables del mundo establecido o 'realmente existente', sino, sobre todo, de la imposibilidad de un mundo alternativo." (Echeverría, 2011:198). Los otros tres modos de ser son el romántico, el clásico y el barroco. Los dos primeros se definen por el reconocimiento de las contradicciones de la modernidad ordenada en torno al capitalismo, pero el *ethos* romántico las reconoce para después negarlas, mientras que el *ethos* clásico reconoce las contradicciones para vivirlas en el cumplimiento trágico de la marcha del mundo. En este sentido, ni el romántico ni el clásico generan resistencia al *ethos* dominante, ni plantean alternativas frente a su ordenamiento del mundo. Por su parte, el barroco es un *ethos* que reconoce "la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista" pero "se resiste a aceptarla", por lo cual desarrolla una estrategia de comportamiento para lidiar con esta contradicción cuyas características se pueden comparar con la forma barroca, que Echeverría describe como una forma atrapada entre dos tendencias contrapuestas: respeto y transgresión del canon clásico. Y frente a la tensión generada por estas tendencias contrapuestas, el barroco opta por elegir a los dos contrarios a la vez. Por esto, el *ethos* barroco genera una combinación conflictiva de conservadurismo e inconformidad, respeto y al mismo tiempo un sentimiento de rebeldía. Este juego de transgresiones y contradicciones propias del barroco, le da ese carácter ambivalente, ambiguo, inestable, desequilibrado y móvil con el que se le suele asociar; y es lo que le parece pertinente a Echeverría para explicar el modo de ser que en América Latina surge a raíz del proceso de colonización y de inserción en la modernidad. En efecto, el sujeto americano del siglo XVII experimenta un "estado de empate e interdependencia entre dos propuestas antagónicas de forma para un mismo objeto: una progresiva y ofensiva, que domina sobre otra, conservadora y defensiva, a la que sin embargo no puede eliminar y sustituir y en la que debe buscar ayuda ante las exigencias del objeto, que la desbordan."

(Echeverría, 2011:204). En otras palabras, lo que aquí se explica es el proceso de mestizaje cultural producto de la colonización. En éste, la estrategia de supervivencia implicó la adopción de un comportamiento al mismo tiempo rebelde y conservador: por un lado, el sometimiento al proyecto civilizatorio europeo y la "traición" a lo que era América, y por otro lado, la resistencia a esta nueva realidad colonial como manera de expresar "fidelidad" a lo que era América. Huellas de este particular comportamiento se puede encontrar por ejemplo en la arquitectura, en donde, según el escritor Gonzalo Celorio, desde los primeros tiempos de la conquista asomaron "rasgos de carácter indígena en las decoraciones de los edificios cristianos, ya que la mano de obra era india, aunque los proyectos fueran españoles". Con el tiempo, estas manifestaciones se incrementaron "hasta que se llegó a un verdadero sincretismo en el barroco del Nuevo Mundo" (Celorio, 2013:17).

Esta situación específica del ser americano inmerso en un proceso de colonización, propicia un comportamiento cuyo sustento es la ambivalencia radical, ontológica, que llega al extremo de convertir la consistencia de la vida humana y su mundo en una "realidad evanescente" (Echeverría). De ahí que sea pertinente denominar a este modo de ser barroco, puesto que comparte con él las características de ambigüedad, transgresión, inestabilidad y movilidad que antes mencionamos como propios del estilo barroco.

Es tal la radicalidad de esta ambivalencia en el comportamiento barroco que

> la contraposición entre lo aprovechable y lo desechable, lo sustancial y lo accesorio, lo fundamental y lo azaroso, lo necesario y lo contingente; la contraposición entre lo que obedece a un orden y tiene sentido y lo caótico y carente de sentido se presenta así en dos versiones distintas que se anulan recíprocamente y que pueden ser igualmente válidas o igualmente insostenibles (Echeverría, 2011:212).

La barroca no ha sido la forma predominante de vivir la modernidad, es de los cuatro *ethos* modernos, el más periférico con respecto al centro que determina el ordenamiento del mundo: el *ethos* realista. Esta ubicación periférica puede ser

entendida como una zona marginal que aspira a ser incluida en el núcleo de significación dominante del mundo de la vida, pero también, como un lugar que por su movilidad y su condición de límite, de frontera, puede generar una conciencia crítica con respecto al orden establecido por el *ethos* realista, esto es, como dice el escritor venezolano Víctor Bravo "revelar las múltiples incongruencias que acechan detrás de las representaciones del orden" (Bravo, 2004). Pero, es fundamental la precisión que hace Echeverría sobre los *ethos* de la modernidad y sus interacciones:

> Ninguno de estos cuatro *ethe* (...) se da de manera exclusiva; cada uno aparece siempre combinado con los otros, de manera diferente, según las circunstancias, en la vida efectiva de las distintas construcciones modernas del mundo (...) Es indudable, sin embargo, que el *ethos* realista, el que llegó a desempeñar el papel dominante en esa composición, es el que ha organizado su propia combinación con los otros y los obliga a traducirse a él para volverse efectivos (Echeverría, 2000:172).

Siguiendo esta línea analítica, encontramos dentro de los estudios literarios sobre lo barroco en Latinoamérica realizado en los últimos años, el trabajo de la investigadora Mabel Moraña, quien coincide con Echeverría al entender lo barroco como "hibridez y palimpsesto, una deformación nacida de la transgresión de sus límites, que resulta de la defensa ejercida por el cuerpo que recibe el desafío de la heterogeneidad. Producto de juegos de absorción y resistencia, la perla barroca combina, en su proceso, la norma y la excepción" (Moraña, 2010:52). Su interés en lo barroco también parte del hecho de evidenciar su papel en la elaboración de los discursos que configuraron la entrada de América Latina en la modernidad globalizada y su persistencia en las elaboraciones del arte y la cultura de la región, que rastrea desde el periodo virreinal hasta lo que ella llama la era posaurática[6] -posmoderna y poscolonial- y propone una lectura del barroco como el espacio en el campo de lo simbólico de "las luchas del poder que son inherentes al proceso de inserción del mundo americano en el contexto del occidentalismo" (ídem:53).

[6] Moraña entiende por posaurática, partiendo de la noción de aura de W. Benjamin, la época en que la obra de arte es susceptible de reproducción masiva a través de la tecnología, en la que aquella pierde el carácter de objeto único e irrepetible.

De la reincidencia del barroco en la historia latinoamericana se pueden distinguir tres momentos: Barroco, Neobarroco y Ultrabarroco.

El Barroco como código cultural impuesto en América durante el proceso de colonización, adquirió características y sentidos inusitados debido a su contacto con el grupo social que lo asimiló, de tal suerte que el arte barroco que

> se exporta desde la metrópolis como dispositivo de homogenización acorde con los planes unificadores de la España Imperial –"Un dios, un rey, una lengua"- resulta en su actualización colonial un producto híbrido, replegado sobre la heterogeneidad que busca reducir, desplegado desde los parámetros de la "alta" cultura hacia los horizontes populares de la diferencia y el abigarramiento americanos (ídem:54).

Y, señala Moraña que

> sin el reconocimiento de esta agencia a partir de la cual el sujeto colonial apela no ya a la reproducción de los protocolos imperiales sino sobre todo a la producción -proactiva- de una performatividad que extrema esos modelos en el proceso de su reconversión, es imposible advertir el sentido contracultural, mímico y reivindicativo que adquieren las apropiaciones del código barroco en las colonias (ídem:56).

Este juego paradójico de apropiación del código cultural del colonizador es lo que permite establecer una singularidad y una "diferencia americana" que complejiza el proceso de colonización americano y las dinámicas del mestizaje cultural, puesto que ya no es posible entenderlos como fenómenos unidireccionales de solamente imposiciones del colonizador hacia los colonizados. Esta concepción del barroco, que es la que plantearon los escritores cubanos José Lezama Lima y Alejo Carpentier a mediados del siglo XX, propicia la "reivindicación de América como un núcleo otro del mundo occidental, generador de significados e incorporador de la diferencia" (ídem:66).

La reivindicación del barroco como espacio de la diferencia, como posibilidad de la construcción de una *episteme otra*, tiene como consecuencia la redefinición de las ideas de originalidad y trascendencia estética que hacen parte del concepto de arte de la modernidad dominante, es decir, el arte sustentado en el principio de

racionalidad estético-expresiva del que nos ha hablado Boaventura de Sousa Santos. En esta revisión crítica del arte se sitúa para Moraña el segundo momento del barroco en América Latina que se desarrolla hacia finales del siglo XX: el Neobarroco. Retomando el análisis del escritor cubano Severo Sarduy, la investigadora explica que en el Neobarroco se desvirtúa la oposición obra original/copia, ya que esta estética recurre a la re-producción, porque es un arte de la cita, de reciclaje, fragmentariedad y simulacro (ídem:64); y al recurrir a estos procedimientos obliga a la expansión del concepto de arte. De nuevo una reivindicación de la diferencia.

Por otro lado, el neobarroco pone en crisis la aspiración de una identidad latinoamericana construida por el discurso reivindicativo del barroco, que como hemos dicho, fue propuesta por Lezama Lima y Carpentier. El neobarroco de Severo Sarduy ya no se preocupa por la construcción de identidades nacionales, cosa que va perdiendo sentido a cada paso que se van consolidando los mercados transnacionales y la globalización; aunque sigue expresando la hibridez y el mestizaje recurriendo a la parodia, a la teatralización o a la carnavalización, pero esta vez, desde la perspectiva de las "postidentidades plurales y polifónicas". De aquí que Moraña considere que

> el tema de la crisis de la subjetividad moderna atraviesa, de una manera u otra, todas las reflexiones sobre el Neobarroco (…) [éste] diagnostica la crisis de los procesos modernos de subjetivación y el agotamiento de sus correlativas políticas identitarias y, en el mismo movimiento, propone una expansión proliferante de la diferencia (ídem:77-78).

En cuanto al tercer momento del barroco en América Latina, Moraña propone llamarlo Ultrabarroco, retomando el término de título de la exposición itinerante *Ultra baroque. Aspects of Post Latin American Art* realizada en 2001 cuya curaduría estuvo a cargo de Elizabeth Armstrong y Víctor Zamudio-Taylor. Citando las reflexiones de los curadores, Moraña nos dice que el Ultrabarroco

> caracteriza las extensiones transhistóricas y las reterritorializaciones del Barroco como estética postnacional: no sólo ya, como la codificación

> estética que se traslada de sociedades europeas a territorios coloniales (…) sino también como un producto que en sus modulaciones modernas y postmodernas, aparece ya definitivamente emancipado de sus especificidades históricas. En este sentido Armstrong habla, al referirse a la torsión final del Ultrabarroco, como de un arte postlatinoamericano, que más allá de las limitaciones impuestas por fronteras nacionales e identidades políticas, se inserta en los escenarios más actuales combinando impulsos locales y globales (Moraña, 2010:87).

El Ultrabarroco, la expresión más actual del barroco en las elaboraciones del arte y la cultura, ahonda aún más en la crisis de todo el modelo civilizatorio propuesto por la episteme moderna: nación, identidad, ciudadanía, consenso, progreso y subjetividad. Esta última reapropiación del barroco no señala solamente un estilo o una estética, sino que se entiende como una *actitud*, una disposición, que da cuenta de la hibridación y la transculturación que caracteriza el mundo globalizado; lo que nos recuerda la *sensibilidad barroca* que según Maffesoli caracteriza a las sociedades contemporáneas. La actitud ultrabarroca teatraliza, en el sentido de volver espectáculo, de evidenciar la artificialidad, el debilitamiento de los pilares de la identidad individual y colectiva de la modernidad dominante, aquella que se constituyó en torno al *ethos* realista: territorialidad asignada a las culturas nacionales, la noción de consumo como principio democratizador y como forma privilegiada de realización personal e integración social, la apuesta a la transparencia del lenguaje como vehículo de consenso político y social, el afán pedagógico del arte y la concepción de la obra como producto acabado, armónico y total (ídem:90).

Finalmente, y esto es fundamental, Moraña propone entender la persistencia de lo barroco como la presencia de la *diferencia* y la *ruina:* la diferencia en el sentido de reconocimiento de la alteridad, de formas *otras* de ser que divergen del núcleo identitario moderno; pero también es, en el sentido matemático, *residuo* o *resto*, de tal suerte que la ruina, lo residual, “remite también a lo diferencial: a lo que sobrevive y permanece en una existencia fantasmática, desplazada, fuera de tiempo y de lugar” (ídem:80). En efecto, podemos entender el *ethos* barroco en

nuestro *hic et nunc* como una presencia residual, en el sentido de que para permanecer ha tenido que subordinarse al *ethos* realista dominante, pero a pesar de ello -o gracias a ello- introduce en la configuración de la modernidad un espacio para la diferencia, la *otredad* que pone en crisis el modelo dominante de esta misma modernidad.

Este panorama de las elaboraciones más recientes sobre lo barroco nos muestra cómo éste se ha desplazado de la cerrada historiografía del arte hacia un espacio en donde su significado se expande para nombrar no sólo expresiones estéticas, sino un *ethos*, un tipo de sensibilidad, una actitud "que atraviesa la modernidad y sobrevive a su racionalismo instrumental" (Chiampi, 2000:44). Por esta razón proponemos ver lo barroco, que da cuenta del entrecruzamiento del pasado y el presente, es decir, del *discontinuum* de la historia, y que siempre emerge "del abismo de una crisis" (ídem:45), como parte de la constelación de la contemporaneidad, signada por la impugnación a las grandes certezas y a las verdades absolutas. Lo barroco se sitúa dentro de esta constelación, como una perspectiva crítica del principio de racionalidad de la modernidad que ha devenido en un racionalismo estrecho que no puede cumplir con la promesa de emancipación de este proyecto civilizatorio. Así, podemos entender lo barroco como un concepto que puede nombrar uno de los *ethos* que habitan la contemporaneidad, una época en la que diversas maneras de ser reclaman su espacio en medio de la multiplicidad que le hace frente a la estandarización de la vida.

En lo que a nuestro campo de estudio compete, consideramos lo barroco como parte del espectro de perspectivas críticas sobre el principio de racionalidad estético-expresiva del arte y la literatura, dentro del cual se desarrolló el drama como forma predominante del teatro en la modernidad, cuya crisis, que corresponde al estado general de crisis civilizatoria de nuestra época, ha configurado el heterogéneo panorama y la mixtura de expresiones del teatro contemporáneo.

Son muchos los aspectos de este teatro que podemos analizar a la luz del concepto de lo barroco y su incidencia en el presente, pero lo barroco en su sentido amplio de *ethos*, tipo de sensibilidad o actitud, lleva nuestra atención hacia el personaje teatral que, aunque esté en estado de crisis, como lo veremos en nuestras siguientes constelaciones, no deja de ser una expresión de nuestras maneras de ser y de las formas en que nos comprendemos a nosotros mismos dentro de la constelación de nuestra época. Además, lo barroco en la contemporaneidad emprende una crítica a los procesos modernos de identidad y subjetivación, los cuales son el fundamento de la construcción del personaje dentro del drama, forma predominante del teatro moderno, cuya crisis, necesaria por demás, ha desatado la multiplicidad de expresiones del *teatro del presente*.

CONSTELACIÓN *TEATRUM MUNDI*

Barroco, teatro contemporáneo y crisis

Me hierve la sangre en la cabeza, los ojos, la boca y el pecho, tengo los brazos tiesos, las manos entumecidas y la jeta abierta, he fijado la rabia, estoy sin aliento, me tiemblan los labios y se me corrió el maquillaje, parezco una facinerosa, una bruja del Teatro Lírico de Muñecas, y todo por amor al arte... Me voy.

