PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

MEMORIA DE OBRA:
"LA PUESTA EN ESCENA COMO ANAGRAMA O ESCUCHA MÚLTIPLE: PROLIFERACIÓN DEL HABLA Y DEL CUERPO EN *FRANCO*"

POR
ALEXANDRA VON HUMMEL ZEGERS

Memoria de Obra presentada a la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes
de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al título de
Magíster en Artes, Mención Estudios y Prácticas Teatrales

Profesor Guía: Milena Grass Kleiner

Diciembre, 2017
Santiago, Chile
© 2017, Alexandra von Hummel Zegers

©2017, Alexandra von Hummel Zegers

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

Tartamudear, es en general, un trastorno del habla.
Pero hacer tartamudear la lengua es otra historia.
Es imponer a la lengua,
a todos los elementos interiores de la lengua,
fonológicos, sintácticos, semánticos,
el trabajo de la variación continua.

(Gilles Deleuze, Superposiciones, 2003)

AGRADECIMIENTOS

A los que les robé el tiempo: a Alexis y a Gabriel,

A Milena Grass por su generosidad intelectual,

A Daniel Marabolí por su escucha múltiple,

Y a Juan Gálvez por ser el cuerpo de Franco.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Agradecimientos …….. 4

Resumen ……... 7

I. Introducción
Memoria y Obra ……. 9

II. Consideraciones Iniciales
1. Franco ……... 16
2. Texto y Escena ……. 20
3. Analogías. Del Anagrama al Tejido ……. 26
   De la Letra a la Fibra
   De la Fibra a la Hebra
4. Sensación y Realidad …… 28

III. Marco Teórico
Campo de Resonancias ……. 34

1. Síntesis Disyuntiva …..…… 38
2. El Arte como Forma de Pensamiento. Los Perceptos ……..... 39
3. Afectos ……..... 44
4. Bacon. Lógica de la Sensación ……. 46
   a. Aislar el Cuerpo: Franco y su relación con el Espacio vs. Estructura material, Contorno y Figura ……...….... 46
   b. Cuerpo y Uniforme: El Uniforme como Contorno. El Cuerpo y su Fuga ……..... 49
   c. Resonancia y Vibración: Estructura Episódica de Franco vs. Trípticos y Figura del Testigo en Bacon …… 51
   d. La Fuerza ejercida sobre el Cuerpo: Pintar el grito no el horror …… 55

IV. Análisis del Ejercicio Escénico y sus procedimientos formales
Hebras de la Puesta en Escena …….. 60

1. Palabra y Habla ……. 66

a. La Palabra en Franco …… 70
i. El ritmo de la escritura ……. 70
ii. El uso de la jerga como herramienta expresiva …… 71

b. El Habla en Franco ……... 73
i. Efecto del sonido sobre el contenido e incidencia de éste en la percepción de las imágenes ……..… 74
ii. Amplificación, Intervención y Oscilación ……... 77
iii. Oscilación del habla vs. carácter episódico del texto ……... 79
iv. Habla y Emergencia de otros Personajes …….. 81
v. El Habla de Franco como un Anagrama ……... 84

2. Cuerpo y Uniforme ……... 85

a. El Uniforme como Contorno: Contorno simbólico y Contorno Escénico ……. 89
i. Contorno Simbólico: Uniforme y Disfraz. Ocultamiento y Expansión …...…….. 90
ii. Contorno Escénico: Presencia y Representación ……. 93
iii. El Contorno Aplicado a la Obra: Diálogo entre el contorno en *Franco* y el contorno en "Estudio según el retrato del Papa Inocencio X de Velázquez" de Francis Bacon ……. 95

b. El Cuerpo Polifónico ……..…….. 104
i. Los Esclavos de Miguel Ángel ……..…. 104
ii. Cuerpo Polifónico. La Cuestión de la Réplica o el Desdoblamiento ……. 108

