

Grupo Teatro *Altosf*: Convención y alteración del pacto ficcional

Altosf Theatre Group: Convention and Alteration of the Fictional Pact

Recibido: 20-10-12
Aceptado: 24-11-12

**Bethilde Venus Ledezma Azuaje¹
y Steven Bermúdez Antúnez²**

¹Programa de Antropología Teatral-
Taller del Creador Escénico, Departamento de Teatro y
Títeres, Dirección de Cultura.

²Departamento de Periodismo Impreso
Universidad del Zulia
octorres@gmail.com, sbermudez37@hotmail.com

Resumen

Este artículo tiene como propósito analizar el funcionamiento de la puesta en escena del grupo *Teatro Altosf* (Venezuela) evaluándola desde la categoría base *pacto ficcional teatral*. La propuesta poética de *Altosf* se distingue del teatro canónico fundamentalmente porque desplaza al texto dramático escrito para configurar otro tipo de texto teatral que nace a partir de lo que denominamos *escritura accional*: la acción físico-psíquica que el actor ejerce durante cada jornada creadora y que va produciendo a la obra dramática definitiva. Así, nos proponemos aportar una reflexión en torno a un tipo de teatro que parece ser resonancia de las corrientes teatrales llamadas 'de vanguardia', las cuales vienen reclamando un actor como creador autónomo de la puesta en escena.

Palabras clave:

Pacto ficcional teatral, ficcionalidad, teatralidad, teatro canónico, teatro transformador.

Abstract

This article aims to analyze staging by the *Altosf* Theatre Group (Venezuela) from the base category of *fictional theatrical pact*. The poetic proposal of *Altosf* differs from canonic theatre primarily because it displaces the dramatic written text to configure another type of theatrical text that comes from what is called *actional writing*: the physical and mental action that the actor exercises during each creative session and that gradually produces the definitive dramatic work. This study proposes to contribute a reflection about a kind of theater that seems to resonate with avant-garde theatrical currents, which have been reclaiming the actor as an autonomous creator of the *mise en scène*.

Keywords:

Fictional theatrical pact, fictionality, theatricality, canonic theater, transforming theater.

1. Introducción

El teatro es, quizá, el primer territorio creador que ha tenido una presencia vital y persistente en la vida del ser humano. Ha sido un impactante recurso artístico con el cual el hombre, más y mejor, ha presentado y representado los sentidos de su mundo. En la actualidad, estas huellas, trazadas desde y por la activación de lo físicamente perceptible, finalmente han despertado el interés por teorizar sobre estos dispositivos materiales que le proporcionan su existencia. Desde la corriente vanguardista han surgido propuestas estéticas que enfrentan y desarticulan, entre otras cosas, el principio más caro de la concepción clásica del quehacer teatral: el texto dramático como material supremo, central e imprescindible para la representación escénica. Creemos que es el caso del quehacer escénico del grupo *Teatro Altosf*, colectivo artístico con más de 30 años de práctica teatral en nuestro país.

Nuestra intención apunta hacia la posibilidad de analizar el tipo de *texto teatral* (en su teatralidad y su dramaticidad) propuesto por el grupo *Altosf* y las consecuencias receptivas de esta elección. Esto es debido a que el grupo *Altosf* produce un trabajo escénico en el que desplaza el *soporte lingüístico-verbal-escritural* por otras alternativas de construcción textual. Es importante destacar que este tipo o corriente teatral (no clásica), *altera o modifica* –pero no elimina– el tratamiento de lo *textual* como material literario de base, anterior a la puesta en escena. De este modo, el grupo *Altosf* resignifica el *efecto teatral*¹ al colocarlo del lado de lo posible, del reto permanente para la creación escénica y de la imperiosa necesidad de redefinir la participación del espectador en la co-construcción de la significación teatral final.

Por otro lado, la relación entre teatro y literatura también ha estado presente de forma persistente. Este vínculo se ha sustentado en la controversia de cuánto del arte teatral pertenece o no al ámbito de la literatura (en su concepción más canónica). Al respecto, y como consenso generalizado, se ha aceptado que el único componente literario del teatro lo sería el texto propuesto para la puesta en escena, por ello:

(...) el texto teatral no siempre es literario
 (...) un texto teatral puede constituirse

como tal (y analizarse) teniendo en cuenta solo su dramaticidad y teatralidad. Dramaticidad y teatralidad, por tanto, serían los rasgos específicos del texto teatral que nos permitirían diferenciar el teatro de la literatura. (Trancón, 2006, pp. 201-2)

Bajo esta perspectiva de *texto teatral* se nos abre un camino para ver el tejido dramático del grupo *Altosf*. En este caso nos interesa determinar cómo elabora el proceso de ficcionalización de su efecto teatral, a través del análisis de su proceso de teatralidad y dramaticidad, cuyo rasgo primordial es su preferencia por lo accional, es decir, que el texto teatral nace de la jornada creadora de cada ensayo. Esto nos conducirá, primordialmente, a revelar cómo funciona el *pacto ficcional* entre sus emisores y receptores, dado que una alteración como la mencionada supone una relación distinta de presentación y recepción dramática.