Auxilio



Obra *Auxilio y Socorro.* Fotografía: Carlos Mario Lema

Bolívar Echeverría precisa que uno de los principales imperativos de la civilización moderna capitalista es la separación de tiempos dentro de la vida cotidiana: el tiempo de la ruptura como tiempo improductivo y el tiempo de la rutina como tiempo productivo; el primero es la excepción, en donde se encuentra la experiencia estética, el juego, a fiesta, el arte; el segundo es la regla de la cotidianidad en el que impera el trabajo productivo. El *ethos* barroco, que como hemos dicho prefiere los contornos suaves, claroscuros, y no estas divisiones tajantes, se resiste a esta separación de tiempos que el *ethos* dominante impone como orden de la vida y al hacerlo, opta por una interacción entre ellos que se convierte, según el filósofo, en el espacio de reivindicación de su existencia "en ruptura": al volver fluidos los límites entre el mundo real -tiempo productivo- y el mundo de la ilusión -tiempo improductivo- el *ethos* barroco *estetiza* la vida cotidiana a tal extremo que considera la experiencia estética "como esencial para la humanización de la existencia rutinaria", y esta es su "estrategia propia y diferente de construcción de mundo" (Echeverría, 2000:195). Es por esto que el *ethos* barroco entiende el mundo como teatro, el *teatrum mundi,*

> el lugar en donde toda acción, para ser efectivamente tal, tiene que ser una escenificación, es decir, ponerse a sí misma como simulacro -¿recuerdo?, ¿prefiguración?- de lo que podría ser. Construir el mundo moderno como teatro es la propuesta alternativa del *ethos* barroco frente al *ethos* realista; una propuesta que tiene en cuenta la necesidad de construir también una resistencia ante su dominio avasallador (ídem:95).

Echeverría reconoce en la actitud barroca y su capacidad de entender el mundo como teatro un potencial crítico frente al *ethos* realista dominante de la modernidad, y lo hace al invertir el sentido de la crítica peyorativa que tilda al barroco de ornamentalista y teatral, es decir, el filósofo considera que en estas características residiría la vitalidad del arte y la sensibilidad barroca. La teatralidad de lo barroco nos introduce a un tema fundamental, que nosotros proponemos vincular con la circunstancia del teatro contemporáneo, y es el asunto de las representaciones del mundo que hace el barroco.

La crítica condenatoria del arte barroco que lo considera teatral y excesivamente decorativo, entiende que al ser teatral, el barroco finge hacer arte, simula, hace "como si" representara el mundo, "hace teatro". Para el *ethos* realista el arte barroco es falso y engañoso por detenerse en lo decorativo, y por tanto superficial, y por no representar el mundo y el sujeto moderno tal y como se supone que es. Pero, para Echeverría no cabe duda de que mirar al ornamentalismo del barroco como muestra de un defecto disimulado, de una "ausencia de representación con apariencia de representación", es algo que solo se puede hacer "sobre la plena aceptación de la idea moderna, sumamente estrecha, de lo que es la representación artística", idea que la reduce a "ser una transposición en imagen de lo que un sujeto nítidamente separado del objeto alcanza a percibir a través de su *aesthesis* o sensibilidad" (2000:209). Sin embargo, si se mira el ornamentalismo barroco desde la idea de mímesis, que para Echeverría es más amplia que la idea de representación artística moderna, se observa que "es indudable que la representación del objeto tiene un momento teatral" y es éste el que media en la experiencia que el sujeto tiene en relación con el objeto artístico y que al alcanzarse "pone las condiciones para una reactualización del propio sujeto de la experiencia" (ídem), ya que dentro de ésta, "lo representado en el arte barroco, lejos de ser una reproducción "falsa" de lo real, sería un hecho que se resiste a aceptarse como un producto indiferente de la circunstancia dramática que le otorga sentido" (ídem); esta circunstancia dramática es justamente esa teatralización de la vida que practica el *ethos* barroco como resistencia a la "contradicción moderna del mundo". Entonces, desde la perspectiva del barroco,

> lo que el arte propiamente reproduce al perseguir la forma perfecta de los objetos que produce no es la realidad de los mismos, sino el sentido del ethos desde el cual ha elegido cultivar la singularidad (...) de la vida social en la que se encuentra (ídem:213).

Nos llama la atención la distinción que hace Echeverría entre la idea moderna de representación artística y la idea de mímesis, ya que allí hallamos un vínculo con las reflexiones que al respecto hace el escritor e investigador teatral Robert

Abirached, quien propone la categoría de *crisis del personaje* para analizar el estado de crisis de la forma dramática en el teatro moderno, que es el antecedente de las diversas expresiones del teatro contemporáneo. Detenernos en este punto nos resulta indispensable para comprender la presencia de lo barroco en la constelación del presente y sus posibles vinculaciones con el teatro y el personaje en crisis en el contexto de la crisis generalizada de nuestro tiempo.

Echeverría nos dice que la idea de representación moderna es estrecha si se le compara con la de mímesis. Esta apreciación nos resulta más comprensible acudiendo a Abirached, quien precisa que para Aristóteles “la imitación es una de nuestras actitudes más familiares ante lo real” y su esencia es “hacernos tomar distancia de ello para dominarlo, o, más sencillamente, para mirarlo de frente tal y como es, y de ahí la necesidad de la mediación de las imágenes” (1993:24). En efecto, lo que las imágenes muestran en el teatro y en el arte en general, no se adecua a su modelo y este desfase “agudiza la comprensión de la realidad significada” (ídem); y en este sentido nos dice Abirached que “desde el principio el acto teatral es mimético: no nos da lo real (...) sino que lo representa y lo re-produce, activa y concretamente, en un espacio y un tiempo singulares” (ídem).

Esta imagen mimética que hace el teatro sobre lo real se basa en el "principio orgánico de unidad" y a través de éste se confiere una forma, un orden y un sentido a lo real en la representación teatral. Esta organización cumple con el "imperativo de una acción que se desarrolla en el tiempo y en el espacio desde el principio hasta el fin" (Viviescas, 2005:441) que es directamente vivida por personajes que se expresan a través del diálogo y que tiene como testigo a los espectadores, y se caracteriza por la invisibilidad de la estructura que le da forma, el principio de progresión orgánica basado en el impulso dinámico del conflicto, la integración de actor-personaje-texto, y la identidad y unicidad del personaje (ídem).

Si bien en esta idea de mímesis se basa la representación teatral desde el teatro griego hasta el moderno, dentro de la modernidad dicho concepto sufrirá

transformaciones que reducirán la imitación a un calco de lo real, de tal suerte que la imagen, lo imaginario que construye el arte no tendrá ya esa distancia y ese desfase con respecto a lo real, que son el sustento de la mímesis desde Aristóteles. Este constreñimiento de la mímesis es ejercido en el teatro por el drama moderno, que Abirached denomina *drama burgués* porque es la expresión del proyecto civilizatorio moderno que buscó afirmarse en

> los derechos del individuo, descubriendo la importancia de las estructuras sociales y del trabajo en la historia, colocando a la economía en el centro de las relaciones humanas, derribando lo sagrado y lo imaginario [fuentes arcaicas de la creación teatral] en beneficio de un imperialismo, cada vez más ampliamente reconocido, de la racionalidad (Abirached, 1993:92).

En este sentido, el drama moderno es la expresión del *ethos* realista, el modo de ser predominante en la modernidad que para afianzarse exige al teatro retratar el mundo tal y como es -como supone este *ethos* que el mundo es-, imperativo desconocido hasta este momento, puesto que no hay nada más extraño para el teatro y por consiguiente, para el personaje teatral, que la representación a partir de "la famosa antítesis entre los hombres como son y como deberían ser" porque la mímesis clásica "no procede de ninguna de esas dos maneras" ya que "no puede hacer una copia de lo real ni borrar su huella en la representación que elabora" (ídem:26).

Desde esta perspectiva podemos entender pues, la diferenciación que hace Bolívar Echeverría entre representación y mímesis: vemos que esa idea de representación a la que él se refiere es la que elabora en la modernidad el *ethos* realista a partir de su necesidad de proyectar su propia imagen en el arte, una imagen que "al subordinar demasiado la noción de mímesis a la tiranía de la exactitud y al llevar a copiar la realidad demasiado cerca" corre el riesgo de corromperla (ídem:65); y la mímesis la entiende como una imitación que no hace una copia de lo real, sino que como nos dice Abirached, toma distancia para proponer una imagen que nunca se adecua a su modelo y esta inadecuación amplifica la comprensión sobre lo real. De aquí que Echeverría considere que la

imagen mimética sea *per se* teatral, ya que la mediación con lo real se hace a través del recurso a lo imaginario, a lo artificial.

En efecto, el drama como expresión del *ethos* realista es la representación del hombre como un individuo que se abroga el poder de transformar la realidad para lograr sus fines, que requiere para ello de una encarnación individual del carácter y las pasiones de un personaje que, como nos explica Víctor Viviescas, se basa en el subjetivismo entendido como la superioridad del individuo para dominar situaciones y condiciones exteriores, lo cual se refleja en el logro de los objetivos, por lo cual el personaje se entiende como una unidad que se mantiene fiel a sí mismo y funda su identidad. Aquí hay un dominio del principio de la subjetividad como fundamento del individuo moderno, aquel que critica lo barroco tal como nos ha mostrado Mabel Moraña.

Ahora bien, es en el contexto del estrechamiento que sufre el concepto de mímesis en manos del *ethos* realista en donde se gesta la crisis del drama moderno desde finales del siglo XIX, que a su vez es la "expresión de una crisis más profunda que afecta la comprensión del sujeto mismo y de su relación con el mundo" (Viviescas, 2013:15). Es así que

> al llegar el final del s. XIX, esa similitud entre el mundo de lo real y el mundo del escenario [planteada por el drama moderno] deja de ser productiva y tampoco hay forma de devolverse a la mimesis aristotélica, porque ésta tiene una pretensión que es imposible de cumplir ahora, y es que el poeta sepa interpretar el mundo para llevarlo al escenario. Lo que acontece a finales del s. XIX es que no sabemos cómo es el mundo, básicamente la relación del hombre con el mundo es de extrañeza y desconocimiento (V. Viviescas, comunicación personal, 20 de agosto de 2015).

Luego del embate que sufre la mímesis clásica en manos del drama moderno, que la pone en crisis a causa del estrechamiento al que se ve sometida; dicho concepto se enfrenta de nuevo a una crisis, más profunda y permanente, porque la imitación ya no puede distanciarse de lo real para dominarlo, porque el poeta ya no está seguro de cómo es el mundo ni está seguro de sí mismo. Por eso nos dice

Viviescas que en el contexto de la crisis del drama el teatro no puede volver a la noción de mímesis clásica y la experiencia teatral se explorará desde la crisis de la representación que deconstruye, reorganiza o deroga los principios del drama moderno y como consecuencia inevitable de este movimiento aparece también la crítica a ese drama.

El siglo XX y lo que va corrido del XXI, albergan experimentaciones teatrales cuyo origen es la crisis del drama, pero que no podrían circunscribirse a una sola tendencia o una sola respuesta o reacción a esta crisis, y que tampoco podrían afirmarse como un abandono total de lo dramático. Lo que vemos es una constelación en la que convergen muy diversas formas de comprender lo teatral pasado el tiempo del imperio del drama, una proliferación de la heterogeneidad en donde, siguiendo a Maffesoli, se crea una *armonía conflictiva*, una *concordancia disonante* entre las multiformes visiones del *teatro del presente.*

Hans-Thies Lehmann propone la categoría de *teatro posdramático* para analizar el teatro de la crisis y precisa que

> el adjetivo *posdramático* designa un teatro que se dispone a operar más allá del drama tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo de la tradición del drama. *Tras el drama* significa que -aunque debilitado y exhausto- este continúa existiendo como estructura del teatro *normal*; como expectativa de gran parte del público, como fundamento de muchos de sus modos de representación y como norma de su *drama-turgia* (2013:44-45).

Sin embargo, en su tarea de describir y analizar el teatro, o mejor, los teatros de la crisis del drama dentro de los cuales es necesario "aceptar la coexistencia de conceptos teatrales divergentes que no pueden subordinarse bajo la preponderancia de un paradigma único", Lehmann encuentra que

> difícilmente se puede soslayar que en el nuevo teatro [el teatro contemporáneo] resaltan algunos rasgos estilísticos que podrían atribuirse a la *tradición manierista,* como son: la aversión a la unidad orgánica, la tendencia al extremo, la distorsión, la incertidumbre y la paradoja. La estética de la metamorfosis (...) se añade al principio manierista de la

> equivalencia: en vez de contigüidad, como afirma la narración dramática, se encuentra una heterogeneidad dispar en la cual cada detalle parece emerger en el lugar del otro (idem:146-147).

El autor prefiere usar el término *manierista* en vez de *barroco*, tal vez porque parte de una tradición analítica que usa indistintamente ambos términos o porque usar la palabra barroco le parece demasiado. Pero es evidente que a lo que se refiere es lo que aquí hemos analizado dentro del concepto de lo barroco y su presencia en la constelación de lo contemporáneo.

Compartiendo y ampliando la perspectiva del Lehmann, vemos que hay otros elementos, además de los identificados por él, que lo barroco puede aportar para la comprensión del *teatro del presente*. Unos de estos elementos los hallamos en el teatro del barroco histórico y otros en los estudios literarios sobre el barroco en la literatura moderna latinoamericana.

El teatro barroco de los siglos XVII y parte del XVIII, nos dice el historiador de la literatura y el arte español Emilio Orozco Díaz, se caracteriza por su preocupación por la puesta en escena (la escenografía, el decorado, la relación del actor con el espectador) porque “el estilo barroco se mueve por íntimos impulsos de espíritu y vida, complica con espontánea violencia las formas, y sobrevalora y recarga el elemento ornamental y apariencial procurando actuar intensa y directamente sobre los sentidos” (Orozco, 1969:18), debido a que el creador de este teatro, el *homo barocchus* de esta época, expresa a través del artificio de la puesta en escena teatral su “angustiosa concepción de la vida como aparente, cambiante y fingida”, realidad que se identifica con la obra de teatro, porque “todo el mundo se convierte en teatro, porque la vida toda es teatro” (ídem:20). El *teatro del presente,* heredero del desplazamiento del texto como elemento central del teatro dramático moderno, también pone el énfasis en la puesta en escena, en lo específicamente teatral, lo que está más allá de la palabra escrita, en lo que ocurre en el encuentro único entre el actor y el espectador; en este sentido, se valora más lo escénico que lo textual, por lo cual podemos pensar que en el teatro de hoy late lo que está en el

fondo de toda obra barroca: “la gran fugacidad de la vida” (ídem:21).

El teatro barroco se permite la mezcolanza de elementos opuestos, la tragedia dentro de la comedia, la comedia dentro de la tragedia; se permite la fluidez entre el espacio de la representación y el espacio de los espectadores, de tal suerte que la obra se abalanza sobre ellos, el actor transita sin tropiezos entre el escenario y el público y éste termina incorporado por completo en el espectáculo barroco. Orozco llama *continuidad espacial* a este desbordamiento de la puesta en escena barroca, que además hace que los límites entre lo real (el espacio de los espectadores, el teatro mismo entendido como espacio de representación) y lo ficcional (la obra teatral, sus personajes, su escenografía) se desdibujen, haciendo más profunda esta percepción de la vida como teatro, el *teatrum mundi*. El *teatro del presente* ha hecho un sinnúmero de exploraciones espaciales que comparten con la puesta en escena barroco el principio de continuidad espacial: tanto en escenarios convencionales como no convencionales, los espectadores de hoy comparten con los actores el espacio de la representación, o en otros casos, el espacio de la presentación.

De otro lado, los análisis de las poéticas barrocas exploradas por parte de la literatura moderna latinoamericana, nos aportan elementos, que si bien están dirigidos a comprender el fenómeno de lo barroco dentro de la literatura, podrían ser útiles para comprender las diversas dinámicas del teatro contemporáneo.