V. Conclusiones …… 113

VI. Bibliografía ……..… 126

VII. Anexo ……....128

RESUMEN MEMORIA

"La Puesta en Escena como Anagrama o Escucha Múltiple: Proliferación del Habla y del Cuerpo en *Franco*"

La presente memoria da cuenta de un proyecto de investigación escénica -entendida como una práctica hermenéutica (Borkdorff, 2010)- que levanta un ejercicio de puesta en escena a partir de la obra *Franco,* texto inédito de María José Pizarro. El material textual que origina este proyecto se despliega de acuerdo a una estructura episódica, a través de distintos cuadros que operan como recortes parciales de la memoria del protagonista -un carabinero llamado Franco- y que, hacia el final, desembocan en la reconstitución de un crimen pasional que lo tiene recluido en el calabozo de la comisaría en la que trabaja.

La forma de abordar el material textual guarda relación con el proceder del anagrama, un juego que consiste en descubrir otras palabras ocultas tras un vocablo inicial, a través de un procedimiento que reside en descomponerlo, emancipar las letras que lo hacían posible y re articularlas en una nueva relación. Se trata de una reorganización material, una técnica compositiva que he utilizado como metodología de trabajo para producir un descentramiento del texto como articulador de la escenificación. Esta lógica anagrámica implica que el significado -o el sentido en el caso de la práctica escénica-, no está prefigurado sino que se desprende de la puesta en relación entre distintas materialidades que, en su coexistencia, desencadenan vibraciones y resonancias insospechadas.

Este proyecto tensiona la relación entre los binomios: *Palabra y Habla*, y *Cuerpo y Uniforme*, que dan origen a los capítulos centrales de esta memoria.

El capítulo -*Palabra y Habla*- propone el habla como una suerte de anagrama de la palabra, donde la primera refracta la segunda. Este capítulo reflexiona en dos ejes. Primero, en torno a los procedimientos escénicos desplegados -amplificación e intervención de la voz del actor mediante el uso de micrófonos y efectos de sonido,

arbitrariedad entre sonido y contenido y oscilación del habla vs. carácter episódico del texto. Luego, en torno al carácter inestable del habla del protagonista que resulta del hecho de que los procedimientos escénicos recién mencionados son desplegados de manera discontinua, originando una proliferación del habla que impide establecer una relación sólida entre el cuerpo y la voz, dando como resultado una voz oscilante y en continuo devenir que no permite rastrear una voz primera o central.

Los procedimientos desplegados en torno a la *palabra* y el *habla*, repercuten en la relación entre el *cuerpo* y el *uniforme* del protagonista, lo que se analiza en el siguiente capítulo. La reflexión aquí se centra en la tensión y vibración entre un cuerpo que deviene y prolifera, y el uniforme de naturaleza estable. Éste es abordado como una frontera que contornea el cuerpo y que opera en dos sentidos, como contorno simbólico y como contorno escénico.

Esta memoria de obra se contamina y nutre del pensamiento de Gilles Deleuze, un encuentro inesperado que confluye con la propuesta de construir un cuerpo inestable y plural, que se manifiesta distinto en cada cuadro. El pensar rizomático del filósofo francés hace eco con la idea de anagrama y con el efecto de proliferación tanto del habla como del cuerpo del carabinero que se despliega en escena.

El presente texto da cuenta de un diálogo entre dos obras -dos ejercicios de pensamiento- de distinta naturaleza: memoria y obra pues, aún cuando la memoria fue en principio detonada por la obra, devino en una reflexión independiente que trasciende la investigación en torno a *Franco* y se adentra en una reflexión en torno a mi práctica escénica. Esta memoria, por ende, no espejea la obra, es más bien un anagrama de ésta. La memoria inaugura una reflexión que no cierra la obra, sino que la absorbe detonando nuevas aperturas y convirtiéndose en un ejercicio escritural por derecho propio.