La categoría de *pacto ficcional* se eleva como guía interpretativa de primer orden. Esta noción se retoma de Eco (1996), quien la propone a partir de la afirmación de que todo lector de un texto ficcional tiene que aceptarlo como imaginario y colaborar con él a través del uso de sus conocimientos del mundo. Sin embargo, nos distanciamos de la noción original en cuanto a la idea de que esta relación se sustenta en reconocer el mundo ficcional como mentira. Los mundos ficcionales (en este caso, el que desencadena una puesta en escena) no son una mentira, ya que no pretenden, explícitamente, engañar a sus receptores. Asumiremos más bien una definición de *pacto ficcional* en la cual los que participan de la comunicación ficcional aceptan y reconocen que los parámetros de evaluación del mundo empírico quedan suspendidos. La clave en esta relación está en que, dependiendo del mundo ficcional que se proponga y de cómo este se muestre al destinatario, las exigencias del pacto pueden ser más o menos elevadas. Desde esta perspectiva, el mundo narrativo de la literatura realista exige menos, al destinatario, que la posmoderna. Del mismo modo, la puesta en escena del teatro canónico y tradicional también ofrece menos exigencias que el vanguardista. En ambos casos, el espectador encuentra más elementos de congruencia de su mundo respecto al mundo representado. Así, entendemos por *pacto ficcional* (tea-

1 “En el ámbito de la dramaturgia, se denomina así a la acción escénica que pone de manifiesto las técnicas y procedimientos artísticos empleados en la interpretación actoral. Con ello se impide dar la ilusión de una realidad representada” (González de Gambier, 2002, p. 129).

tral) el acuerdo que se establece entre los participantes en la puesta en escena y los espectadores. Este pacto se basa en que ambas partes reconocen aquello como un mundo lúdico ficcional compartido gracias a que durante la relación se activan unas *señales* y unas *características* (Hempfer, 2004) que entran en acción antes y durante la propuesta o representación teatral y ellas están en constante interacción entre los dos miembros del extremo comunicacional teatral.

La revisión de la dramaturgia escénica del Teatro *Altosf* nos ayudará a determinar los puntos de encuentro y desencuentro con la dramaturgia canónica del teatro convencional y cómo funcionaría ese pacto con respecto al efecto teatral que ellos proponen hacia sus audiencias. También nos orientará en la visualización de cómo, desde lo anterior, propone sus propios principios ficcionales, los cuales son, en definitiva, los que constituyen los resortes accionales de la puesta en escena de este colectivo.

Para la revelación de estos principios ficcionales que actúan sobre la puesta en escena de *Altosf* nos valdremos de la revisión de tres obras representativas del repertorio de esta agrupación, a saber: *Tres de copas* (1989), *En gracia* (1993) y *Un solo aliento* (2000).

2. Del teatro canónico al teatro de vanguardia

Para develar los dispositivos ficcionales que la puesta en escena del grupo Teatro *Altosf* activa desde el efecto teatral que su pacto ficcional desarrolla, es necesario saber cuáles son las señales y las características que en su puesta se muestran (a los espectadores).

Sin caer en mayores controversias, la definición más “canónica” de literatura se ha presentado desde un sentido institucional (qué se considera literatura y qué no), desde un proceder (qué y cómo se comunica) y desde un *canon* (qué permanece y qué no). Desde allí se ha configurado, también, una clasificación genérica clásica, basada en los *modos* de lo comunicado: el *lírico*, el *épico* y el *dramático*. El género “literario” al cual correspondería el teatro es el dramático. Sin embargo, recordemos que de él se desprendieron los géneros llamados ‘mayores’: *tragedia* y *comedia* y, mezcla de ellos, el *drama satírico* «que luego, desde el siglo XVIII y sobre todo a partir del romanticismo, se denominó “drama”» (Trancón, 2006, p. 218). «Drama» es un término griego que significa ‘acción’. Hoy *drama* es correlativo a la *obra teatral o dramática*, forma *prototípica* y *dominante* del teatro (Trancón, 2006, p. 221). «En su acep-

ción más general, el drama es el poema dramático, el texto escrito para papeles diferentes y según una acción conflictiva» (Pavis, 2007, p. 143). El teatro es, entonces bajo esta concepción, *drama* que se expresa a priori en un texto escrito dramático-literario, el cual cumple con la función poético-estética de afectar a su destinatario, como todo texto literario (Spang, 1991, p. 49).

Durante mucho tiempo –desde Aristóteles hasta los inicios de la puesta en escena como práctica sistemática (a fines del siglo XIX) y con la excepción de los espectáculos populares o de las obras de “gran espectáculo”– el teatro ha quedado encerrado en una concepción logocéntrica. Que esta actitud sea característica de la dramaturgia clásica, del aristotelismo o de la tradición occidental, equivale siempre a considerar el texto como el elemento básico, la estructura profunda y el contenido esencial del arte dramático. (Pavis, 2007, pp. 473-4)

Esta forma de teatro prototípica es a la que damos la denominación de *teatro canónico*, esto es, el que atiende al precepto del texto literario como instrucción previa para la construcción de la puesta en escena. Así, esta modalidad teatral consiste en anticipar el texto literario sobre la representación teatral. Sin embargo, el teatro es más que texto escrito. Este hecho es lo que provoca la aparición de otra búsqueda, de otro quehacer teatral. Un quehacer en el que la teatralidad y la dramaticidad se inscriban en la acción dada en la puesta en escena misma y no en la prescrita desde el texto previo. Entre los representantes más influyentes de esta corriente, Veinstein (1962, p. 25) recoge los nombres de Edward Gordon Craig y Antonin Artaud. Por ejemplo, para Craig, el teatro es un arte del *movimiento* que se expresa a través del *gesto* y la *danza*. Artaud, por su parte y sensiblemente influenciado por el teatro oriental, comparte esta idea y agrega que de lo que se trata es de recuperar el verdadero origen del teatro que está íntimamente ligado al *lenguaje físico y espacial*; único lenguaje capaz de revelar las *fuerzas mágicas* del mundo al propiciar *otra realidad*, mucho más rica y sustancial que la que cotidianamente percibimos.