Es evidente que lo barroco se resiste a aceptar la idea de mímesis del *ethos* realista, de ahí que sea una alternativa de exploración en la constelación de lo posdramático y de la crisis del drama. De hecho, la opción barroca agudiza la crisis de la representación, puesto que tiene la intención de representar el mundo, pero al hacerlo radicaliza la significación del concepto “representar” porque

> la obra que produce no se pone frente a la vida, como reproducción o retrato de ella: se pone en lugar de la vida como una transformación de la vida; no trae consigo una imagen del mundo sino una “sustitución”, un simulacro del mundo. Toda obra de arte barroca es por ello siempre profundamente teatral; nunca deja de girar en torno de alguna

escenificación (ídem:213).

Esto obedece a la estrategia de supervivencia del *ethos* barroco frente al estado de crisis generalizada que ha generado el proyecto civilizatorio moderno dominante. Recurrir al artificio y concebir el orden del mundo de la vida como tal, es una forma de transgredir y criticar ese orden, y este impulso transgresor se refleja en el espectáculo barroco, que según Severo Sarduy, "pospone, difiere al máximo la comunicación del *sentido* gracias a un dispositivo contradictorio de la mise-en-scéne, a una multiplicidad de lecturas que revela finalmente, más que un contenido fijo y unívoco, el espejo de una ambigüedad" (1982:78). Por eso para este escritor "el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto (...) es el arte del destronamiento y la discusión (Sarduy, 1986:183). Este análisis trasladado al teatro contemporáneo nos puede dar cuenta de su carácter no teleológico y su deseo de renunciar a la síntesis, ya que en medio de semejante multiplicidad ésta ya no es posible.

Cristo Rafael Figueroa resalta la preferencia del barroco por la forma abierta, lo cual manifiesta su inclinación a sustituir lo absoluto por lo relativo (Figueroa, 2007:30). En el barroco, la palabra, la imagen o la metáfora se esfuerzan por traducir la fascinación y la intensidad de las impresiones y, al mismo tiempo, sugieren la fugacidad, la instantaneidad, la ilusión de la vida o la fragilidad de las cosas; porque el mundo es solamente como parece en el momento mismo de su elaboración (Figueroa, 2007:37-38). También destaca este investigador la "tendencia al fusionismo" del barroco, puesto que busca unificar, mezclar elementos que son contrastantes o contradictorios. Esta tendencia hace que se borren, que se anulen los límites rígidos, también genera una fuerte inclinación hacia la sugerencia y no hacia la descripción:

> sugerir personas, paisajes o cosas, al atenuar y confundir sus contornos (...) La poética barroca procura, pues, despertar y suscitar la maravilla o la sorpresa (...) [que] la mayoría de las veces sugieren relaciones secretas

> entre los seres y las cosas (...) la metáfora barroca es el elemento fundamental de su estética, no tanto como evasión, sino como constatación de analogías recónditas o como posibilidad de transfigurar" (Figueroa, 2007:39).

Las estéticas neobarrocas, nos dice Parkinson Zamora, conscientes de su vínculo con el pasado y su relación con el presente, tal como es el planteamiento de la historia como constelación, juegan con destruir la idea de equilibrio y secuencialidad, tensionar los límites hasta romperlos o experimentar el exceso, la vaguedad, lo indefinido. Colocan los fragmentos culturales en una relación dinámica para volver a imaginar historias y culturas. Estas partes existen en "desarmonía", pero sus configuraciones son coherentes, por más tentativas y temporales que sean; los significados son múltiples y esquivos, pero no imposibles; y los significantes están en movimiento y el movimiento mismo es significativo (Parkinson, 2011:357).

Estos son los mecanismos a través de los cuales, desde el campo de lo imaginario, lo barroco pone en crisis al hombre como individuo moderno en su versión predominante, que hemos denominado siguiendo la terminología propuesta por Bolívar Echeverría como *ethos* realista, de tal suerte que éste "pierde la condición de ser la escala de referencia de la realidad" (Viviescas, 2005:450), se relativiza la universalidad de esta concepción del hombre moderno y se evidencia la imposibilidad de la realización de este individuo como aquel que se configura dentro de y gracias a la modernidad, "un paradigma social, cultural, político y epistemológico que surge en Europa en el siglo XV-siglo XVI, y que coincide con la revolución científica; coincide también con la expansión europea y con la emergencia del sistema mundial capitalista moderno" (Santos, 1994:314), puesto que ocurre un estrechamiento de este proyecto civilizatorio al no ser capaz de cumplir "el *slogan* positivista del siglo XIX" de orden y progreso: orden a partir del pilar de la regulación y progreso a partir del pilar de emancipación. Boaventura de Sousa Santos entiende que esta crisis sostenida es una muestra de que habitamos en una época en la que se está dando una "transición paradigmática".

Y es en esta transición en la que el *ethos* barroco y sus poéticas en el arte, pueden demostrar todo su potencial crítico con respecto aquella idea de sujeto moderno dominante que está en crisis y sin posibilidades visibles de poder reconfigurarse para recuperar su lugar privilegiado, porque este *ethos* "es capaz de retórica, de visualización, de sensualidad, de inmediatez, capaz de combinar conocimientos aparentemente incombinables, de distinguir la vocación de las alternativas y al mismo tiempo, capaz de sorprenderse, de rebelarse, de distanciarse, de reírse" (ídem:330).

En esta época de "transición paradigmática" ya no es posible comprender el mundo como una unidad lógica, coherente y controlable; como hemos insistido, lo que presenciamos es una proliferación de realidades, un mundo que se metamorfosea de manera constante, una relativización de todos los principios de construcción de realidad y de su representación. La inestabilidad de la realidad nos arroja a un mundo escurridizo, desbordado, descentrado y múltiple. El teatro contemporáneo busca expresar, criticar, captar este mundo de la inestabilidad: hace un desmontaje de la fábula, cuestiona la representación fundamentada en la reducción de la mímesis a un calco de lo real, se disloca, se expande, se reorganiza cuantas veces sea necesario. Este teatro se podría definir no por una forma particular de dramaturgia, de actuación o de puesta en escena, sino, como hemos visto, por una puesta en crisis del fundamento del drama moderno: aquel imperativo de una acción que se desarrolla desde el principio hasta el fin y de sus características principales: la integración actor-personaje-texto, la invisibilidad de la estructura del drama, el principio de progresión orgánica de la acción y la identidad y unidad del personaje.

La inserción de las poéticas barrocas contemporáneas -neobarrocas y ultrabarrocas- en la constelación del *teatro del presente* se ubica en la exploración de los terrenos de la crisis del drama o de lo posdramático y contribuye al ahondamiento de la crisis del sujeto moderno en su versión dominante, el *ethos* realista, porque hacen una crítica a dicho sujeto a través de la exploración del

personaje en crisis, al que, en nuestra siguiente constelación, propondremos nombrar metafóricamente como *personaje barroquizado.*

Por nuestra parte, ya hemos iniciado un camino de exploración en torno a las poéticas barrocas contemporáneas y sus interacciones con el *teatro del presente,* aquel que se configura en torno a la crisis generalizada de nuestra época. Esta exploración está también presente en la Constelación *Barocchus Personae*.

CONSTELACIÓN *BAROCCHUS PERSONAE*

La *barroquización* del personaje y el personaje barroco



¡Ah, sí, ponerse a actuar otra vez, qué vomitivo! ¡Como si todo esto sirviera para algo, como si todo esto fuera a entrar en alguna cabezota, a entretener a alguno de los espectadores babosos, arrunchados en sus poltronas, frente al sopón soporífero de cada día!

Socorro-Cobra

Obra *Auxilio y Socorro.* Fotografía: Carlos Mario Lema

El investigador teatral Patrice Pavis dice que “el personaje es probablemente la noción dramática que parece más evidente, pero en realidad presenta las mayores dificultades teóricas” (Diccionario Teatral Interactivo). En efecto, el personaje de la mímesis clásica es diferente al personaje del drama moderno y éste es muy diferente de las múltiples versiones de personaje en el teatro contemporáneo. Por tal razón, resulta necesario hacer algunas precisiones antes de esbozar una lectura del personaje en crisis en el *teatro del presente* a partir de nuestro mirador barroco y en el contexto de la crisis generalizada de nuestra época, desde donde planteamos la metáfora del *personaje barroquizado* y la exploración del personaje barroco en nuestro ejercicio creativo, el cual hemos abordado desde la literatura neobarroca de Severo Sarduy.

A pesar de los avatares, deconstrucciones y reelaboraciones, el personaje teatral siempre se ha definido por su acción, “el personaje es lo que hace” nos dice el crítico teatral colombiano Enrique Pulecio (2012). Abirached, al estudiar la estructura y el funcionamiento del personaje teatral, evidencia que el espacio en el cual éste se configura a través de sus acciones se halla entre lo real y lo imaginario; y este espacio se lo otorga la mímesis, que como hemos dicho, se distancia de la realidad para hacer una imagen de ella que no se adecua a su modelo original, no es un calco sino una interpretación, de tal suerte que el teatro, según Aristóteles, produce personajes superiores o inferiores a los hombres que imita conforme se extraigan de ellos imágenes trágicas o cómicas (Abirached, 1993:25), de lo cual se desprende que

> la distancia respecto al mundo es constitutiva del personaje teatral (...) no hay nada más extraño al teatro y al personaje teatral que la antítesis entre los hombres como son y como deberían ser: la mimesis no procede de ninguna de esas dos maneras, puesto que no puede hacer una copia de lo real ni borrar su huella en la representación que elabora (idem:25-26).

Ese espacio intermedio entre la realidad y lo imaginario permite al personaje

teatral ser real en la ficción dentro de un tiempo y un espacio metafóricos, y ser ficticio en la realidad. Esta condición intermedia se sustenta en la noción de verosimilitud, que según nos explica Abirached, no designa lo verdadero sino su imitación y se requiere porque "controla la naturaleza de las relaciones del personaje con la realidad" (idem:39) debido a que, como hemos mencionado, éste se encuentra a medio camino entre lo real y la imaginación. La verosimilitud, siempre será una *apariencia* de lo real, pero su comprensión varía a merced de su dimensión histórica, es decir que siempre está ligada a "un código de convivencia, dictado por la sensibilidad colectiva y por la cultura dominante de una determinada época" (idem:39); es decir, estará determinada por el *ethos* histórico.

Además de regirse por los códigos de la verosimilitud, el personaje de la mímesis clásica está sometido al "imperio de la fábula", es decir, a una cierta organización de la acción dramática a través de la cual se configura su existencia, que tiene la función de dar sentido a la proliferación de acontecimientos dentro de la obra teatral confiriendo coherencia a la sucesión de acciones y sucesos ensamblados a través de la relación causa-efecto y del principio de unidad. Porque la naturaleza de la mímesis teatral, desde la perspectiva clásica, consiste en "ofrecer la reproducción de un fragmento de la realidad construyéndolo como un todo y dotándolo de una lógica que le es propia" (idem:56). Un aspecto fundamental de la fábula es que impide que el personaje sea leído en un sentido unívoco: puesto que sabemos de él lo que muestra a través de sus acciones, solo podemos captarlo en movimiento y de allí extraer esos indicios que usamos como espectadores para configurar la idea completa del personaje. Así se llega a aprehender la obra como un todo, a partir de pistas que permiten cierta licencia a la imaginación, pero que tienen un sentido que permite descifrarla.

Dentro del imperio de la fábula, que organiza el desarrollo de un conflicto, el personaje está compuesto por una serie de dimensiones y características que lo conectan con lo real y a la vez le proporcionan la autonomía inherente a lo imaginario. Constituido por las dimensiones de máscara, imagen de una persona

que se presenta “como signo de una realidad diferente a la vida cotidiana” (idem:23); tipo, su valor simbólico o su ejemplaridad para con la sociedad y la época dentro de las cuales se ha creado; y carácter, la singularidad que evidencia la línea general de su conducta, su comportamiento; el personaje logra caracterizarse por una identidad, una función, pasiones y genios que como ya hemos advertido, no le adjudican una única verdad, sino que lo hacen un personaje abierto a significados polisémicos, en fin,

> un conjunto de relaciones (entre la imagen y el mundo, el lenguaje y la palabra, la representación y el sentido) a la vez constantes, y en cuanto a su aplicación, susceptible de funcionar de las más variadas maneras, en consonancia con los cambios históricos, ideológicos y estéticos (idem:31).

Esta definición de personaje que expone Abirached al inicio de su libro *La crisis del personaje en el teatro moderno,* se mantiene en términos generales, invariable hasta el siglo XVIII, momento en que aquel se ve “profundamente sacudido por la crisis de la conciencia europea” porque la cultura burguesa, el *ethos* realista, en proceso de configuración, “cuestionará (…) trastornándolas irremediablemente, nociones que le conciernen vivamente” (idem:92).

La constelación *Teatrum Mundi* nos ha anunciado ya las transformaciones fundamentales que sufre la mímesis clásica en manos del *teatro realista*, a nuestro entender y en el contexto de este estudio, el teatro que expresa el mundo de la vida del *ethos* realista. Esas transformaciones que van reduciendo la imitación a un calco de lo real, tienen que ver con la alteración de la relación entre lo real y lo imaginario: éste es relegado y sustituido por la ilusión de realidad, que busca que lo que se presenta en el escenario sea tan cercano a lo real que logre crear en el espectador la ilusión de que en efecto lo es. La distancia con respecto a la realidad representada constitutiva de la mímesis y por tanto del personaje teatral, se pierde; como consecuencia, se trastorna también la noción de verosimilitud, “elemento esencial del funcionamiento de la mímesis” nos dice Abirached, que aparenta lo real pero siempre con la mediación, la distancia, de lo imaginario con respecto a la realidad, de tal suerte que lo verdadero y lo verosímil se vuelven una

sola cosa.

De igual forma, el personaje se equipara de tal manera al individuo moderno que tiene la función de representar, que pierde su lugar de enunciación ubicado, como dijimos, en la intersección entre lo real y lo imaginario; esta situación conlleva inevitablemente a la "simbiosis entre personaje y actor" (Pavis). En efecto,

> en el teatro griego, la *persona* es la máscara, el papel desempeñado por el actor; no se refiere al personaje esbozado por el autor dramático. El actor se diferencia netamente de su personaje, es sólo su ejecutante y no su encarnación, hasta el punto de disociar en su actuación el gesto y la palabra (…) A partir del Renacimiento y hasta el Clasicismo francés, el personaje (…) se compone de un conjunto compacto de rasgos psicológicos y morales, se define más como esencia que como carácter con rasgos individualizados: tiende a lo universal. Más tarde, en los siglos XVIII y XIX, con el surgimiento del individualismo burgués, el personaje se afirma como individuo definido sociológicamente, decidido a hacer valer sus derechos particulares. Esboza su mutación extrema en forma de personaje naturalista. Forma así un solo cuerpo con su intérprete y llega a ser imposible determinar cómo se distingue del cuerpo y del espíritu del actor, y en qué consisten sus acciones. De hecho, forma parte del medio, que lo predetermina totalmente. Pierde su autonomía sustancial y reacciona según un determinismo que lo sobrepasa (Pavis, Diccionario Teatral Interactivo).

El personaje, más que someterse al imperio de la fábula, se somete al imperio de la ilusión, a la tarea de volverse él mismo una persona, un individuo, no ya alusivo o construido a través de indicios, sino un sujeto determinado por sus rasgos físicos y psicológicos, clase social, educación, ocupación o profesión, religión, raza, nacionalidad, coeficiente intelectual, orientación política, pasatiempos, manías, complejos, vida sexual, normas morales, temperamento, facultades, cualidades, en fin. Así, el personaje ya no es más la interacción de sus tres dimensiones -máscara, tipo y carácter-, sino que se disminuye "en contra del teatro, la dimensión de máscara y la dimensión de tipo y se hiperboliza la dimensión de carácter" (V. Viviescas, comunicación personal, 20 de agosto de 2015).