I. Introducción: Memoria y Obra

¿Qué es una memoria de obra en el contexto de las artes escénicas?

¿Cómo asumir la escritura de la memoria de una obra destinada a desaparecer?

¿No debiera existir un diálogo entre la obra y la reflexión que supone su memoria? ¿No debieran interpelarse?

En el ámbito del cine, de la música y, en algunas casos, en el de las artes visuales, la memoria de obra opera como una reflexión en torno al proceso de creación, que puede ser puesta en diálogo con la obra que la impulsa, pues ésta, en razón de su soporte, permanece en el tiempo.

No ocurre lo mismo en el caso de las artes escénicas. La obra no sobrevive al tiempo y cualquier registro altera de manera radical su naturaleza; sólo es posible registrar elementos desmembrados: texto, universo sonoro, vestuario, escenografía, pero ¿cómo registrar el carácter de acontecimiento del cuerpo?, ¿cómo conservar la puesta en relación y tensión entre elementos?, ¿cómo inscribir el tiempo común transcurrido entre espectáculo y espectador? No, no es posible. El cambio de soporte que requiere el registro, no sólo deforma sino que traiciona el espíritu del arte escénico.

Transcurrido un tiempo no existirá obra con la cuál contrastar esta memoria y aquello que dio origen a esta reflexión estará vedado. Este hecho me hace preguntarme ¿cómo afrontar este ejercicio?, me pregunto entonces ¿memoria de qué?, ¿memoria de la desaparición?, ¿memoria anticipada de una obra condenada a morir? La pregunta trasciende el carácter efímero de las artes escénicas y apunta a lo que entiendo como memoria de obra, ¿qué es lo que yo - en tanto lectora – quisiera encontrar en una memoria de obra? En términos generales e intuitivos, concibo la memoria de obra como una descripción reflexiva de un proceso, algo así como el ofrecimiento de un mapa de obra que socializa pistas y caminos; una pista lleva a otra estableciéndose así una

relación causal. Una suerte de correlato que dialoga con la existencia material de la obra, que permite la emergencia de un tercer elemento: la puesta en relación entre ambas, quizás el aspecto más interesante del ejercicio memoria-obra; gracias a esta puesta en relación las relaciones causales pierden nitidez, revelándose superpuestas y simultáneas; aparecen contradicciones, conjunciones y yuxtaposiciones que dan cuenta de la distancia entre memoria y obra; distancia que es condición necesaria para cualquier comunicación y que permite la entrada al lector y/o espectador al ejercicio memoria-obra.

La distancia manifiesta estimula el diálogo y el pensamiento, ¿qué es la defensa de una memoria sino un espacio destinado a tejer distancias?

> La distancia no es un mal que debe abolirse, es la condición normal de toda comunicación. Los animales humanos son animales distantes que se comunican a través de la selva de signos. (Rancière, 2010, p. 17)

Existe una distancia entre el artista y el espectador, pero también la distancia inherente a la puesta en escena.

> … ésta se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador. (…) No es la transmisión del saber o del aliento del artista al espectador. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto. (Rancière, 2010, p. 21)

¿Cómo dar cuenta de esta distancia en la memoria de una obra condenada a desaparecer?

La obra condenada se llama *Franco.*[1]

[1] *Franco* es el nombre de la obra que da origen a esta investigación, y es también el nombre del personaje principal.
Franco, texto inédito de la dramaturga chilena María José Pizarro (1980), es la primera parte de una trilogía llamada *Rabia*. Fue escrita durante el segundo semestre del año 2016 y, al la fecha, no ha sido publicada ni estrenada. Durante el año 2017 participó en la V versión del Festival de Dramaturgia Lápiz de Mina en el Centro Cultural GAM.

Franco da origen a un proyecto de investigación que busca, a través de un ejercicio de puesta en escena, construir una suerte de anagrama escénico.

El anagrama es un juego: oculta tras una palabra o frase, se esconde otra.