3. La ficción y la ficcionalidad

La ficción (Schaeffer, 2002) concierne, en general, a una práctica humana cognitiva-cultural (por tanto,

de raíz antropológica) que puede verse reflejada, por ejemplo, en los juegos de roles de los niños. La *ficción artística* sobreviene como una práctica más elaborada dentro de los procesos miméticos del hombre.

... es una forma institucionalmente marcada y culturalmente "evolucionada" de un conjunto de prácticas cuyas ejemplificaciones más básicas forman parte de la vida de todos los días (actividades proyectivas, juegos ficcionales, juegos de rol, sueños, ensoñaciones, imaginaciones, etc.). (Schaeffer, 2002, p. 43)

La ficción se produce como *fingimiento*, puesto que hace uso de los mismos medios de realización: imitación-apariencia. Sin embargo, en su fin se diferencian. La ficción artística se entenderá como tal en la medida en que no solo su inventor tenga la intención de 'fingir' para semejar una cosa de la que en realidad sabe es su representación sino que, además (y aquí está la clave), debe asegurarse y debe proveer los medios para que tal *fingimiento* se haga evidente para el que lo *consume*. Por contra, el productor de un fingimiento a secas (o 'serio') sí tiene la intención de mantener en ese estado de 'engaño' a su destinatario. De allí que el ámbito de la ficción artística sea –más que el del fingimiento lúdico– el del fingimiento lúdico *compartido*. Solo bajo esa garantía puede activarse el *dispositivo ficcional*.

La ficcionalidad es el manto de la ficción, es decir, el conjunto de indicadores que van constituyendo (precisamente) el marco pragmático adecuado al dispositivo ficcional pertinente; poblándola de signos que la revelan como ficción a la luz del criterio del 'como sí'. En el caso de la ficcionalidad teatral, es más compleja y por ende también más rica. Esa complejidad tiene que ver con su carácter exterior, físico. La relación que propicia la puesta en escena teatral acata la concepción de *fingimiento lúdico compartido* propuesta por Schaeffer (2002, p. 265). Un fingimiento lúdico compartido que se activa por medio de tres dispositivos: a) el texto (literario-dramático), cuya inmersión es similar a la asumida por un lector de relato homodiegético; b) la interpretación (del actor), que se refiere a la inmersión por *encarnación* de los personajes; c) la *representación* (de la obra puesta en escena), la cual moviliza la inmersión por «actualización de la ficción textual» (Schaeffer, 2002, p. 269). Tales dispositivos terminan conjugándose en el marco pragmático anunciador de la ficcionalidad teatral:

En el teatro, (que para los propósitos de nuestro argumento se supone que es el tipo

tradicional de escena de proscenio) es el proscenio que sirve como el elemento central constituyente de la ficción. El proscenio funciona como un marcador que declara, explícitamente, que todo fuera de él debe ser entendido en términos de un "como sí". (Hempfer, 2004: 316)

Este *marco físico* constituiría, entonces, el *contrato pragmático* por el que se anunciaría y posteriormente materializaría la ficción teatral. Para medir su eficacia como marco de ficcionalización «basta pensar por contraste en el teatro callejero y en las dificultades que pueden surgir en él para trazar el límite entre la representación y la realidad (...)» (Schaeffer, 2002, p. 146).

Sin embargo, en virtud de la aparición de propuestas teatrales renovadoras que se proponen cambiar, alterar, resignificar los códigos y signos que concursan en el hecho teatral, este marcador ficcional ha sido objeto de transformaciones formales. Lo que conserva con rigor es el efecto mental de ser un espacio escindido para marcar, por una parte, a la representación y, por la otra, a la recepción: espacio escénico donde los actores accionan y materializan la ficción y el espacio de contemplación donde los espectadores se vuelven cómplices por un tiempo determinado de la realidad del mundo de ficción. A este respecto son pertinentes las palabras de Trancón (2006, p. 136).

Cualquier espacio físico puede convertirse en espacio teatral (...). No es preciso (...) que exista una marca o frontera física, basta con la conciencia, la convención mediante la cual unos y otros aceptan y reconocen que lo que va a ocurrir (...) en ese espacio en un determinado momento [es] solo aparentemente.

En la valoración de Aristóteles, sumado al hecho de considerar el *espectáculo* como «el elemento más superficial y menos importante» (García Barrientos, 2004, p. 52) de cuantos integran al teatro –siendo para Barrientos, el elemento más importante–, se encuentra la razón de la emergencia del criterio *escenocéntrico*.

Frente al logocentrismo, la concepción escenocéntrica, tal como la entiendo, considera la representación, espectáculo o puesta en escena como realidad primera, principal y autónoma, esto es, ni dependiente ni subordinada ni posterior a la obra literaria; sostiene que no es el texto escrito el que produce

o contiene la representación, sino que es el espectáculo teatral el que integra –y no necesariamente– al texto, lo determina y, en cierto sentido, lo produce. (García Barrientos, 2004, p. 53)

Esta polémica –para muchos, estéril– ha colaborado de alguna manera con que los dispositivos ficcionales en cuestión enfrentados: texto y representación, se imposibiliten para un mayor avance en los estudios de ambos como parte del fenómeno ficcional teatral:

La adecuada comprensión de los otros dos dispositivos ficcionales que contribuyen a la ficción teatral, a saber, el texto y la representación, se ha visto muy perjudicada por la oposición estéril entre quienes pretenden reducir el teatro al texto y quienes al contrario, quieren reducirlo a su realidad escénica. (...) Desde el momento que admitimos que ninguno de los dos dispositivos ficcionales tiene prioridad lógica sobre el otro, podemos decir indiferentemente que la realización escénica es la actualización de la ficción textual o que el texto teatral es la virtualización de la actualidad escénica. (Schaeffer, 2002, p. 269)