Pero, el teatro moderno, así como la modernidad misma, es una constelación en la

que se puede ver la coexistencia de varias versiones del drama. Esa versión radicalmente realista que acabamos de esbozar es una parte del panorama del drama moderno, pero es fundamental tenerlo en cuenta ya que su entrada en crisis provoca el estallido del drama, generando varias versiones de sí mismo, incluso algunas de ellas que, como dice el profesor francés Jean-Pierre Ryngaert, conservan ese nombre a la fuerza. Para comprender este estallido del drama y muchas de sus expresiones que parecen negarlo, estar más allá de él o por fuera de sus límites, vale recordar que la crisis del drama no implica su abandono o negación total, como nos lo ha explicado Lehmann, sino más bien, una relación conflictiva, en permanente crisis con lo dramático, una crisis que se vuelve el lugar de enunciación del teatro contemporáneo ¿Qué vemos al observar el teatro de nuestro tiempo? Una proliferación sin eje unificador, lo mismo que vemos al observar lo barroco.

El personaje barroquizado

La insostenibilidad de la versión dominante del sujeto moderno, provoca la disolución del personaje tal como lo entiende el canon dramático moderno en su versión realista -del *ethos* realista-, es decir, como una elaboración ficcional en la que se privilegia la construcción de un carácter, ya que “el personaje de teatro no podía ser puesto en crisis más que por la crisis misma de la civilización en la cual se había formado” (Abirached, 1993:92). Frente a esta crisis de construcción del sujeto moderno, nos explica Viviescas, los autores dramáticos intentan recuperar la noción de personaje, pero ya no lo puede hacer desde la máscara, el tipo o el carácter, “y tienen que inventarse qué tipo de personaje están construyendo”. De allí las tentativas de eliminar definitivamente el personaje o de construirlo por fuera de los parámetros del canon dramático.

Dentro de este contexto, al personaje teatral le corresponde expresar el estado de

crisis del sujeto moderno dominante. Según Viviescas, el personaje entendido como imagen del individuo moderno dentro de un mundo de ficción y como parte del campo discursivo del teatro (Pavis), no se realiza en el teatro contemporáneo, ya que en éste lo ficcional no es la manera predominante de metaforizar el mundo real; estas metáforas se encuentran en el fragmento, la ruina, la versión, el simulacro y no en el recurso a la ficción porque el texto escrito del teatro contemporáneo no constituye siempre un texto de ficción, no hay una acción completa y teleológica; hay figuras, aproximaciones al sujeto o fragmentos, pero no personajes. Para este dramaturgo y director teatral, lo que está en primer plano en la escena de hoy es el actor y no el personaje, quien tiene una función más rapsódica, es decir, más narrativa que interpretativa, ya que prevalece el acto de enunciación de las figuras que hacen parte de la obra.

Sin embargo, la presencia de estas figuras, fragmentos o rapsodas en la escena contemporánea no implican necesariamente la muerte del personaje teatral, ya que no es evidente que éste

> se disuelva en una lista de propiedades o de signos. Que sea divisible, que no sea una pura conciencia de sí donde coinciden la ideología, el discurso, el conflicto moral y la psicología, esto está claro desde BRECHT y PIRANDELLO. Tampoco quiere decir que los textos contemporáneos y las puestas en escena actuales ya no recurran ni al actor o al menos a un embrión de personajes. De hecho, las permutaciones, los desdoblamientos, la amplificación grotesca de los personajes, sólo hacen consciente el problema de la división de la conciencia psicológica o social. Aportan su grano de arena en la demolición del edificio del sujeto y del personaje, propios de un humanismo ya agotado. (...) El personaje no ha muerto; simplemente ha llegado a ser polimorfo y difícilmente aprehensible. Esta era su única posibilidad de supervivencia (Pavis, Diccionario Teatral Interactivo).

La perspectiva del profesor francés Jean-Pierre Ryngaert coincide con la de Pavis. Es claro que “el debilitamiento del personaje es la a vez causa y consecuencia de la crisis del drama. Vector de la acción, soporte de la fábula, transportador de la identificación y garante de la mimesis, el personaje tiene a cargo múltiples

funciones en las dramaturgias tradicionales", pero en el teatro de hoy "el personaje ha perdido características física tanto como referencias sociales; raramente tiene un pasado o una historia, menos aun proyectos futuros o de porvenir identificables." (Ryngaert, 2013:167). El personaje aparece de manera intermitente, en fragmentos, lo cual se evidencia en la incertidumbre de quien enuncia: ¿el autor?, ¿el narrador?, ¿el actor?, ¿el personaje? Sin embargo, esto no implica que se tienda hacia la desaparición total del personaje. Siguiendo el profesor las reflexiones de Robert Abirached, concluye que "estos personajes del intermedio nombran quizás una vez más nuestras identidades vacilantes y nuestros compromisos velados; ellos no han desaparecido de la escena como habría podido esperarse: la acechan a fuerza de reminiscencias y deseos que se agotan, siempre ahí, y no del todo ahí" (ídem:172).

Otro profesor francés, Jean-Pierre Sarrazac, nos recuerda que de las tres dimensiones constitutivas del personaje, máscara, carácter y tipo, es contra la segunda que "se baten las dramaturgias modernas [de la crisis del drama] y contemporáneas", de tal suerte que éste presenta una "ausencia de identidad", es decir, es un "personaje sin carácter", *impersonal*. Así, en el teatro contemporáneo el personaje está provisto

> de mil cualidades pero de ninguna unidad ni sustancia identificadora. Lo que significa, entonces, que parezca abocado a ese nomadismo y a ese camaleonismo –cambiar de identidad de un lugar a otro– que lo obliga a actuar todos los roles, que no le permite escaparse o ahorrarse ninguno. Quizá se trate aquí de esas "otras vidas" múltiples de las que nos dice Rimbaud, en Una Temporada en el Infierno, que "a cada ser" le "parecen debidas". Pues es cierto que el impersonaje –llámese Desconocido, esté reducido a una inicial, o incluso desprovisto de toda marca personal– actúa el mundo saltando de un rol a otro, de una máscara a otra, fustigado por Dionisios, ese dios de lo impersonal... En esta encrucijada él es Edipo, en esta otra es Saúl o bien el Judío Errante; cualquiera sea su sexo, él se vuelve Adán o se vuelve Eva, quizá Pandora, Hamlet y Ofelia, Fausto y Margarita, etc., etc. El proceso es infinito, puesto que aquí coinciden –el "mismo instante", diría Beckett– el comienzo y el fin... (Sarrazac, 2006:368).

Estas compresiones del personaje del teatro contemporáneo se puede comparar con el *ethos* barroco: no hay un "carácter objetivo" que rija nuestras acciones, sino que en cada uno de nosotros hay una multiplicidad, una armonía conflictiva y un recurso a la máscara de acuerdo a la necesidad de cada momento de nuestro *hic et nunc*. El carácter es una forma de dotar de estabilidad, seguridad y coherencia al sujeto moderno; pero lo barroco al asumir la ambivalencia como su base ontológica (oxímoron) y a lo real como una percepción evanescente y artificial, evidencia lo ilusorio de ese carácter.

En la contemporaneidad, el personaje, igual que el texto escrito, se desplaza del centro de la configuración del teatro y pasa a ser un elemento más de la creación escénica; pero este desplazamiento, como lo hemos visto, no implica necesariamente su desaparición, de igual manera que la impugnación de la hegemonía del texto no concluyó con su destierro de la escena, sino con su resignificación. Este desplazamiento del centro es lo que queremos nombrar como la existencia *barroquizada* del personaje, que tiene límites difusos y sentidos diversos e incluso contradictorios, pero que no dan cuenta de su muerte, sino de la reivindicación de su existencia que solo se da si se mantiene en crisis. En efecto, el personaje, así como el modo de ser barroco, habita los territorios más inestables y escurridizos y ello constituye, paradójicamente, su soporte. A esta existencia conflictiva se refiere Robert Abirached al afirmar que

> El personaje, destinado desde hace tanto tiempo a la destrucción, no ha cesado de renacer ante nuestros ojos, reajustándose de época en época, pero siempre irreductible. Atraído hacia el mundo a riesgo de convertirse en un pálido reflejo del mismo, solicitado por el imaginario hasta diluirse entre sus nubes, a veces sobrecargado de cualidades y otras desmembrado, sosías o fantasma, maniquí o ícono, disecado bajo sus costuras, o aún devorado por sus palabras, no ha abandonado los escenarios europeos [y latinoamericanos] (...) La crisis del personaje sería entonces el signo y la condición de su vitalidad, a medida que el mundo va cambiando (Abirached, 1993:423).

Cuando la existencia en crisis se vuelve el lugar de enunciación y el fundamento

de la permanencia del personaje en la escena contemporánea, éste se *barroquiza*. El *personaje barroquizado* es y no es al mismo tiempo, no es posible fijar sus límites con claridad, sus contornos no son claros, se vuelve nebuloso y juega con nuestra percepción: puede tener apariencia de personaje sin serlo o ser un personaje y aparentar que no lo es. Es un juego de vacilaciones que expresan a través del recurso a la indeterminación, la crisis del mundo de la vida en la contemporaneidad, una crisis civilizatoria en la que habitamos hace más de un siglo según nos ha dicho Bolívar Echeverría; también es la expresión de la sensibilidad *barroquizada* de nuestro *hic et nunc*, signado por los modos de ser que reclaman su lugar en medio del reconocimiento de la heterogeneidad.

El personaje barroco en *Auxilio y Socorro*

El *personaje barroquizado* es una metáfora del personaje teatral en crisis del teatro contemporáneo que hemos planteado desde la reflexión y nos propusimos explorar desde la creación escénica; pero siguiendo un impulso excesivo, es decir, propiamente barroco, en nuestros experimentos escénicos pasamos del *personaje barroquizado* al *personaje barroco*. Así nos dimos cuenta de la importancia de esta distinción: recurrimos a la metáfora de la misma forma que lo hace Maffesoli, para nombrar, no desde la dureza de los conceptos establecidos sino desde los bordes o los caminos indirectos, aspectos del teatro contemporáneo y del personaje teatral dentro del contexto de crisis generalizada de nuestro tiempo, que por sus características se pueden equiparar con lo barroco en el sentido amplio y transdisciplinar de esta noción. Pero al explorar lo escénico desde la poética neobarroca de Severo Sarduy, siguiendo las intuiciones que hemos planteado en la constelación *Teatrum Mundi* con respecto a la inserción de las poéticas barrocas contemporáneas en el diverso espectro del *teatro del presente,* inevitablemente nos encontramos con el personaje barroco sarduyano, que tiene

las características del *personaje barroquizado*, pero que a diferencia de éste, hace parte de un universo, o mejor, de una constelación, creada recurriendo conscientemente a una poética barroca, se adscribe a su estética.

Nuestros juegos barrocos con los personajes sarduyanos son el resultado de la indagación sobre la obra novelística y ensayística de Severo Sarduy (Cuba, 1937 - Francia, 1993), quien explora de manera intensa el universo del barroco desde una mirada muy particular y contemporánea: sus obras nos hablan, como ya hemos mencionado, de la crisis de la subjetividad moderna, del estallido del individuo, es por eso que nos muestra unos sujetos desterritorializados, exiliados de las certezas de la modernidad (Moraña, 2010:76), sin intención alguna de configurar una identidad cerrada y estable. Heterogeneidad, pluralidad, metamorfosis, dispersión y multiplicación del sentido que cancela "toda forma posible de consenso y fijeza de los significados" (ídem). El neobarroco en Severo Sarduy es carnavalización, parodia, simulacros, travestismos, que afirman la diferencia, es un "esfuerzo organizado para contrarrestar el *universalismo* eurocéntrico con una visión *pluriversal"* (Castañón, 1999:1647. Citado por Moraña, ídem).

Este esfuerzo por lo *pluriversal* se traduce también en el escamoteo de los discursos explícitos, una manera de expandir la polivalencia en función de minimizar las lecturas unívocas. Es por eso que el escritor cubano nos dice en su ensayo *Nueva Inestabilidad* que

> las obras tautológicas, las *mises en abîme,* todas las estructuras simbólicas cuya fuente o generación se encuentran explícitas en la propia obra, como algo visible en la superficie significante, se encuentran, por definición, fuera de lo que pudiera llamarse una *retombée* [resonancia, eco, reflejo] neobarroca (1999:1375).

El principio neobarroco de la enunciación velada, nebulosa, está presente en todos los elementos que componen nuestra creación escénica *Auxilio y Socorro* -llamada así como una suerte de homenaje a estos icónicos personajes sarduyanos-, cuya dramaturgia extrae textos, personajes y situaciones de las

novelas *De donde son los cantantes, Cobra, Pájaros de la Playa y Cocuyo,* y los fusiona con textos foráneos, como poemas, música antillana y llanera, y con acciones propuestas por los actores inspiradas en materiales distintos a las obras de Sarduy.

Para amalgamar estos diversos materiales que dan cuerpo a los personajes barrocos sarduyanos y a nuestra puesta en escena en general, recurrimos a los elementos de composición de la poética neobarroca expuesta por el escritor cubano en su "pequeño organon", *El Barroco y el Neobarroco,* en el cual resalta de nuevo el carácter ambiguo del barroco que lleva a la obra de arte a generar "una proliferación incontrolada de significantes" y también a una "diestra conducción del pensamiento" (Sarduy, 1986:167), haciendo gala de la *lógica contradictorial* que lo caracteriza.

La poética neobarroca juega y se estructura a partir del recurso a:

1. El artificio: la teatralidad, más que imitación, es un juego de artificios, una expresión indirecta que enmascara el lenguaje (palabra, cuerpo, acción) a través de mecanismos como la *sustitución*, que expulsa el significante "normal" de la palabra o la acción "y pone otro totalmente ajeno en su lugar" (Sarduy, 1986:170); la *proliferación*, que oblitera "el significante de un significado dado pero no reemplazandolo por otro (...) sino por una cadena de significantes" (ídem) a través de la cual se puede inferir el significante ausente, que sólo tiene sentido dentro del contexto de la obra; y la *condensación*, permutación, fusión o intercambio entre diversos elementos de donde surge un elemento completamente nuevo. Sobre estos mecanismos nos dice Sarduy que

> Si en la sustitución el significante es escamoteado y reemplazado por otro y en la proliferación una cadena de significantes circunscribe al significante primero, ausente, en la condensación asistimos a la "puesta en escena" y a la unificación de dos significantes que viene a reunirse en el espacio exterior de la pantalla, del cuadro, o en el interior de la memoria (ídem).

En nuestra obra *Auxilio y Socorro*, acudimos a estos recursos para crear una cadena de significantes que no tienen relación entre sí y que sólo tienen sentido dentro del contexto de la obra. Para lograrlo, hemos jugado a combinar los textos de Severo Sarduy y las acciones propuestas por los actores; así, Sarduy nos dice que la palabra es como un perro sarnoso, este perro sarnoso a su vez, se muestra en la escena a través de una silla que el actor trata como si fuera un perro sarnoso. Luego, nos sugiere que a ese perro se le echa un balde de agua hirviendo, que es el sentido justo de la palabra, y en la escena este balde de agua es un florero con flores secas que el actor pone sobre la silla-perro sarnoso. De esta manera, esta cadena de significantes se vuelve polivalente, tanto que puede resultar inalcanzable.

2. La parodia: para Sarduy la parodia es "el carnaval, espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo "anormal", en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión" (ídem:175). La *carnavalización* implica la parodia porque equivale a la confusión e interacción de diversos materiales, de allí su carácter polifónico. Es la "intrusión de un tipo de discurso en otro" que se da a través de la *intertextualidad*, que es la cita o reminiscencia de textos o acciones ajenos; y la *intratextualidad,* es decir, la fusión de textos o acciones extranjeras en la estructura de la obra, de tal manera que no hay diferenciación entre los textos citados y los propios.