El juego consiste basicamente en descomponer, emancipar y rearticular: descomponer la palabra o frase, emancipar las letras que la hacían posible y rearticularlas en una nueva relación.

Es un asunto de transposición material.

Al desmembrar la palabra y quebrar la relación interna entre las letras que la componen, el significado se derrumba.

Un anagrama es una reorganización material, una técnica compositiva que se apoya en una idea que comparto: el sentido nunca es previo a la materialidad.

Entre 1906 y 1909, Ferdinand de Saussure se dedicó a investigar el uso del anagrama, una técnica compositiva utilizada en ciertas formas de versificación latina llamada "versos saturninos" (en López 2006, p. sp). El estudio de esta técnica compositiva puso en crisis su teoría del signo lingüístico y uno de sus principios fundamentales: la linealidad del significante.

Un "texto dentro del texto", así es como Saussure se refiere a los anagramas. Éstos serían una forma de "leer" el texto, donde la materialidad de la letra permitiría descubrir, en éste, otra posibilidad textual, como si se tratara de un texto oculto en el texto. Saussure se pregunta - sin llegar a una respuesta - por el sujeto de semejante escritura: ¿quién escribe ese "texto otro"? Tiempo después, Jacques Lacan también se referirá a los anagramas, pero para él, éstos no son una cuestión de escritura sino de escucha: se refiere a ellos como "lo que se hace escuchar" en el discurso y no "lo que

---

En palabras de su autora, *Franco* es la historia de un carabinero homosexual que asesina a una prostituta transexual, su primer amor de infancia (comunicación personal). La obra se articula de acuerdo a una estructura episódica, donde el protagonista convoca -en cada uno de los seis cuadros que conforman el texto-, distintos recuerdos que desembocan en la evocación del crimen.

expresa" su autor (en López 2006, p. sp).

¿Qué es lo que se haría escuchar en *Franco*? O mejor, ¿cuál sería la materialidad responsable de sostener aquello que se escucha? Es claro que el texto y - en el caso de esta investigación -, la puesta en escena, puede ser "escuchada" desde perspectivas muy diversas. La sensibilidad del lector-espectador aísla ciertos elementos o fuerzas expresivas; existe un mecanismo de selección sensible que luego será combinada por cada lector-espectador dando paso a su particular "escucha" o sentido.

Los ejes de selección y combinación que tanto preocuparon a Saussure vuelven a emerger -ahora en el anagrama-, desde una perspectiva distinta: estos ejes ya no sólo serían responsables de la construcción de significado sino que también serían parte de una técnica compositiva capaz de levantar nuevos sentidos.

Así, en el contexto de esta investigación, no se trata de interpretar el supuesto sentido del texto, sino de trabajar con los elementos expresivos que sostienen aquello que escucho. Estos elementos, tal como sucede con las letras en el anagrama, volverán a ser combinados en la puesta en escena, provocando así, una nueva "escucha".

> …depende de quién escucha, que la puntuación, de la que depende el sentido, se haga en un lugar u otro. (López, 2006, p. sp)

El foco, entonces, se encuentra en la realidad física del texto, vale decir, en las fuerzas expresivas que lo constituyen: atmósfera, ritmo, flujo, variaciones, universo visual al que remite, resonancias, sonoridad, etc.

Se trata de identificar y explorar las posibilidades expresivas de los elementos materiales que afectan mi escucha. La intención es trabajar como lo hace el anagrama: descosiendo el texto, desobedeciendo el relato, emancipando los elementos de la jerarquía y organización que les impone la dramaturgia, para luego levantar una puesta en escena-anagrama a partir de *Franco*, comprendiendo el anagrama como:

> … un modo de "leer" el discurso, que parte de una escucha en simultaneidad, múltiple, donde la materialidad de la letra permite localizar otro texto escrito en el texto. (López, 2006, p. sp)