Quizá por el arroyo de la versión canonizada del teatro desde el texto dramático, se tiende a preferir para estudio el dispositivo ficcional literario, y se deja relegado el proceso ficcional que se produce con la puesta en escena. Sin embargo, entender la ficcionalidad de una puesta en escena supone entender cómo se administra la ficcionalidad como totalidad semiótica. Al respecto, pactaremos con Hempfer (2004, p. 311) en su propuesta de distinción entre *señales* y *características* de la ficcionalidad:

Las *señales* de la ficcionalidad son relevantes en las situaciones comunicativas y, por consiguiente, varían con el tiempo. Aseguran que la audiencia de un texto lo reconozca como ficcional (concediendo siempre que la audiencia tiene un conocimiento adecuado de las convenciones discursivas contemporáneas con ese texto). Las *características* de la ficción, en cambio, son componentes de una teoría que trata de reconstruir una comprensión de la ficcionalidad en un marco históricamente dado. Del mismo modo, establecen, explícitamente, las condiciones que de-

ben cumplirse a fin de que se pueda caracterizar, más o menos, a un texto ficcional.

En el teatro, los dispositivos ficcionales se superponen (se presentan en la instantaneidad de la representación). Por ello, dado que el marco pragmático que acoge a la ficción teatral es un *escenario*, resultan, primeramente, activadas las *señales*. En este sentido, de acuerdo con Spang (1991, p. 43), se pueden nombrar como *señales ficcionales* los siguientes dispositivos:

- El decorado o escenografía como espacio ficcionalizado.
- El tiempo en su doble ser: real de la representación y ficticio de la obra.
- El actor como presencia palpable, es decir, encarnable del personaje ficticio o histórico.
Y podemos agregar:
- El vestuario seleccionado.
- Las entradas y las salidas de los actores.
- El espacio físico en que se representa la puesta en escena.
- La música o sonidos especiales, la iluminación, efectos de escena entre otros.

Entre las *características* que advierten al receptor de estar en presencia de una ficción lúdica compartida teatral, estarían los marcadores icónicos que anuncian el hecho ficcional: carteleras, afiches, programas de mano, etc., y la más importante: la representación misma. Todo ello conjugado, como decíamos, en su marco pragmático: el escenario. Sea éste la sala teatral canónica, la calle o cualquier espacio dispuesto para la muestra ficcional, puesto que, como lo explicamos más arriba, lo importante es conservar, con rigor, el efecto mental de estar en un espacio escindido del mundo empírico, el cual marca, por una parte, a la representación y, por la otra, a la recepción. Es así como el escenario se vuelve el espacio donde los actores accionan y materializan la ficción y también el espacio de contemplación donde los espectadores se vuelven cómplices por un tiempo determinado de la realidad del mundo de ficción. Esto no niega el hecho de que dentro del teatro moderno se haya procurado “abolir” el espacio del proscenio con miras a hacer más impresos los límites entre sujetos reales (espectadores) y sujetos ficcionales (actores). De allí que salgan puestas en escenas en las calles de las comunidades, en las puertas del teatro o de instituciones del gobierno, en los parques o plazas públicas, etc. Sin embargo, aun en estos casos, se producen indicadores que mantienen los marcos materiales que permitan:

(...) el programa que nos abre las puertas del universo representado, los personajes "narradores" que anuncian el comienzo de la función, los que se presentan a sí mismos, etc. Todos estos marcos inauguran la historia que será contada: sirven de transición entre el mundo exterior y la obra expuesta, modalizan y filtran la materia ficcional, como si ésta sintiese la necesidad de hacerse verosímil y de poner progresivamente al público en situación. (Pavis, 2007, p. 280)

Nuestro objeto de estudio, como dijimos, consiste, sucintamente, en el hecho de observar los enclaves más significativos de la ficcionalidad (la construcción de un mundo de ficción) en cada una de las puestas en escena de un tipo de teatro no canónico; cuyo proceso creador se gesta, recordemos, desde la acción física-psíquica, lo que hemos denominado escritura accional. Vamos a identificar, entonces, como *conjunto de textos y enunciados* tanto al lenguaje verbal como al lenguaje dinámico corporal y vamos a estudiar el comportamiento de los principios o señales ficcionales (los indicadores del evento ficcional) más demostrativos de alteración frente al canon teatral que se producen en la puesta en escena de *Altosf* y el establecimiento del pacto ficcional.

Con la idea de identificar cada *señal ficcional*, tomaremos para este análisis la propuesta de Trancón (2006, p. 192) según la cual la obra teatral se estructura a partir de la interconexión y puesta en funcionamiento de un conjunto de **textos** (en un sentido amplio, semiótico), los cuales intervienen en diferentes niveles de acción.

4. La puesta en escena del grupo Teatro *Altosf*

4.1. Tres de copas (1989)

Argumento plausible

Seres extraños deambulan en un bar. Son habitantes desolados de la atemporalidad. Están allí, exponiendo sus soledades y ahogando las penas los unos *en* los otros, pero no *con* los otros (fig. 1). Sus vidas, las de afuera, las *otras*, van siendo repasadas en ese bar como espectros de su ayer que vienen a recordarles sus derrotas. Son despojos humanos, muertos en su soledad.