   Auxilio y Socorro es una obra completamente intratextual, juega a fusionar diversos materiales de las novelas sarduyanas que ya hemos mencionado, a tal punto que no se puede distinguir la proveniencia de dichos materiales. La intratextualidad no está sólo en el nivel de los textos, también se encuentra en los personajes: en nuestra obra Auxilio, personaje de la novela *De donde son los cantantes,* se fusiona con Siempreviva, personaje de la novela *Cobra*; y Socorro, también personaje de la primera novela, se

fusiona con Cobra, protagonista de la segunda novela. La obra fusiona además, materiales foráneos que se integran a su estructura, tales como la música antillana y la música llanera, textos propuestos por los actores y por otros escritores, como es el caso del poema en prosa *Historia Muda* de Luis David Triviño, del cual extrajimos el siguiente fragmento y lo integramos en la dramaturgia de la obra:

> Tras mis manos heridas puedo ver estrangularse todo el miedo a las esqueléticas pasiones de la memoria y sus configuraciones con manicomios crepusculares que imploran su olvido. Pasados ebrios de tiempo son los que me salvan. Las almas de mis lágrimas soñaron verterse en máscaras de miseria. En absolutos insomnios. Guerra pálida con frías marcas de asombro y sin huellas que recordar. Me he suicidado en sueños y conozco mi memoria de ceniza, oxidada, con palpitante agonía y un ejército de piedra combate en sus escombros. Ejércitos de hombres sin luz que tratan de abrazar sus sombras y se azotan contra las paredes dejando grietas que yacerán encandilando los días de luz. Parten piedras con sus manos. Sus palabras llegaron hasta mí, dejando solo historias mudas. Conozco la rebelión de mis recuerdos. La recuerdo. ¡Que me llenen de espacio, no de tiempo! Puedo ver la construcción de los recuerdos y a los hombres, con ojos en sus espaldas, ver cómo se fuman la progresión y vomitan imperios después de tragarse la historia. Aquí yace mi pasado. No encontraré días de luz en mis bolsillos y veré mi sombra muerta en la pared.

3. Erotismo: El barroco es el espacio “de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad -servir de vehículo a una información-, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto” (ídem:181). Es juego, desperdicio y placer, es erotismo en tanto que juego parodiante del lenguaje meramente funcional y útil.

4. Simulación: “Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una

> ausencia (...) la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de los "verdadero" y de lo "falso", de lo "real" y de lo "imaginario" (Baudrillard, 2008:12). La simulación es la expresión del artificio, la parodia y el erotismo, es un juego de metamorfosis, disfrazamientos y camuflajes; es el travestismo entendido como una pulsión ilimitada de transformaciones "que no se reducen a la imitación de un modelo real, sino que se precipita a la persecución de una irrealidad infinita" (Sarduy, 1982:14). Como veremos más adelante, nuestra puesta en escena explora de manera intensa esta pulsión transformista de los personajes sarduyanos que los lleva a un punto extremo de indeterminación: ni su género, ni su sexo, ni su oficio, ni su espacio de vivienda o de trabajo, logran configurar identidad alguna.

Jugando con estos recursos compusimos la acción, o mejor, las acciones de *Auxilio y Socorro*, que acontecen en un presente que se expande en todas direcciones confundiéndose con el pasado o con visiones o deseos del futuro. Las improvisaciones sobre los personajes de las novelas de Severo Sarduy, descontextualizandolos de sus lugares de origen, nos llevó a interacciones entre ellos que se desarrollan en la puesta en escena y que se organizan no a partir de los principios de la fábula clásica, es decir la relación causa-efecto entre los hechos, sino a partir de una estructura multiforme, una constelación de tiempos, de espacios y de metamorfosis. De tal suerte, la obra está organizada en cuatro partes: *Auxilio, Socorro y Dolores Rondón; Siempreviva y Cobra; Envenenamiento* y *Enfermedad*. Cada escena acontece en un espacio y tiempo diferentes, pero los espacios sobrepuestos en el escenario los hacen nebulosos y la dirección de los saltos en el tiempo tienen un velo de indeterminación, de tal suerte que el espectador se puede preguntar al pasar de una escena a la otra: ¿lo que veo es un fragmento de su pasado? ¿es un sueño? ¿es su presente y lo que vi antes su pasado?

La obra muestra a Auxilio y Socorro como personajes travestidos, bailarinas del Teatro Lírico de Muñecas, un burdel decadente y colorido administrado por la

matrona Siempreviva, que es la misma Auxilio. Allí pasan sus días y noches soñando otras vidas posibles, utopías de una esperanza. En un lugar camaleónico, que a veces es el tugurio en el que viven, a veces es camerino, a veces es el escenario del Teatro Lírico o un hospital, Auxilio y Socorro nos hacen parte de su cotidianidad extracotidiana, de sus anhelos, de sus intimidades, de sus fingimientos, de sus espectáculos; de sus vivencias con la mulata Dolores Rondón, una de sus compañeras; de sus avatares con Cobra, que es la misma Socorro, la joya de la corona en el Teatro Lírico de Muñecas y su obsesión por transformar su cuerpo con procedimientos extravagantes. Todo el tiempo los personajes cambian de disfraz, de máscaras, a ritmo de merengue, son o tonada, y están acompañados de una ausencia presente, un Ánima que parece estar y no estar, que no habla, no se nombra pero incide en lo que sucede, mueve cosas, es testigo y oficiante al mismo tiempo. Estos personajes nos dejan ver, por momentos, el juego de representar fragmentos de sus indeterminadas vidas, de sus visiones futuras y pasadas.

Los personajes barrocos de *Auxilio y Socorro* se exhiben todo el tiempo, siempre están a la vista del espectador, pero son velados, impenetrables tal vez. Así los percibe el crítico de teatro Mauricio Arévalo, quien dice que

> Auxilio y Socorro son dos personajes barrocos por excelencia: son cuerpos maquillados, *performáticos*, extraños, indeterminados. Su piel es artificio. Son personajes escondidos detrás de apariencias… son apariencias escondidas una tras otra. Ambos, de hecho, esquivan todo el tiempo la racionalización: ¿quiénes son? ¿qué les pasa? ¿cuál es su motivación? ¿por qué actúan como actúan? Lejos de las categorías clásicas de construcción de personaje, la obra nos muestra identidades disfrazadas, travestidas, camufladas, abyectas. Sus máscaras son tan abstractas en algunos momentos que es imposible alcanzarlos, entenderlos: Auxilio y Socorro son dos personajes a los que es imposible acceder y es en esa dificultad donde siento que habita el espíritu del montaje (Arévalo, 2016).

En efecto, durante el laboratorio de creación jugamos a construir máscaras a partir de la estética que Sarduy sugiere en sus obras: colores vibrantes, plumas, perlas,

maquillajes exagerados. Algunas de ellas cubren por completo el rostro y otras lo dejan ver, de tal suerte que la máscara misma se parodia:

FOTO 1



FOTO 2



FOTO 3



FOTO 4



En la foto 1 vemos la máscara de Auxilio cuando se metamorfosea en Siempreviva y en la foto 2, el sombrero de plumas de Auxilio que le cubre por completo el rostro. Estas dos máscaras ocultan por completo el rostro del personaje, pero no le brindan uno nuevo, es una pérdida momentánea del propio gesto, un juego en torno a la supresión de la identidad. En la foto 3 vemos la máscara de Socorro cuando es Cobra y en la foto 4 la máscara de Ánima, este personaje fantasmagórico que no cambia de apariencia nunca pero transforma el espacio todo el tiempo. Estas son máscaras opuestas a las de Auxilio, cubren el rostro de los personajes pero lo dejan ver completamente, es una parodia del encubrimiento.

Sarduy nos dice en su novela *De donde son los cantantes* que Auxilio y Socorro "quieren desaparecer, ser otras: de ahí la incesante transformación, la abundancia de afeites, de artificios" (1995:6). Los cambios de estos personajes, sus metamorfosis, querer ser otros, no sólo expresan el estallido del yo, la crisis del sujeto moderno de la que nos hablaba Mabel Moraña, o las múltiples máscaras que puede tener una persona; tiene que ver también con la alteridad, con el cuerpo que recibe el desafío de la heterogeneidad (Moraña), con la *coincidentia oppositorum* que se establece con el otro diferente e incluso opuesto.



Cambios de Auxilio durante la obra

Pero el querer ser alguien diferente no tiene que ver con anhelos de transformación o de alcanzar algún sueño u objeto, como podría ser por ejemplo el caso de *Las Tres Hermanas* de Antón Chéjov. La metamorfosis es literal, inmediata y regresiva, es como cambiar de disfraz, de apariencia, un cambio para parodiar la identidad o para experimentar el placer de las transformaciones y nada más. También nos dice el escritor cubano que "Auxilio y Socorro abusan del poder de la metamorfosis: coristas de la ópera y rameras de ocasión" (ídem:5) y el exceso tiene el objetivo del placer y por eso para Sarduy el barroco es un arte erótico.



Cambios de Socorro durante la obra

La imagen nebulosa del personaje barroco se exacerba en el caso de Dolores Rondón, quien "es pura ausencia, es lo que no es" (ídem:34). En *De donde son los cantantes* Sarduy nos "cuenta" su historia de manera difusa a través de un poema que es la estructura misma de la novela, en donde cada frase es un episodio del relato:

Aquí Dolores Rondón
finalizó su carrera,
ven, mortal, y considera
las grandezas cuáles son.

El orgullo y presunción,
la grandeza y el poder,
todo llega a fenecer.
Y sólo se inmortaliza
el mal que se economiza
y el bien que se puede hacer.

Dolores Rondón es el cuerpo de la novela, pero se muestra en fragmentos, en pedazos que el lector puede intentar relacionar. En nuestra puesta en escena buscamos conservar la naturaleza de este personaje barroco: es pura ausencia que se hace presente por pedazos; sabemos que está muerta y que en algún momento de su vida fue compañera de Auxilio y Socorro, quienes la evocan a través de objetos que por momentos sirven para corporeizar esa ausencia, así como se muestra en las fotos 7 y 8, en donde Dolores se hace presente por medio de unas estolas de plumas, que si bien le otorgan un cuerpo, no dejan de mostrar su fragilidad, su inconsistencia para con la construcción de un cuerpo; mientras que su voz es representada, parodiada, por las propias Auxilio y Socorro:


FOTO 7


FOTO 8

En la escena *Siempreviva y Cobra,* Dolores se hace presente aún más fragmentada: una parte suya, las estolas de plumas, es manipulada por Siempreviva; otra, es una luz de linterna que se mueve por el escenario independientemente de las plumas; y otra parte, está en la voz de Ánima. Parte de esta fragmentación del personaje se puede ver en la foto 9:


FOTO 9

De igual manera, en la última escena, la voz de Dolores está en el cuerpo de Ánima mientras Auxilio y Socorro le rinden tributo mediante una marcha fúnebre (Foto 10). Dolores Rondón nos recuerda que el actor no es el personaje y el personaje no es el actor; el personaje barroco es máscara tras máscara y esas máscaras no siempre están en el cuerpo del actor.


FOTO 10

Esta dispersión del personaje barroco esta también expresada en su relación con la palabra, con lo que se dice en la escena. La palabra no expresa o delinea al personaje, no sustenta o indica su acción; es la metáfora que tiene un alto grado de autonomía con respecto a la acción y al personaje y que mantiene con éste una relación de ambigüedad extrema. La palabra es también objeto de parodia, juegos que van en direcciones diferentes a las de la acción. En el siguiente fragmento por ejemplo, Auxilio y Socorro están actuando en el Teatro Lírico de Muñecas, pero hablan de un tema ajeno a la situación; al final tanto la situación como el tema del diálogo se diluyen para pasar a un asunto completamente diferente: la muerte de Dolores Rondón.

> Socorro: *(Sentencioso, grave, voz engolada, como si fuera otro personaje)* Pues sí, descifra o revienta: todo sirve, todo es definitivo, todo vuelve al todo, es decir a la nada, nada es todo. Con ese juego de palabras quiero decir que tu vomitivo es muy útil, útil porque vomitivo, en fin, con palabras se modifican las cosas, los comportamientos, el comportamiento de las... *(Se detiene en seco, da un taconazo contra el suelo).*
>
> Auxilio: *(Muy atiplada y entre el público)*: Comportamiento, futuro, modificar: palabras cojas. No me hagas reír que tengo el labio partido. Tú tienes un perro sarnoso *(Socorro arrastra una silla)*, sarnoso digo por ejemplo *(Socorro suelta la silla con asco o miedo)*, pues bien, tú coges el perro, que es la palabra, le echas encima un balde de agua hirviendo *(Socorro pone una planta sobre la silla)*, que es el sentido justo de la palabra. ¿Qué hace el perro? ¿Qué hace la palabra? Conque ésas tenemos: perro-palabra, agua-sentido: he aquí la cuatro partes. *(Entra súbitamente al escenario mientras Socorro va a camuflarse en algún lugar*) ¡A cogerlas! ¿Quién le pone la cola al burro? He aquí el resumen de mi metáfora: palabras cojas para realidades cojas que obedecen a un plan cojo trazado por un mono cojo.
>
> Socorro: *(Dejando ver su escondite por un momento)*: Mis luces son pocas, de acuerdo. Pero no veo muy bien quién es el mono.
>
> Auxilio: ¡Mijo, por favor, hasta cuándo! *(Busca una comparación fácil)* pues bien: las palabras son como las moscas, los sapos, como es sabido, se comen las moscas, las culebras se comen los sapos, el toro se come las culebras y el hombre se come al toro, es decir que...

Socorro: *(Dejando ver su escondite por un momento)* ¡Que el hombre se come las moscas!

Auxilio: No es tan fácil, pero bueno, hoy no nos hemos reunido aquí para eso, sino para tratar, bajo la advocación de la Santa Patrona de los Animales Menores, para tratar digo, el caso de la mulata Dolores Rondón.

Socorro: ¿La que finalizó su carrera? ¿La muerta?

Los personajes barrocos de *Auxilio y Socorro* son simuladores que parodian, carnavalizan su propia paradoja, la de su identidad evanescente. Están suspendidos en una crisis que se vuelve permanente, se vuelve su lugar de enunciación. Por eso, consideramos que el personaje barroco hiperboliza la crisis del personaje teatral a través del excesivo recurso al artificio, ya que no restablece el equilibrio entre lo real y lo imaginario propio de la mímesis clásica; inclina la balanza a favor de lo imaginario hiperbolizando lo metafórico y lo artificial, puesto que expresa la sensibilidad del *ethos* barroco que entiende el mundo como teatro evidenciando la ficcionalidad de lo real. El personaje se mantiene indeterminado, no muestra ningún índice de su origen o condición social. Es incompletud, movimiento perceptible a través de un juego de luces y sombras, claroscuro, nebuloso*, trompe l'oil* (trampa al ojo), evocación, metáfora, lenguaje indirecto. Es inacabado, abierto como el personaje de la mímesis clásica, pero lleva esa apertura hasta el exceso sobrepasando todos los límites, se vuelve tan polivalente que como dice Mauricio Arévalo, se vuelve inalcanzable. Busca intencionalmente las disonancias. Elabora su propia armonía a partir de la concordancia disonante poniendo en crisis la idea misma de coherencia y verosimilitud. Es una suma de metamorfosis, de identidades provisorias y escurridizas, disfraces, decoraciones y excesos que difieren al máximo la comunicación del sentido de la acción. No es teleológico, es una expansión, como un Big Bang[7]. Su *lógica contradictorial* no pretende separar las contradicciones a través de una síntesis, sino que las

[7] En su ensayo *Barroco,* Sarduy explica ampliamente las relaciones entre la cosmología y el barroco.

mantiene como tales, así como la *coincidentia oppositorum* que experimenta el *ethos* barroco.

Severo Sarduy juega mucho con esta lógica en sus novelas. En nuestra obra hemos puesto este juego de contradicciones en primer plano, aún así, permanecen veladas por el recurso a la metáfora. Los siguientes fragmentos del texto de la obra, en donde podemos ver también el *tertium datur* de la lógica barroquizada, es decir, la aceptación del tercero excluido por la lógica clásica (ante el imperativo de una decisión, no se opta por una u otra opción, sino por ambas a la vez), son un ejemplo de ello:

> Auxilio: (...) Ésta es la situación: nos quedamos y los dioses se fueron, cogieron el barco, se fueron en camiones, atravesaron la frontera, se cagaron en la cordillera de los Andes. Se fueron todos. Ésta es la situación: nos fuimos y los dioses se quedaron. Sentados. Achantados, durmiendo la siesta, encantados de la vida, bailando la Ma Teodora, el son inicial, el son repetitivo, dando vueltas en el aire, como ahorcados.
>
> \- - - -
>
> Socorro: ¡Los opuestos se juntan! ¡Se tocan por el vértice! ¡Como la culebra a su cola!
>
> Auxilio y Socorro: ¡Como el principio al fin!
>
> \- - - -
>
> Auxilio: No todo puede ser coherente en la vida. Un poco de desorden en el orden, ¿no?
>
> Socorro: Un poco de orden en el desorden, ¿no? Que el relajo sea con orden. ¡Con orden! Con apariencia de orden. Con orden en el desorden.

Todos estos elementos que componen nuestros personajes barrocos componen también nuestra puesta en escena, en la que hemos explorado la construcción de un espacio camaleónico que tiene una estructura completamente visible, no busca crear la ilusión de realidad en el escenario, por el contrario, todos los artificios del teatro están en primer plano a la vista del espectador todo el tiempo: no hay trasescena, no hay aforo ni bambalinas, las consolas de luz y sonido están a la vista del público y son operadas por un personaje (Ánima) durante la obra, todos

los cambios de los personajes se hacen dentro de la escena frente al público. Los espacios están superpuestos, presentes de manera simultánea en el escenario, como un palimpsesto, en donde se conjuga un ambiente de decadencia, escasez, enfermedad, marginalidad y violencia con un ambiente de colores vibrantes, de fiesta y carnaval. Inmersos en esta atmósfera paradójica, los personajes cambian de disfraz, de máscaras.

Este espacio estructuralmente ambiguo y *palimpséstico* de *Auxilio y Socorro* está organizado de la siguiente manera:

La primera escena, *Auxilio, Socorro y Dolores,* acontece en el lugar en donde viven los personajes, tal vez un cuarto dentro del burdel en el que trabajan, tal vez el camerino del Teatro Lírico de Muñecas; esto es lo que nos muestra la foro 11:



FOTO 11

Pero al final de la escena, el escenario del Teatro Lírico de Muñecas se sobrepone al espacio anterior y la acción pasa a ser un show de este supuesto burdel:



FOTO 12

La segunda escena, *Siempreviva y Cobra*, acontece en un espacio extraño, una suerte de guarida en la que Cobra, una de las múltiples máscaras de Socorro, se somete a todo tipo de tratamientos para transformar sus pies recurriendo a rezos, cantos, remedios hechos con plantas de todo tipo (Fotos 12 y 13):


FOTO 13



Dentro de esta misma escena el espacio se transforma de nuevo en el escenario del Teatro Lírico de Muñecas en donde Cobra es la atracción central:



En *Envenenamiento*, la tercera escena, el espacio se torna fiestero, puede ser una cantina, un bar, o el propio Teatro Lírico de Muñecas, en donde los personajes beben y celebran:



FOTO 16

En la cuarta escena, *Procesión a Dolores Rondón*, el espacio simboliza un ambiente de enfermedad y decadencia:



FOTO 17

Y al mismo tiempo es el espacio en donde ocurre una procesión fúnebre en honor a Dolores Rondón:



FOTO 18

A lo largo de la obra el espacio escénico se desborda hasta invadir o confundirse con el espacio de los espectadores, de tal suerte que varias acciones acontecen en medio de las butacas del público y con su participación directa:



FOTO 19

En nuestra siguiente y última constelación presentaremos el texto de la obra *Auxilio y Socorro,* una creación colectiva gestada desde la escena, una polifonía barroca que conjuga nuestras propias voces con las letras de Severo Sarduy. El texto que presentamos a continuación se consolidó al final del proceso creativo, puesto que hemos seguido, como es nuestra costumbre -y nuestra apuesta-, un procedimiento que podríamos llamar *escritura desde la escena,* durante el cual seleccionamos fragmentos de las novelas del escritor cubano anteriormente mencionadas, a partir de nuestras intuiciones sobre lo que podría ser un *personaje barroquizado* y un *personaje barroco.* Así, emprendimos una exploración centrada fundamentalmente en tres aspectos de la obra sarduyana: los personajes, las situaciones y lo estético; las interacciones entre ellos se iba dando a partir del juego con los elementos de la poética neobarroca descrita líneas atrás. De aquí resulta la composición espacial, la selección de colores, formas y materiales; el tejido de las acciones y la configuración de los personajes: el artificio, las apariencias cambiantes, los tiempos indeterminados, los espacios superpuestos, los juegos carnavalescos, la parodia, el intrincado humor sarduyano, la inestabilidad, lo nebuloso, lo claroscuro...

LA CONSTELACIÓN DE AUXILIO Y SOCORRO



Obra *Auxilio y Socorro.* Fotografía: Carlos Mario Lema

Personajes:

Auxilio y Socorro: Dúo cómico, carnavalesco. Dos putas, en apariencia. Artistas del Teatro Lírico de Muñecas. Socorro se disfraza de Cobra, personaje travestido, no sabemos si de hombre a mujer o al contrario, protagonista del Teatro Lírico de Muñecas, de características difusas y obsesionado/a con las transformaciones corporales. Auxilio es a veces Siempreviva, supuesta proxeneta, dueña del Teatro Lírico de Muñecas, una enferma que oculta su enfermedad, ambigua y excesiva en todo.

Dolores Rondón: Personaje ausente que se hace presente a través de objetos que harán las veces de títere en su momento, a través de la luz o a través de las voces de los otros personajes.

Ánima: Ausencia presente que convive con Auxilio y Socorro. A lo largo de la obra mueve objetos, interfiere en las acciones de los personajes, en la música, en la transformación del espacio y de las atmósferas.

AUXILIO, SOCORRO Y DOLORES

Socorro se prepara para su baño de humo, un ritual que acostumbra a hacer en medio de las plantas con las que Siempreviva prepara los menjurjes. Ánima pone música (son montuno "Cógele el Golpe" de Cachao López). Mientras Socorro se baña entra Auxilio chillando. Su cara está cubierta por su exagerado sombrero de plumas.

Auxilio: ¡No puedo más! (*Sigue chillando)*

Socorro interrumpe su baño, consuela a Auxilio. Se abrazan. Bailan al ritmo del son montuno. En medio del baile Auxilio manosea a Socorro, ella se defiende. El

baile se vuelve lucha. Socorro se libera. Va al tocador. Se maquilla. Auxilio sigue chillando.

Socorro: ¡Revienta! Sí, revienta, aguanta, muérete, quéjate al Estado, quéjate a los dioses, muerte súbita, cáete abierta en dos como una naranja, ahógate en cerveza, en chicha. Conviértete en polvo, en ceniza. Eso querías.

Auxilio: (*Apartando las mechas de su emplumado sombrero)* Seré ceniza, mas tendré sentido. Polvo seré, mas polvo enamorado.

Socorro: ¡Me rompes las pelotas, Auxilio! Calla. Yo tampoco puedo más. *(Ánima, que ha estado arreglando las plantas, le pasa un Kleenex a Auxilio)* Sécate esa lágrima. Ten pudor. Ten compostura. Aguante. Toma el Vanity.

Ánima le pasa el espejo a Auxilio, ella se mira y chilla.

Socorro: Mírate. *(La invita a ponerse de pie, la observa)* Las lágrimas han hecho un surco en las cinco primeras capas de maquillaje. Evita que te lleguen a la piel. Verdad que para eso se necesitaría un taladro. *(Auxilio la aparta y se mira en el espejo del tocador. Socorro la sigue)*. Has perdido la crema de espárragos. La fresa subyacente se está confundiendo con la capa de piña Ratón de Max Factor. *(Mirando a Auxilio, quien sigue chillando)* Cuadriculada estás, omarrayística. ¡Cantemos!

Ánima y Socorro cantan.

Siempre ausente, siempre ausente
Hace el mal gratuitamente

Auxilio: *(Mientras Socorro y Ánima cantan)* Sí. Es él. La adivinanza de las

adivinanzas. La pregunta del millón, la definición del ser. Se acabó lo que se daba. Se acabó el jamón, no hay queso ya. *(Ánima pone a sonar el Son de la Ma Teodora en la versión de Celia Cruz).* Ésta es la situación: nos quedamos y los dioses se fueron, cogieron el barco, se fueron en camiones, atravesaron la frontera, se cagaron en la cordillera de los Andes. Se fueron todos. Ésta es la situación: nos fuimos y los dioses se quedaron. Sentados. Achantados, durmiendo la siesta, encantados de la vida, bailando la Ma Teodora, el son inicial, el son repetitivo, dando vueltas en el aire, como ahorcados *(se regodea en su baile)*.

Socorro apaga la música.

Socorro: Calla. Esto querías.

Suena un merengue y bailando Socorro se viste: medias veladas, blusa, falda, zapatos, peluca y maquillaje. Ánima recoge el desorden.

Auxilio: *(Mientras suena la música)* No. No quise eso. Pedí la vida, entera, con cascabeles y panderetas. Pedí el pan y el chorizo de cada día. Nada. Nada. Me enviaron la pelona, la cabecipelada, la calva, la raspada, la sola.

Socorro: *(interrumpiendo la música)* Se te ve una mejilla. Es como la cara de la luna. Llena de cráteres.

Auxilio: *(Frente al espejo)* Crápula, granuja. Rana. Que te trague el ser. Que te aspire. Que se te rompa el aire acondicionado. Que a tu alrededor se abra un hueco. Que te chupe la falla de San Andrés. Que seas absorbida, desapercibida por inadvertida.

Socorro: *(Mientras desamarra una maleta de viaje que está atada en la pared)* Se acabó. Me voy. Ahora sí. Como sea. Me sacan de aquí. Estoy atacada y doy

golpes a diestra y siniestra, al derecho y al revés, como un guerrero japonés contra un enemigo invisible.

Auxilio: *(Ámina a su lado le susurra al oído lo que tiene que decir)* Vete. Inesencial. Dejas la casa. Sí, la casa con mayúscula. La Domus Dei...

Socorro ha desistido de su intento de salir. Deja la maleta en su lugar y se dirige al bongó, junto con Ánima interpretan un merengue. Se prende el aviso del Teatro Lírico de Muñecas. Auxilio cambia su vestuario y ensaya su show con plantas secas. Socorro intenta sabotearla alterando los ritmos del bongó. Auxilio termina sentada entre el público.

Auxilio: *(Voz chillona, actuando como si fuera otro personaje)* ¡Ah, sí, ponerse a actuar otra vez, qué vomitivo! ¡Como si todo esto sirviera para algo, como si todo esto fuera a entrar en alguna cabezota, a entretener a alguno de los espectadores babosos, arrunchados en sus poltronas, frente al sopón soporífero de cada día!

Ánima amarra la maleta que Socorro intentó desamarrar.

Socorro: *(Sentencioso, grave, voz engolada, como si fuera otro personaje)* Pues sí, descifra o revienta: todo sirve, todo es definitivo, todo vuelve al todo, es decir a la nada, nada es todo. Con ese juego de palabras quiero decir que tu vomitivo es muy útil, útil porque vomitivo, en fin, con palabras se modifican las cosas, los comportamientos, el comportamiento de las... *(Se detiene en seco, da un taconazo contra el suelo).*

Auxilio: *(Muy atiplada)*: Comportamiento, futuro, modificar: palabras cojas. No me hagas reír que tengo el labio partido. Tú tienes un perro sarnoso *(Socorro arrastra una silla)*, sarnoso digo por ejemplo *(Socorro suelta la silla con asco o miedo)*, pues bien, tú coges el perro, que es la palabra, le echas encima un balde de agua

hirviendo *(Socorro pone una planta sobre la silla)*, que es el sentido justo de la palabra. ¿Qué hace el perro? ¿Qué hace la palabra? Conque ésas tenemos: perro-palabra, agua-sentido: he aquí la cuatro partes. *(Entra súbitamente al escenario mientras Socorro va a camuflarse detrás del espejo)* ¡A cogerlas! ¿Quién le pone la cola al burro? He aquí el resumen de mi metáfora: palabras cojas para realidades cojas que obedecen a un plan cojo trazado por un mono cojo.

Socorro: *(Dejándose ver)*: Mis luces son pocas, de acuerdo. Pero no veo muy bien quién es el mono.

Auxilio: ¡Mijo, por favor, hasta cuándo! *(Busca una comparación fácil)* pues bien: las palabras son como las moscas, los sapos, como es sabido, se comen las moscas, las culebras se comen los sapos, el toro se come las culebras y el hombre se come al toro, es decir que...

Socorro: *(Saliendo de detrás del espejo)* ¡Que el hombre se come las moscas!

Auxilio: No es tan fácil, pero bueno, hoy no nos hemos reunido aquí para eso, sino para tratar, bajo la advocación de la Santa Patrona de los Animales Menores, para tratar digo, el caso de la mulata Dolores Rondón.

Socorro: ¿La que finalizó su carrera? ¿La muerta?

Auxilio: La misma que viste y calza. Cortesana toda su vida, poeta por un día. Vamos a hablar de ella.

Socorro: ¡Con pelos y señales!

Auxilio: ¡Con sopa de sapos! *(Va por unas estolas de plumas)*

Socorro: ¡Con monos piedra fina y gatos araña!

Auxilio y Socorro parodian a Dolores Rondón haciendo un títere con estolas de plumas e imitan su voz. Dolores aparece alzada de los brazos como en una presentación de circo.

Auxilio - Dolores: Hay que salir.

Socorro - Dolores: Salir del hoyo.

Auxilio - Dolores: El que no cambia se estanca.

Socorro - Dolores: Hay que moverse.

Auxilio - Dolores: No, no es el fango lo que me molesta.

Socorro - Dolores: Ni los aguaceros.

Auxilio - Dolores: Ni los charcos.

Socorro - Dolores: Ni las carretas con bueyes.

Auxilio - Dolores: Ni las campañas electorales; sino los otros comprando y vendiendo.

Socorro - Dolores: Comprando machetes, jabones aldabas, tijeras.

Auxilio - Dolores: Aretes, trapos, botellas y catres viejos.

Socorro - Dolores: Los otros, comiendo y durmiendo.

Ocultan al títere de Dolores.

Auxilio: *(Hablando como ella misma)* ¿Ya lo ves? Dolores desprecia lo esencial. El lugar de su origen.

Socorro: *(Hablando como ella misma)* Calla idiota. Lo esencial está entre la guama y el mango.

Vuelven a configurar a Dolores.

Auxilio - Dolores: De aquí me voy yo y he venido a vender todo lo que tengo.

Socorro - Dolores: Un reloj de pulsera y un gallo fino.

Auxilio - Dolores: Con lo que me den, hasta La Dorada, por lo menos.

Socorro - Dolores: Ése es el plante.

Auxilio - Dolores: Yo hago como Cristóbal Colón, que quemó sus naves.

Socorro - Dolores: Soy bailadora fina, a otros con la rumba de cajón.

Auxilio - Dolores: Letrada, lo soy, no muy leída.

Socorro - Dolores: Calada en santos, apuntadora de las buenas.

Auxilio - Dolores: Al fijo, al corrido.

Ocultan a Dolores poniéndose delante de ella.

Auxilio: *(Hablando como ella misma)* ¿Ustedes saben qué cosa es eso de “apuntadora”?

Socorro: *(Hablando como ella misma)* Cada animal es un número de la lotería, el uno es el caballo, el nueve la culebra. Que se come al sapo, que se come al toro.

Vuelven a configurar a Dolores, poniéndola adelante.

Auxilio - Dolores: Hija legítima soy de Ochún, la reina del río y del cielo.

Socorro - Dolores: Hay que sacudirse.