Análisis

- *El texto verbal oral: monólogo o dialogado:*

Los personajes "hablan" a través de sonidos guturales y, por tanto, ininteligibles. "Hablan" desarticula-

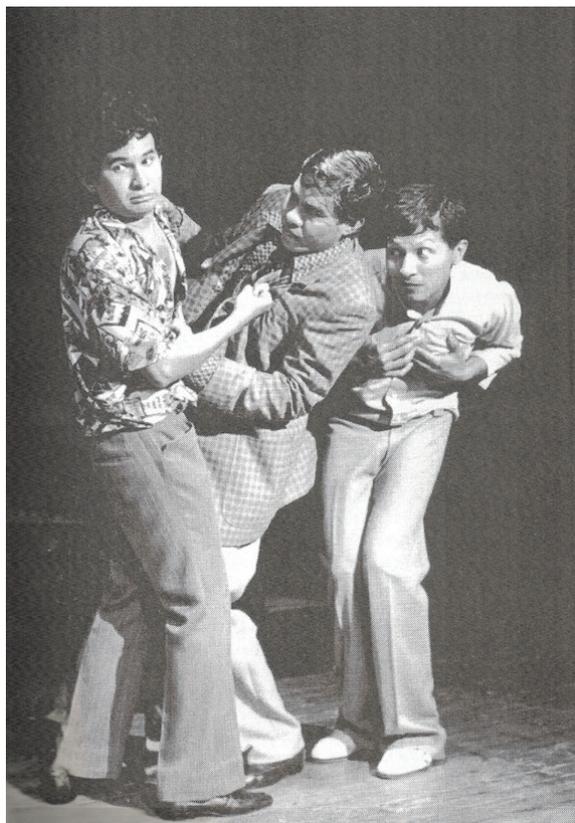


Figura 1. Fuente: José Gregorio Magdaleno. (2001). *El mito de volar por dentro*. Maracaibo: Universidad Católica Cecilio Acosta. Fotografía de Miguel Gracia. Obra: *Tres de copas*.

damente, en soliloquios sin propósito y cuya dirección interaccional no se marca. Los personajes no "hablan" para ser "escuchados" ni para ser "comprendidos". Así, estamos frente a una propuesta que altera el diálogo teatral, en el sentido canónico del término, esto es, no se representa una conversación 'cotidiana' tal como la conocemos, sino más bien una 'extra-cotidiana' (Barba, 1992, p. 26): una especie de reto para el espectador a quien lanzan algunas claves para descifrar el "diálogo". Sin embargo, el esfuerzo es supremo para el espectador: primero y como ya se señaló, la *lengua* usada es *desconocida*; segundo, la interacción que entre ellos se establece tampoco muestra que sirva para alcanzar, como ya se ha anticipado, ningún propósito (fig. 2). Por ello, consideramos que la obra plantea una reconfiguración al espectador mientras se desarrolla: en vez del espectador recibir (o, mejor, percibir) el texto escrito a través de la construcción de imágenes correspondientes al 'relato' –situaciones de atmósferas, descripción de personajes, etc.–, la obra le ofrece imágenes con las cuales construir el texto.



Figura 2. Fuente. Juan Carlos De Petre. (1996)
El teatro desconocido. Maracaibo: Universidad del Zulia.
Fotografía de Miguel Gracia.
Obra: *Tres de copas.*

El espectador, entonces, hace la operación mental a la inversa, mientras 'lee' la imagen va escribiendo lo que de ella percibe, se topa con los personajes antes de que le sean presentados. Así, los diálogos encierran núcleos sígnicos que, aunados a otras señales ficcionales, revelan las situaciones dramáticas. Este tipo de propuesta de diálogo teatral es un intento de 'decir' más humano, una búsqueda personal, íntima, existencial, un «viaje a la subjetividad» (Muguercia, 1991, p. 3) desde la metáfora del cuerpo, de conexión con los otros (el espectador) y su tragedia, la tragedia de la humanidad.

• *Texto dinámico-corporal:*

La representación teatral está atravesada, principalmente, por el texto que se 'escribe' desde el cuerpo del actor. De él nace el tejido teatral y dramático. Cuerpo que, a través de su movilidad o inmovilidad, produce un lenguaje que se expresa bajo otro equilibrio, bajo otra tensión, instaura otra articulación del cuerpo y mente; distinta, queremos decir, al cuerpo cotidiano, cuerpo, en fin, enrarecido y extrañado del movimiento ordinario, que acata las fuerzas internas que recomponen mimes en *otra realidad*. El peso significativo de los cuerpos

es, entonces, lo que sirve fundamentalmente al espectador para configurarlos y enmarcarlos dentro de una representación, diríamos, simbólica del hombre y sus angustias. Los personajes construyen su diálogo y su relación comunicativa interna a partir de una acción física y sonora extra-cotidiana. Construcción dialógica y comunicacional que intensifican dichos signos en relación con una construcción de mundo ficticio, asignándoles sentidos múltiples pero sustentados de cohesión y coherencia interna, comprensible dentro de ese universo ficcional.

Así, bajo un mundo ficcional caracterizado por la alteridad, repetimos, tanto del diálogo teatral canónico como de los cuerpos en movimiento escénico, se transforman de seres comunes en metáforas de la infelicidad, la soledad, la miseria, la desesperanza. Estos personajes viven, pues, en las entrañas de estas realidades humanas.

• *Texto rítmico:*

Hay un uso interesante, en la puesta en escena, de un recurso propio de la técnica cinematográfica: la cámara lenta. Hay en la acción varios núcleos dramáticos donde los personajes 'rompen' con el tiempo rítmico en el que se vienen moviendo para dar paso a un tiempo dilatado, parsimonioso, que causa en el espectador un efecto similar al que le produce el cine. De súbito, los personajes retoman el ritmo 'normal' de la escena. Encontramos en este caso también una estética que altera la manera de concebir el tiempo tradicional del teatro. Es un recurso que la puesta en escena utiliza en función de captar o retomar el interés del espectador, de causarle asombro ante la posibilidad de 'ver' realmente (no solo la percepción de un personaje en su mente) estos matices de ritmos del tiempo.