Auxilio - Dolores: Hay que ir siempre adelante, como los tranvías.

Socorro - Dolores: Hay que salir de aquí.

Ocultan a Dolores poniéndose delante de ella.

Auxilio: *(Hablando como ella misma)* Eso cree ella, que se va; pero aquí se queda, aquí finaliza su carrera.

Socorro: *(Hablando como ella misma, grandilocuente)*: Se va. Se va para que el poema pueda ser cumplido, para que, como te decía, el destino exista, el vomitivo sea útil.

Auxilio: ¿Qué poema?

Socorro: Éste *(Recitando)*:

Aquí Dolores Rondón

finalizó su carrera,
ven, mortal, y considera
las grandezas cuáles son.
El orgullo y presunción,
la grandeza y el poder,
todo llega a fenecer.
Y sólo se inmortaliza
el mal que se economiza
y el bien que se puede hacer.

Vuelven a configurar a Dolores poniéndola adelante.

Auxilio - Dolores: ¿Cómo?

Socorro - Dolores: ¿Qué dicen esos viejos chochos de allá?

Auxilio - Dolores: ¿Que me quedo?

Socorro - Dolores: ¿Que aquí finalizo mi carrera?

Auxilio - Dolores: Ahora verán.

Se dirigen hacía el público y escogen un espectador al cual Dolores le habla directamente.

Socorro - Dolores: ¡Oye, monito! Sí, tu, papi. ¿Me llevas?

Socorro y Auxilio traen al hombre que acepta a Dolores al escenario. Se prende el aviso del Teatro Lírico de Muñecas. Auxilio, Socorro y Ánima interpretan un bolero con bongó, maracas y claves.

Socorro: ¡Los opuestos se juntan! ¡Se tocan por el vértice! ¡Como la culebra a su cola!

Auxilio y Socorro: ¡Como el principio al fin!

Socorro lleva al hombre a su silla y pone las estolas de plumas en su lugar.

SIEMPREVIVA Y COBRA

Socorro pasa a ser Cobra y Auxilio pasa a ser Siempreviva. Ánima y Siempreviva preparan a Cobra para los procedimientos de transformación de pies. Baño de humo.

Cobra: Tengo que convencerme de que todo lo que estoy viendo y oyendo no es real. Pronto me daré cuenta de que estoy soñando y sentiré la madera barnizada y fresca del piso contra mis pies. Esa es la verdad. Nada más existe fuera de eso. Si no lo creo, estoy jodida. *(Siempreviva y Ánima se burlan)* Tras mis manos heridas puedo ver estrangularse todo el miedo a las esqueléticas pasiones de la memoria y sus configuraciones con manicomios crepusculares que imploran su olvido.

Intenta ponerse un tacón. No le calza. Accede al tratamiento con emplastos que Siempreviva ha preparado. Siempreviva y Ánima hacen conjuros.

Cobra: Pasados ebrios de tiempo son los que me salvan. Las almas de mis lágrimas soñaron verterse en máscaras de miseria. En absolutos insomnios. Guerra pálida con frías marcas de asombro y sin huellas que recordar.

Ánima le pone los emplastos. Cobra se prueba nuevamente el tacón. No le calza. Ánima le indica a Siempreviva probar con la caja de tortura para la reducción de

pies.

Cobra: *(Mientras Siempreviva y Ánima manipulan la caja)* Me he suicidado en sueños y conozco mi memoria de ceniza, oxidada, con palpitante agonía y un ejército de piedra combate en sus escombros. Ejércitos de hombres sin luz que tratan de abrazar sus sombras y se azotan contra las paredes dejando grietas que yacerán encandilando los días de luz. Parten piedras con sus manos. Sus palabras llegaron hasta mí, dejando solo historias mudas. Conozco la rebelión de mis recuerdos. La recuerdo. ¡Que me llenen de espacio, no de tiempo! Puedo ver la construcción de los recuerdos y a los hombres, con ojos en sus espaldas, ver cómo se fuman la progresión y vomitan imperios después de tragarse la historia.

Se detiene el accionar de la caja. Cobra se incorpora. Se despoja de la caja de tortura.

Cobra: Aquí yace mi pasado. No encontraré días de luz en mis bolsillos y veré mi sombra muerta en la pared.

Termina el tratamiento. Va a probarse el tacón una vez más. Ánima y Siempreviva hacen conjuros. No le calza.

Siempreviva: Después de tanto sofoco, de tanto breakdown, de tanto quítate tú pa ponerme yo, de un coreógrafo, un circo de pulgas y dos elefantes amaestrados, pintados de rojo y ensillados con castillos de utilería traídos de la India. Por tu empecinamiento en ser cada vez más mujer, cada vez más perfecta, cada vez más aluminio sobre los párpados, me quede, en vísperas del estreno, sin reina para el puto Teatro Lírico de malparidas Muñecas. ¿Quién te va, a estas alturas, a reemplazar?

Ánima le sugiere a Siempreviva llamar a Dolores Rondón, quien será representada

por el haz de luz de una linterna que manipula Ánima.

Dolores: Quiero un baño. La Bañera repleta de ron. Y luego que me abaniquen con grandes pencas. Esta es la vida que nos merecemos las tres. ¡Hoy tiraremos monedas de oro a los mendigos!

Siempreviva guía a Dolores por el escenario hasta el espejo mientras Cobra va a amarrarse los pies.

Siempreviva: *(A Dolores, que está amarrada al espejo)* Duérmete mi niña. Ablándate. Te pones toda dura. No te contraigas así. Ya pasará. Piensa en un trencito de cuerda, rojo y bonito, pita, ¡qué lindo!, ¿lo quieres?... ¿Quieres montar en barco? Piensa en un gato muy gracioso, y ahora en un elefantito perfumado y bañado que retoza en el mar; le pintan en la trompa flores. Ablándate todita. ¿Quieres que te cuente un cuento, que te cante un canto? ¿Quieres un pastel con velitas? Ay, Dolores ¿Por qué eres tan mala? ¿Por qué aprietas así las quijadas y rechinas los dientes? Vas a rompértelos, malcriada ¿Por qué lloras así Dolores?

Siempreviva: *(A Cobra)* Igualmente destructores son el ejercicio del bien y del mal. Eliminaste en ti la piedad. Con todas tus fuerzas dirige ahora el dolor hacia ella: es diabólica, menesterosa y fea, ¿Qué más da lo que pueda sucederle? ¿Vas a cuidarla, vas a ocuparte de lo que le suceda, tú que serás perfecta, escueta, como un ícono? ¿Te vas a hacer mala sangre por una hedionda? Cobra, serás fascinante como un fetiche. Pero ahora no flaquees. No te dejes corromper por la compasión. Agóbiala. Tortúrala. He comido carne humana y bebido sangre. *(Cobra le escupe la cara)* ¡Qué odiosa! No lo sabías: con magia quiso llagarte la cara para ocupar tu lugar. Alfileres con ella: que se desangre. Agujetas. Brasas. Que arda.

Se realiza la ceremonia de transfusión del dolor. Cosquillas en los pies de Cobra.

Dolores: *(En la voz de Ánima)* No me detendrás, no van a amarrarme como a una chiva. El que no cambia se estanca. Yo iré siempre adelante como los tranvías. Ya mismo haré las maletas. Me voy. De aquí a La Dorada por lo menos. No aguanto más esta ciudad mugrosa, sin barcos, sin restaurantes chinos. Iré a donde sea. A Pekín, a Hong Kong. Calva como me dejaste. Tuerta, coja: no importa, pero llegaré a mi destino puntualmente. La vida es una jabonera; el que no se cae, resbala. Me voy.

Cobra se prueba por última vez su tacón. No le calza.

Siempreviva: ¿Quién me mandó en tu restructuración a despilfarrar mis ahorros, en arrancarte con cera y electricidad el cuero cabelludo, con una segueta cortarte falange por falange los dedos que eran enormes, pagarte un comando de etnólogos, masajes y parafina, alimentarte con almendras amargas y leche de majá para que fueras flexible y te brillaran los ojos de noche, que más de ópalo quemado los querías de azufre?

Siempreviva cambia las luces del escenario y enciende el letrero del Teatro Lírico de Muñecas mientras que Ánima ayuda a Cobra a vestirse para el show que Siempreviva se apresura a presentar.

Siempreviva: Señoras y señores, tengan ustedes el placer de recibir a nuestra joya de la corona del Teatro Lírico de Muñecas. La más grande artista jamás puesta en este escenario. Con ustedes, Cobra.

Cobra aún no está lista para el show. Siempreviva se ve obligada a tomar la palabra de nuevo para disimular el bache.

Siempreviva: Uno de los espectáculos más carismáticos que se pueda ver en todo el globo terráqueo. Un show venido de sus anhelos más profundos y candentes,

que hace que la palabra deseo pierda sentido. La Divinidad del Teatro Lírico de Muñecas: ¡Cobra! *(Se sienta entre el público)*

Cobra sale a hacer su show con un lazo, recibe dinero de los espectadores en sus ropas. Interrumpe su actuación y toma el micrófono.

Cobra: ¡Ah, sí, ponerse a actuar otra vez, qué vomitivo! ¡Como si todo esto sirviera para algo, como si todo esto fuera a entrar en alguna cabezota, a entretener a alguno de los espectadores babosos, arrunchados en sus poltronas, frente al sopón soporífero de cada día!

Siempreviva: *(entrando al escenario)* Bueno es culantro, pero no tanto.

Cobra: ¿Tú qué sabes?, hija de mil leches y todas distintas.

Siempreviva: Eres tú quien no sabe, ni tu madre sabe quién es tu padre.

Cobra: Calla. Injerto de mono y tortuga.

Siempreviva: Adefesio, despojo de tu cuerpo, golosa, insaciable.

Socorro: Inquisidora, mamarracha, ¿pero qué estás haciendo, murciélaga?

Mientras discuten se desvisten entre sí. Cobra y Siempreviva van volviendo a ser Auxilio y Socorro.

Auxilio: No todo puede ser coherente en la vida. Un poco de desorden en el orden, ¿no?

Socorro: Un poco de orden en el desorden, ¿no? Que el relajo sea con orden.

¡Con orden! Con apariencia de orden. Con orden en el desorden.

Ánima va moviendo las cosas preparando el escenario para la siguiente escena.

Auxilio: ¡Pues terminarás quedándote sola! Me hierve la sangre en la cabeza, los ojos, la boca y el pecho, tengo los brazos tiesos, las manos entumecidas y la jeta abierta, he fijado la rabia, estoy sin aliento, me tiemblan los labios y se me corrió el maquillaje, parezco una facinerosa, una bruja del Teatro Lírico de Muñecas, y todo por amor al arte... Me voy. *(Intenta desatar la maleta que está amarrada a la pared)*

Socorro: *(Ámina a su lado le susurra al oído lo que tiene que decir)* Vete. Inesencial. Dejas la casa. Sí, la casa con mayúscula. La Domus Dei.

ENVENENAMIENTO

Auxilio: *(Chillando)* Socorro, no puedo más.

Socorro: *(Consolando a Auxilio)* Metafísicas estamos, ¡pero es de no beber!

Suena el bolero "Dos almas" en versión de Simón Díaz. Ron sobre la mesa. Brindan. Ánima las acompaña y bebe también.

Socorro: No es nada...

Auxilio: No es nada...

A través del espejo Auxilio y Socorro se percatan de la presencia del público en la sala. Se miran extrañadas, caminan hacia el fondo del escenario. Se esconden tras la mesa. Se asoman alternándose para vigilar al público. Ánima les entrega

unas fotos que ellas van a mostrar al público.

Auxilio: *(Al público)* Buenas noches… Es que vimos que nos estaban mirando… Entonces les vamos a mostrar unas fotografías. Aquí estamos visitando el río San Francisco.

Socorro: O San Pachito...



Auxilio: Aquí, estábamos en la plazoleta de los periodistas.

Socorro: Después de una entrevista.



Auxilio: Esto es San Victorino y esta la Plaza de la Mariposa.

Socorro: Divina.



Auxilio: Aquí estamos en la basílica menor del Voto Nacional.

Socorro: Es la menor, pero es bien grande.



Auxilio: Este es el mercado de las pulgas de herramientas

Socorro: Todas son de segunda.



Socorro: ¡Quien compre la foto se lleva gratis un trago de ron! ¿Quién dijo yo?

Reparten ron al público mientras dicen:

Auxilio: Miren. Ya que les gusta mirar tanto.

Socorro: Si, miren. Mirones.

Auxilio: Voyeristas

Socorro: Miren. Ahí pueden mirar y no molestan a nadie.
Auxilio: Sapos.

Socorro: *(A Auxilio)* Yo creo que ahora sí dejamos una buena impresión.

Brindan. Se percatan de la presencia del público como si los vieran por primera vez. Auxilio les da la bienvenida. Se prende el aviso del Teatro Lírico de Muñecas. Cantan la Tonada de la Luna Llena de Simón Díaz.

Socorro: *(Al público)* Sabíamos muy bien dónde comprar matarratas, y cómo mezclarlo, sin que nadie se diera cuenta, con el ron.

Risas. Ánima apaga todas las luces. Hablan a oscuras.

Socorro y Auxilio: ¡No!

Socorro: ¡Somos la luz!

Auxilio: ¡Simplemente nos hemos convertido en ausencia!

Ánima enciende las luces.

Auxilio: *(A ritmo de joropo)* La luz cura, pero no a mí. Mi espíritu ya no habita mi cuerpo; ya me he ido. Lo que ahora come, duerme, habla y excreta en medio de los otros es una pura simulación.

ENFERMEDAD

Ánima, Socorro y Auxilio llenan todo el escenario de las plantas que han estado junto al baño de humo.
Auxilio: *(Mientras Ánima le pone una cánula)* ¿Te acuerdas del perro?
Socorro: *(Acostada en la mesa mientras Ánima le pone una félula en el brazo y una cánula)* Perro-palabra, agua-sentido.

Elementos médicos como jeringas, catéteres, bolsas de suero, sondas, etc. son instalados en las plantas por Ánima.

Auxilio: Sí, las palabras son como las moscas, los sapos se comen las moscas, las culebras se comen los sapos, el toro se come las culebras y el hombre se come al toro... Pues la cuenta se acabó. Las vacas gordas se acabaron, están tísicas, deshidratadas, viudas de toro, hechas tierra ¿Cómico verdad?

Socorro: ¡Zoología desquiciada! ¡Qué horror! Cada frase tuya, que parecía banal y gratuita, cobra un gran sentido, se integra a una maquinaria precisa. ¡Qué grande eres, autor de la Dolores Rondón!

Auxilio: Y tú que decías que todo era útil, que todo servía para algo. Mira qué situación. Dime de qué ha servido, de que está sirviendo esta devoración en cadena, de qué sirve la vida de Dolores Rondón, de qué servirá su muerte. ¿El vomitivo fue útil? ¿Se “modificaron los comportamientos”?

Socorro: Comportamiento, futuro, modificar. ¡Palabras cojas!

Auxilio: Relajo, orden. Palabras llenas. ¿Cuál es más boquiabierta de las dos? ¿Cuál se traga a la otra? ¿El relajo se traga al orden, lo digiere, lo expulsa? ¿El orden se atraganta con el relajo? ¿Los dos se devoran? No sé.

PROCESIÓN A DOLORES RONDÓN

Ánima: Con el siguiente monólogo Dolores recibe la muerte. No teme ya el tono grandilocuente, las imágenes ridículas, el folklore, la ampulosidad misma. Dolores entra en la muerte en tono mayor, como un día entró en la vida. Alarga ciertas palabras, los nombres de los santos, en esta "declaración lírica". Comicidad lagrimosa. Aquí la retórica y el cha-cha-chá de fondo.

Durante el monólogo de Dolores, Auxilio y Socorro hacen una procesión fúnebre vestidas con coronas de flores y mantos largos, al modo de las monjas coronadas, mientras suena un popurrí de Pérez Prado.