A manera de ejercicio, desde la postura de la recepción y, consecuentemente, desde la inmersión, quisiéramos cerrar el análisis de *Tres de copas* con un último acceso interpretativo. Los posibles roles desde los que pensamos a los personajes, van poco a poco configurándose en nuestras mentes, esto es, van adquiriendo mayores definiciones en la medida en que agudizamos nuestra 'inmersión'. Inmersión que, en este caso, pareciera requerir de varias ediciones, pues, la propuesta ficcional planteada es un buen ejemplo de texto no 'isomorfo'. Así, en la medida en que nuestra inmersión se acentúa, reactivamos en nosotros mecanismos mnemotécnicos que nos conectan con el drama. Solo tomaremos por caso a la mujer del bar. De ella pensamos, por ejemplo, que ejerce cierto dominio del espacio en que se funda la ficción: es la dueña del bar –porque ya, por el dispositivo ficcional

escenográfico, hemos “construido” la interpretación de que es un bar-, por tanto, también ejerce cierto dominio de los seres que allí habitan. Aparece siempre gravitando alrededor de las miserias de los demás personajes. Incluso, se pone, en algún nivel, como testigo de sus “ficciones” (las mujeres), sus espectros, o sus ensoñaciones. Al mismo tiempo, ella también lleva consigo su carga dramática, su escasez humana. Además, vamos descubriendo en este personaje un dominio mayor (el ‘verdadero’ dominio que propone la ficción) que no es otro que el enclave enunciador de la obra: es la dueña del bar, es la dueña de las copas del bar, es la dueña del juego de cartas y es poseedora de la carta crucial: *Tres de copas*. Luego, su muerte trae consigo el desmoronamiento de los otros. ¿Para qué? ¿Para existir? ¿Para, de alguna manera, *ser* y *estar*? Las interrogantes, en un plano lógico, no revisten ninguna importancia. Solo corroboran nuestro placer por poder penetrar en esos universos ficcionales que nos incitan a su completamiento.

4.2. En Gracia (o el mito de volar por dentro) (1993)

Argumento plausible

La unión de una familia está en peligro producto de la incomunicación entre esposo y esposa (fig. 3), arrastrando con ellos a sus tres hijos afectados por el abandono y el desamor. La casa, como figura simbólica de la familia, se cae a pedazos junto a la madre. En medio del desespero, el padre sale a buscar un milagro. A partir de allí, cada uno de los miembros de ‘la casa’ será visitado por un ángel que los elevará hasta terrenos celestiales dejándoles buenaventura y salvación.

Análisis

• Texto verbal oral, hablado o dialogado:

A diferencia del caso anterior, los personajes se interrelacionan, fundamentalmente, por la acción verbal y la acción física ‘normal’, es decir, son isomorfos a las situaciones de carácter no ficticio en cuanto a las relaciones interpersonales. Esto supone un menor esfuerzo por parte del espectador a la hora de construir y ejercer su labor de comprensión e interpretación. Podemos encontrar, no obstante, una combinación entre diálogo receptivo y situaciones dialógicas aparentemente inconexas o figuradas que responden a la intención de componer



Figura 3. Fuente: Archivo de Teatro Altosf.

metáforas sobre la incomunicación e introspección de los personajes.

• Texto espacial móvil:

De acuerdo con nuestra interpretación, la puesta en escena en su artificio ficcional, enfatiza de manera especial el *texto espacial móvil* dentro de la profunda estructura dramática. En ésta, la función de los materiales escenográficos, fundamentalmente los que aluden a ‘la casa’, está supremamente más comprometida en la construcción del mundo de ficción que en la puesta antes analizada. ‘La casa’, como código para atrapar la noción hogar, toma forma dentro de la ficción a través de dos elementos escenográficos demarcadores: la puerta y la ventana, ambas sirven para transformar el tiempo en otro tiempo, para dar espacios dentro de un mismo espacio, cobrar otros niveles de realidad dentro de la realidad ficcional (fig. 4). Las situaciones dramáticas se suceden entonces bajo las condiciones de ‘la casa’, se mueve en el espacio como ente vivo, *como si* se tratara de un personaje más.

No es, por tanto, mero fondo referencial de su signo extra-textual puesto que mantiene una dinámica propia. La escenografía no se supedita al rol de ilustrar una casa, a estar fija en la puesta en escena, lo que suele ser el caso de piezas teatrales que responden al canon tradicional. Acá la escenografía es un signo que describe y da consistencia a las situaciones dramáticas que se fabrican a partir de la posición espacial con que se “representa” la casa. Ella es el vehículo por el cual los acontecimientos se suceden. La textualidad temporal y espacial está, así, imbricada sustancialmente con el texto escenográfico.

• *Texto rítmico*:

Los distintos contextos ficcionales concatenados no son lineales, es decir, las acciones no están sometidas a un tiempo y un espacio único, así como tampoco la historia es una (como exige uno de los preceptos aristotélicos que debe ser una obra teatral) sino que, por el tratamiento alterado de los tiempos y los espacios, las acciones son reiterativas, paralelas y fragmentarias. Así, las acciones se recuerdan a sí mismas, los espacios cambian de perspectivas, se funden dos situaciones de diferentes épocas, se puede subir o bajar, entrar o salir, unir o desunir, etc. Todo bajo el mismo espacio y tiempo escénico, el destinado para la representación. Es el actor desde su cuerpo y su capacidad de mostrárselo al espectador quien hace que lo veamos dentro o fuera de la casa, quien hace que vuele, que cae desde lo alto (aunque está parado a nivel del

piso), que está y no está, que ve otros tiempos y otros espacios. Aquí, el pacto ficcional se potencia. No hay otro artificio (escaleras, sogas, o andamios –a excepción de un gancho que se usa en una sola ocasión–) que produzca estas acciones más que el propio cuerpo del actor. Por supuesto, el espectador ha de asumir el reto, es decir, ha de esforzarse en imaginar que en realidad pasa. Así respeta el pacto ficcional en la medida en que esa realidad lo convence, y el convencimiento solo viene por la consistencia interna de la ficción. Interpreta el esfuerzo del actor por mostrarle su situación y circunstancias.