Dolores *(representada por Ánima):* Vuelve el río a la fuente, la luz a la aurora, la fiera herida al bosque. Cada uno en su agua. Cada pájaro en su aire. Vuelo al fondo del mar, con la bata blanca de Obbatalá, en la noche, bandera de los muertos. Árbol soy, sombra di. Lo oscuro asusta a los pájaros, pero el día viene, ronda de gallos. ¡Valle de sombra, a mí! No faltan al hijo de Eleguá ni el pan, ni el pasto, ni el agua de reposo a su elegido, ni la fruta olorosa a su esposo. Guitarras, fui de madera; que mi muerte os caliente. Maracas, diosas destempladas, rómpanse. Los santos lo habían dicho con sus señales diurnas: el vaso de agua roto, los caballos ariscos, lo negro en los espejos. No oí. No creí. No abrí la puerta. Llamabas. El rey del cielo me abra con la misma sonrisa con que yo abro no al amante de cada día, sino al asesino. A la Casa Húmeda los dioses provean lo que a la tierra. Habrá calor, habrá vino y café en la muerte. Ni el pan, ni la piña, ni el

mamey abierto, ni los gallos degollados me falten en la tumba. Ni la oración de los nueve días, ni el luto, ni el banquete abundante con guayaba y queso. Ron, que haya en mi velorio. Ron y recogimiento. Ni llantos, ni crujir de dientes, ni ropas rotas. Rey, recíbeme; voy sin temor. Viento trágame. Espárceme en la lluvia... Y a ustedes, servidores oscuros, que me han traicionado, la guerra los diezme, el rayo los ciegue, la lepra los roa. Han prometido sin cumplir, dioses de blancos. Puñal, se breve, no repitas mi sangre.

FIN

INCONCLUSIONES

Octavio Paz nos dice que el barroco “acepta todos los particularismos y todos las excepciones” (Paz, 1976:14). Nuestro contexto ha sido siempre el del mestizaje cultural, y es necesario construir categorías de análisis que nos ayuden a dar cuenta de esta multiplicidad y sus expresiones en el arte y la cultura. La mixtura ha configurado nuestros diversos modos de ser, estamos acostumbrados a revolver cosas de muy distintos orígenes e incluso opuestos, por lo que, ante el estado de crisis de nuestra época, no quedamos en el vacío, sino que podemos recurrir a la constelación de la historia para configurar formas *otras* (nuevas o no) de lo teatral dentro de lo dramático o más allá de él. Esto es algo que ya acontece en el *teatro del presente* y Lehmann nos lo recuerda al afirmar que “el teatro posdramático incluye la presencia, la readmisión y la continuación de estéticas antiguas, incluso de aquellas que ya habían rechazado anteriormente la idea dramática al nivel del texto o del teatro” (Lehmann, 2013:45).

Lo barroco es capaz de dar cuenta de las mixturas, de los mestizajes, por eso nos sirve como mirador del teatro contemporáneo, porque al explotar el canon del teatro dramático sus fragmentos entran en interacción con formas *otras* que se encuentran más allá de sus límites, es decir, ocurre un mestizaje, la posibilidad de crear reuniendo lo heterogéneo. Gracias a su empleo del “vértigo de la ambivalencia” (Echeverría, 2000:216) como soporte de la experiencia estética, no nos plantea la dicotomía de ser o no ser; esa ya no es la cuestión. Nos plantea una tercera posibilidad que es ser y no ser al mismo tiempo. Este *tertium datur* es en donde nuestro teatro contemporáneo ubica al personaje en crisis, su presencia como indeterminación exacerbada es una existencia *barroquizada*: ante el

imperativo de la elección personaje/no personaje podemos optar por los dos contrarios a la vez, experimentando al mismo tiempo su rechazo y su revitalización.

En efecto, la noción misma de personaje es hoy nebulosa, no distinguimos con claridad sus contornos, pero ahí está. Adaptada a las necesidades específicas de cada creación, de cada localización, permanece en constante movimiento, tal como el *ethos* barroco. ¿Hasta dónde podemos expandir los límites de esta noción? ¿Al despojarnos como actores del personaje, entendido como una construcción ficcional, pasamos a hacer de nosotros mismos un personaje o por lo menos, una presencia que comparte ciertas características con él? ¿La caída en crisis o el desuso del drama como normativa del teatro contemporáneo implica necesariamente la caída en desuso del personaje?

Víctor Viviescas considera que "el terreno del personaje, destruido el terreno del drama, ya no existe, no hay posibilidad" (comunicación personal, 20 de agosto de 2016). Entonces, ¿el personaje sólo se puede dar dentro del drama, incluyendo los terrenos de su propia crisis? El personaje teatral, así como lo muestra el estudio de Robert Abirached, le pre-existe al drama moderno y su definición era otra diferente a la que elaboró lo que él llama el teatro dramático burgués, el teatro del realismo radical. Teniendo esto en cuenta, ¿es posible que el personaje exista, *mutatis mutandis*, después del drama?

Algunas formas teatrales contemporáneas buscan prescindir del personaje, pero no por ello podemos decretar su muerte. Debemos insistir en la coexistencia de opuestos, la *coincidentia oppositorum* que nos plantea lo barroco y la lógica contradictorial: afirmar que la crisis del personaje teatral se resuelve con su disolución es una síntesis apresurada en un contexto que rehúye a las síntesis, sólo podemos constatar que después de la crítica al personaje del drama moderno lo que vemos es la coexistencia de múltiples versiones del personaje teatral, las cuales continúan expresando y ahondando la crisis del sujeto moderno en su versión predominante que nosotros consideramos dentro del modo de ser que

Bolívar Echeverría ha llamado *ethos* realista.

También podemos dar algunas tentativas de la construcción de la noción de personaje en el *teatro del presente* desde la perspectiva de nuestro mirador barroco: puede ser un *trompe l'oeil,* una trampa al ojo que nos hace creer que está aunque todo sea una ilusión óptica, pero aun así, es una de las formas en las que asegura su supervivencia en la escena contemporánea. Tal vez, sea como la percepción que tenemos del color: éste no está en los objetos *per se*, sino que es un efecto de la interacción de nuestros ojos con la luz que refleja o absorbe el objeto que la recibe; es decir, que es una presencia totalmente virtual, un imaginario, una ficción. Este personaje sin contornos definidos es un mestizaje de formas, una adaptación conflictiva de la otredad que se ubica en los límites de sí mismo y no en el centro del teatro actual que de hecho, no tiene un centro reconocible, sino una proliferación de centros y de periferias. Sus objetivos, si los tiene, son contingentes, se concretan en lo cercano, en lo efímero y no se conducen a una sola dirección; pero hay objetivos, es decir, una construcción de sentido en la escena aunque las tensiones que experimenta no lleguen a resolverse. También podemos verlo como una existencia en los intersticios, *en medio de*, porque es encubrimiento y revelación: decimos y hacemos a través de él al mismo tiempo que buscamos despojarnos de él para expresarnos nosotros mismos. Es un juego de máscaras y disfraces entre el personaje y nosotros, actores, escritores, directores. Estos lugares *en medio de* son los que lo barroco nos invita a observar porque son los espacios de la crisis y la crisis es el espacio de la crítica.

Habitamos la crisis, continuamos en la tarea de impugnación del sujeto individual construido por ese racionalismo moderno que ha criticado Maffesoli, Santos, Echeverría, Sarduy... y fijamos la mirada sobre lo barroco porque éste tiene una tradición de crítica a los procesos modernos de subjetivación (Moraña) y de construcción de identidad. Es evidente que a raíz de la crisis del drama moderno se da en el teatro contemporáneo un ensanchamiento (Viviescas), necesario por

demás, de sus propios límites, evitándose a sí mismo caer en el anquilosamiento. Porque el teatro es movimiento y es éste el que puede mantenerlo vivo en medio de un mundo mediatizado, obsesionado con el mercado y la tecnificación de la vida, en donde el arte, a menos que proporcione utilidades a dicho mercado, resulta algo anacrónico, y es en este desfase que el teatro que habita la crisis puede ser contemporáneo.

Hemos de anotar, para finalizar, un tema que ha quedado por fuera del alcance de nuestro estudio por el momento, pero que consideramos fundamental desarrollar dentro de las investigaciones que hagamos *a posteriori* sobre nuestro teatro contemporáneo: de acuerdo con Víctor Viviescas, el teatro del siglo XX y el que acontece hoy en Colombia y en general, en América Latina, corresponde al gran movimiento del teatro de la crisis del drama; pero este teatro debería singularizarse, porque las realidades culturales de América Latina y Europa son distintas. En efecto, el director y dramaturgo considera que

> queda por hacer (...) una reflexión de la crisis del drama y de las transformaciones de la forma dramática desde la perspectiva de las escrituras dramáticas latinoamericanas y tomando apoyo en esta tradición y en el diálogo que estas escrituras han desarrollado con la tradición europea (...) Un estudio sistemático de las transformaciones de la forma dramática en la crisis de la modernidad, desde la perspectiva de la modernidad colonial de América Latina, sigue en mora de ser producido (Viviescas, 2013:18).

La categoría de lo barroco puede servir a este propósito, ya que se plantea preguntas sobre qué modos de ser se han configurado a partir del mestizaje cultural que nos es característico, acepta la multiplicidad y la inestabilidad como parte de su configuración y reflexiona sobre sí mismo como modo de ser que ha permanecido subordinado a la sombra del *ethos* realista dominante de la modernidad, por lo cual cuenta con los elementos para ejercer una crítica a dicho *ethos* y a sus elaboraciones en el arte y la cultura, tal y como aquí hemos intentado mostrar.

BIBLIOGRAFÍA

Abirached, R. (1993). La crisis del personaje en el teatro moderno. España: Asociación de directores de escena.

Agamben, G. (2008). Qué es lo contemporáneo. Documento PDF descargado de internet.

Arévalo, M. (2016). El laberinto de apariencias. Crítica de la obra *Auxilio y Socorro.* Recuperado de: http://festivaldeteatrosalab.com/el-laberinto-de-apariencias/

Benjamin, W. (2013). Tesis sobre la historia y otros fragmentos. Colombia: Ediciones Desde Abajo.

Baudrillard, J. (2006) El complot del arte. Argentina: Amorrortu Ediciones.

_____ (2008) Cultura y simulacro. Barcelona: Editorial Kairós.

Bravo, V. (2004). El orden y la paradoja: Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad. Rosario: Beatriz Viterbo editora.

Celorio, G. (2013). Del barroco español al neobarroco hispanoamericano. Prólogo de Obras III de Severo Sarduy. México: Fondo de Cultura Económica.

Chiampi, I. (2000). Barroco y Modernidad. México: Fondo de Cultura Económica.

Echeverría, B. (2011). Discurso crítico y modernidad. Ensayos Escogidos. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.

_____, (2000). La modernidad de lo barroco. México: Ediciones Era.

_____, (1994). Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco. México: El Equilibrista, Universidad Autónoma de México.

_____, (2003). Barroco y modernidad alternativa. Entrevista realizada a Bolívar Echeverría por Mauro Cerbino y José Antonio Figueroa. En *Revista Íconos.* FLACSO-Ecuador. Número 17. Págs. 102-113.

Echeverría, B y Kurnitzky, H. (1993). Conversaciones sobre lo barroco. México: Universidad Autónoma de México.

Figueroa, C. (2007). Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX. Bogotá: Editorial Universidad de Antioquia y Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Hurtado de Barrera, J. (2002). El proyecto de investigación holística. Bogotá: Cooperativa editorial Magisterio.

Lehmann, H. (2013). Teatro posdramático. México: Paso de Gato, Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo.

Maffesoli, M. (1997). Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo. España: Paidós.

_____ (2007). El crisol de las apariencias. Para una ética de la estética. España: Siglo XXI.

_____ (2004) Entrevista con Francisco Gómez-Mont. Recuperado de http://teorias1comunicacion.blogspot.com/p/el-imaginario.html

Moraña, M. (2010). La escritura del límite. España: Iberoamericana, Vervuert.

Orozco Díaz, E. (1969). El Teatro y la Teatralidad del Barroco (ensayo de introducción al tema). Barcelona: Editorial Planeta.

Parkinson Zamora, L. (2011). La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana. España: Iberoamericana, Vervuert, UNAM, Bonilla Artigas.

Pavis, P. Diccionario Teatral Interactivo. Consultado en: http://pavis.pcazorla.com/

Paz, O. (1976) Manierismo, barroquismo, criollismo. En *Revista canadiense de estudios hispánicos.* Volumen 1. Número 1. Año 1976. Págs. 3-15.

Pulecio, E. (2012) Esbozo sobre algunas características del personaje clásico. En *Revista Teatros* # 18. Marzo-Mayo 2012. Págs. 4-7. Recuperado de http://www.kioskoteatral.com/esbozo-sobre-algunas-caracteristicas-del-personaje-clasico/

Richards, T. (2005) Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. España: Alba Editorial.

Rico Bovio, A. (1998). Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Ryngaert, J.P. (2013). Personaje (crisis del). En: Léxico del drama moderno y contemporáneo. Jean-Pierre Sarrazac (comp.). México: Paso de Gato. Págs. 167-172.

Santos, B. (1994). El norte, el sur, la utopía y el ethos barroco. En Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco. Compilador: Bolívar Echeverría. México: El Equilibrista, Universidad Autónoma de México. Págs. 311-331.

Sarduy, S. (1986). El Barroco y el Neobarroco. En: América Latina en su Literatura, coordinador: César Fernández Moreno. México: Editorial Siglo XXI. Págs. 167-184.

_____ (1974). Barroco. Argentina: Editorial Sudamericana.

_____ (1982). La Simulación. Venezuela: Monte Ávila Editores.

_____ (1999) Severo Sarduy Obra Completa. Tomos I y II. Coordinadores Gustavo Guerrero y Francois Wahl. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ (1995) De donde son los cantantes. Cuba: Editorial Letras Cubanas.

Sarrazac, J.P. (2006). El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje. En *Literatura: teoría, historia, crítica*. Págs. 353-369.

Sepúlveda, C. (2008). De la desmaterialización en el teatro: La contingencia como tránsito de la representación a la presentación. En *Revista (pensamiento), (palabra) y obra.* Vol. 1, Número 1. Universidad Pedagógica Nacional: Bogotá. Pág. 105-111.

Viviescas, V. (2005). La crisis de la representación y de la forma dramática. En Centro de investigación y desarrollo científico. Ciencias Sociales. Págs. 437-465.

_____ (2005a). Modalidades de la representación en la escritura dramática colombiana moderna. En Literatura: teoría, historia, crítica. Págs. 17-51.

_____ (2006). Continuidad en la ruptura. La representación del individuo en el teatro moderno colombiano. En Revista Paso de Gato. Número 24. Enero-marzo. México. Págs. 24-26.

_____ (2013) Invitación al diálogo: pertinencia del *Léxico* para la investigación teatral. En: Léxico del drama moderno y contemporáneo. Jean-Pierre Sarrazac (comp.). México: Paso de Gato. Págs. 13-19.

Wölfflin, H. (1977). Renacimiento y Barroco. Madrid: Alberto Corazón editor.

VIDEOGRAFÍA

Estaciones del drama (2006). Serie basada en la investigación “Representación del Individuo en el Teatro Colombiano Moderno” de Víctor Viviescas Monsalve. Capítulo “Teatro contemporáneo: espejo de un hombre roto”. Programa producido por la Universidad Nacional de Colombia y la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura de Colombia. Consultado en: http://untelevision.unal.edu.co/detalle/article/el-teatro-hoy-espejo-de-un-hombre-roto.html

Barroco (2008). Serie documental dirigida por Heinz Peter Schwerfel y producida por la Universidad Tres de Febrero y el Canal Encuentro de Argentina. Consultado en: http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec_id=101903

Entrevista a Severo Sarduy (1978). Programa “A Fondo” de la Radiotelevisión Española. Consultado en: https://youtu.be/VAHiWbjf3Vk