4.3. Un solo aliento (2000)

Descripción de la puesta en escena

Espacio vacío, sin elementos escenográficos. Solo lo ocupa la presencia de siete 'seres'. Sobre ellos, una luz cae. Tanto el espacio como estos seres se muestran uniformes. No interviene otro texto que el dado por la luz, los cuerpos y sus propios sonidos y enunciados.

Debemos iniciar el análisis indicando que la obra carece de argumento en su sentido canónico. Esto es, no posee estructura dramática específica y, por supuesto, no responde a ninguna proposición concreta, es decir, a ningún fondo temático definido. Consecuentemente, no instaura un mundo de ficción cohesionado globalmente y, por tanto, tampoco cuenta con una coherencia entre sus partes. Precisamente, todo lo anteriormente dicho resulta ser el propósito de este trabajo: librarse de una estructura fija para instaurar una nueva en cada presentación.

Los seres de este mundo de ficción abandonan cualquier definición previa para revelar un cuerpo de lenguaje incipiente (cuerpos gravitando en un espacio indeterminado en atracción de unos con otros), y terminan configurándose bajo otro signo corporal y lingüístico que sirva como referencia para el *mundo conocido* (fig. 5). No tienen, pues, la consistencia textual corporal y verbal que, por ejemplo, demuestran los personajes de la puesta en escena *Tres de copas*, en la que siempre sostienen sus características definitorias. Esta inconsistencia la provoca la ausencia, como ya dijimos, de una estructura dramática (sucesión de acciones que sugieren acontecimientos más o menos hilvanados y que llevan a un desenlace) o una estructura guía que exija la permanencia



Figura 4. Fuente: Archivo de *Teatro Altosf*.



Figura 5. Fuente: Archivo de *Teatro Altosf*.

de cierto rigor en el desarrollo de un texto teatral. Sin embargo, el asunto radica en que, precisamente, no hay texto teatral y ese propósito se halla predeterminado. El trabajo propone 'realizarse' en la medida en que se despliega escénicamente, es decir, que el *texto* teatral nace original y es originario de cada presentación.

Así, pudiéramos pensar que se trata de un mundo de ficción que alude, de manera intencional, al caos o al sin sentido² puesto que sus acciones no conducen a una trama específica, no es posible inferir un tema, difícilmente el espectador puede sostenerse de las señales de ficción y someterse a la inmersión en lo que ve como representación ficcional. Apenas puede reconocerlo como tal en virtud de que aún se conserva la distancia marcadora del espacio escénico y la del espectador. La interacción, por tanto, bajo estas condiciones, se vuelve diversa, dispersa y multidireccional. Quizá por estas mismas condiciones escénicas sea esta la obra mejor lograda de *Altosf*, si se toma en cuenta su búsqueda ligada a la existencia humana. Probablemente esta experiencia escénica sea una propuesta más orientada hacia lo sensorial, hacia lo *sinestésico*, lo cual es una instancia revalorizada por las corrientes teatrales del siglo XX. Con ella, durante el siglo XIX, el teatro buscaba romper con la puesta en escena naturalista. En el nuevo teatro del siglo XX, «las instancias sinestésicas y las exigencias de una activación psicofísica del espectador fueron repensadas en el interior de una rigurosa refundación del hecho teatral, a partir de sus elementos primarios, esenciales: el actor, la palabra, el movimiento, el espacio» (De Marinis, 2001, p. 15). Si lo vemos bien, son estos precisamente los elementos que constituyen a *Un solo aliento*.

• *Texto musical y sonoro*

La sensorialidad de los cuerpos actantes y expectantes se encuentran bajo el control del signo espacial y sonoro que surgen de los mismo cuerpos. Estos, fundamentalmente, son los que provocan en cierto grado una *vibración* ritual, primero por su tonalidad monótona: voces graves y agudas de los hombres y las mujeres que alternan vocales abiertas y cerradas produciendo una especie de ondulación que, efectivamente, vibra; y

segundo, por su repetición durante las secuencias de acciones aisladas entre sí (como estructura dramática) pero hiladas a partir de esta conexión sonora *ritual*.

Otra implicación importante en esta puesta en escena está dada por su carácter de *representación* y de *acción* escénica. Creemos que en esta puesta, la acción –por todo lo que en el análisis observamos– no está al servicio de un orden argumentativo, sino que responde a una real necesidad de accionar en el espacio escénico para que se produzca la obra. No es una *acción representada*, es una *acción real* (De Marinis, 2001, pp. 21-2).

5. Conclusiones

Queremos expresar que si bien el texto teatral que construye *Altosf*, según pudimos observar en sus puestas escénicas, proviene fundamentalmente del trabajo físico del actor, de lo *accional poético* de este, dicho tejido teatral no abandona la palabra, lo verbal. Por el contrario pasa, al igual que el cuerpo o más bien en unión a él, a un estado de otredad ficcional real³ (fuera de la realidad conocida y dentro de la realidad desconocida). Hay que aclarar, cuando decimos trabajo físico, que no estamos aludiendo a la destreza aeróbica que pueda tener el cuerpo del actor, la acción física de la que hablamos está dictada por el impulso de lo *poético*, por el mismo vuelo de la poesía donde «la palabra [y el ser todo del actor en el caso del teatro] requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere» (Zambrano, 1996, p. 21) para transmutarse en una otra realidad, una realidad teatral, ficción-real, y cobrar otros sentidos que toquen el alma, que revelen misterios, que asomen lo desconocido para arribar a un nuevo conocimiento. Para lograr esa construcción poética, los actores de *Altosf* someten su cuerpo físico-psíquico a un riguroso procedimiento metódico que pasa por varias etapas. Dado lo extenso de dicho método, nos limitaremos a comentar muy sucintamente la etapa denominada *Trabajo: técnicas y aprendizaje* (De Petre, 1996, p. 39), donde se condensa el obrar físico del actor para potenciar su calidad escénica o, como lo plantea De Petre, alcanzar el *estado creador* necesario (De Petre,

2 «Un mundo enteramente aleatorio, hecho de puro azar, (...) no es un mundo teatral creíble y significativo; por tanto, tampoco puede ser un mundo verdaderamente ficticio. Porque para ser un mundo ficticio, tiene que ser interpretable, tenemos que poder otorgarle un sentido (y no hablamos tanto de un sentido intelectual o lógico como de un sentido internamente coherente) y una significación» (Trancón, 2006, p. 124).

3 Referente a la ficción, Juan Carlos De Petre, director de *Altosf* estima lo siguiente aplicado a su práctica teatral: «El ideal de este teatro es la realidad de la ficción; en nuestro caso se trata de la realidad sometida a las leyes del teatro» (1996, p. 32).

1996, p. 67). Esta abarca los siguientes ejercicios: *El juego*, allí se induce a perder el miedo al *ridículo*, se provocan situaciones que puedan llevar a tal efecto; *El impulso*, se trabaja con la frecuencia de energía electromagnética del cuerpo y su control; *La espera*, que lleva a la inmovilidad, se refiere al estado de alerta en que entra el cuerpo para avizorar los *síntomas físicos* que modificarán su estado; *El sonido*, la inmovilidad provoca que el sonido interior vibre hasta hacerse exterior; *El movimiento*, no sirven los movimientos cotidianos o mecánicos, se trata de propiciar un *cambio cualitativo* en el cuerpo desde los centros interiores que generan una otra voluntad de moverse; *Fuerza femenina, fuerza masculina y fuerza de unión*, es la trilogía que porta el *principio* del ser, y hacen que el cuerpo gire, el giro «demanda una exigencia de conciencia detallada y completa del cuerpo» (De Petre, 1996, p. 58) para no perder el punto de equilibrio; y, por último, *El cuerpo y sus centros*, se plantean el cuerpo en forma de cruz cuyos centros pasan por la cabeza, el pecho, el estómago, el sexo, la espalda, la nuca, las rodillas, los pies, entre otros, cada uno con la capacidad de absorber energía para movilizar el organismo.

El grupo *Altosf* desarrolla una corriente poética que altera varios principios convencionales y prototípicos del teatro, el más importante, el que dicta que la obra dramática literaria es el texto supremo en la representación escénica, confirmando que:

- Un texto teatral se configura y funciona, efectivamente, ante la convocatoria de otros *textos*: paraverbal, dinámico-corporal, musical y sonoro, espacial móvil, temporal y rítmico; distintos en su naturaleza.
- Estas diversas *textualidades* que dan vida al teatro tienen la misma capacidad para estructurar *acciones dramáticas* como lo tiene el texto literario.
- Estos otros textos pueden darles un orden en la trama de manera que articulen o configuren el “conflicto”, la creación intencionada de elementos en «tensión» u «oposición» (Trancón, 2006, p. 202) que sostienen el interés por parte del espectador y conforman la cadena dramática hasta su desenlace.
- En el caso del grupo *Altosf*, el cuerpo y el trabajo corporal, se incorporan como una *señal* de ficcionalidad evidentemente avasallante. De este modo, *Altosf crea y propone* la lectura de su propia ficcionalidad a partir de realzar este aspecto. Todo ello impone una reflexión minuciosa.

- Consecuentemente, también pudimos confirmar que la posibilidad de constituir un texto dramático con el uso de otros medios distintos al texto literario, implica que también se pueden construir mundos de ficción verosímiles, cohesionados y coherentes en virtud de la consistencia de las señales de ficción activadas como partes de la modalidad textual teatral misma.

Evidentemente, la propuesta ficcional teatral que interesa a *Altosf* busca demostrar su no isomorfismo con el teatro canónico y elabora, cuidadosamente, sus artificios para diferenciarse de la realidad conocida y dar paso a las alternativas posibles. A lo que todavía está por conocerse.

Referencias

- Barba, E. (1992). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- De Marinis, M. (2001). *Hacia la acción eficaz. Teoría y práctica de la acción eficaz en el teatro del siglo XX*. En: Tendencias críticas en el teatro. Osvaldo Pallettieri. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- De Petre, J.C. (1996). *El teatro desconocido*. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen.
- García Barrientos, J.L. (2004). *Teatro y Ficción: ensayos de teoría*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- González de Gambier, Emma. (2002). *Diccionario de Terminología Literaria*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Hempfer, K. (2004). Algunos problemas concernientes a la teoría de la ficcionalidad (Traducción libre). En: Revista *Style*: volumen 38, N°3. Freie Universität Berlin.
- Muguerca, M. (1991). Lo antropológico en el discurso escénico latinoamericano. En: Revista *Conjunto* 85-86. pp. 3. La Habana: Casa de las Américas.
- Pavis, P. (2007). *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Prada O., R. (1999). *Literatura y realidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schaeffer, J.M. (2002). *Por qué la ficción*. Madrid: Ed. Lengua de trapo.

- Spang, K. (1991). *Teoría del Drama: Lectura y análisis de la obra teatral*. Ediciones Universidad de Navarra.
- Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Veinstein, A. (1962). *La puesta en escena. Su condición estética*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Zambrano, M. (1996). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.