A lo anterior, y desde una vereda muy distinta, se suma la concurrencia de un autor proveniente de la filosofía: Gilles Deleuze. Su pensamiento en torno al arte y su proceder, afecta, bifurca y desvía la aventura escénica que supone este proyecto, pues inevitablemente provoca la aparición de perspectivas inesperadas,

> La filosofía, el arte y la ciencia mantienen relaciones de mutua resonancia, relaciones de intercambio (…) Unos repercuten en otros en función de su evolución propia. En este sentido, hay que considerar el arte, la ciencia y la filosofía como líneas melódicas ajenas unas a otras, pero que no dejan de interferirse. (Deleuze, Conversaciones, 1995, p. 174)

Producto del encuentro entre campos extranjeros - teatro y filosofía -, merodeo territorios desconocidos. Pareciera ser que la lógica del anagrama se expande y alcanza también la lectura que hago de Deleuze: reordeno sus frases desde la vereda de la práctica escénica. Pienso *Franco* junto a Deleuze y, a la inversa, pienso a Deleuze junto a *Franco.*

La presencia de Deleuze se torna intercesora:

> Lo esencial son los intercesores. La creación son los intercesores. Sin ellos no hay obra. Pueden ser personas –para un filósofo, artistas o científicos, filósofos o artistas para un científico–, pero también cosas, animales o plantas (…) Yo necesito a mis intercesores para expresarme (…) siempre se trabaja en grupo, incluso cuando sea imperceptiblemente. (Deleuze, Conversaciones, 1995, p. 175)

Quizás sea esta colaboración, esta intercesión, la que hace aflorar la distancia que refiere Rancière, aquella distancia fértil y generosa que promueve el pensamiento.

Encuentros y desencuentros: memoria y obra se vuelven una suerte de antagonistas y ya no sé cuál es protagonista, cuál antagonista. Como sea, en un primer momento, me parece que es la obra, como personaje de esta aventura, la que se encuentra en desventaja, no sólo por estar condenada a muerte sino porque la memoria,

al exponer lo imaginado, delata el intento siempre fallido de la obra, pues como señala Heiner Müller: no existe en el teatro una obra acabada.

> … nunca es suficiente: se llega a un límite, a un punto desde el cual es posible seguir pensando, si uno tiene suerte y si todo sale bien, el punto en que a uno no le basta, no le alcanza con lo que ha visto. En el fondo, se trata de producir esa insatisfacción, esa insuficiencia. Nunca es suficiente, porque uno en realidad nunca llega tan lejos como se había imaginado. Siempre queda 'un resto que cargar penosamente' y ese resto es lo que permite seguir trabajando. (Müller, 1995, p. 6)

Por su parte, esta memoria enfrenta su propio conflicto: poner en relación la práctica escénica y el pensamiento de Gilles Deleuze.

Dado que la filosofía no es mi campo, me aventuro y fisgoneo, observo atenta la vegetación que allí se desarrolla. Observo, por ejemplo, algún árbol de frutas exóticas; tomo, sin permiso, algunas y las uso según mis necesidades: me aprovecho de las ideas de Deleuze, las interpreto libremente, pues no me interesa comprender cabalmente su pensamiento, me interesa hacerlo dialogar con el campo de la escena.

> … uno siempre está en la punta extrema de su ignorancia, y hay que instalarse precisamente allí, instalarse precisamente en la punta de su saber o en la punta de su ignorancia, es lo mismo, para tener algo que decir. Si espero saber lo que voy a escribir, si espero saberlo literalmente, si espero saber aquello de lo que hablo, en fin, podría esperar toda la vida: lo que diré carecerá de todo interés (…) es cierto que hablo de lo que no sé, pero hablo de lo que no sé en función de lo que sé… (Deleuze, Abecedario Gilles Deleuze, 1988, p. 115)

He encontrado un placer que me era desconocido en el ejercicio de escribir.

La escritura se ha transformado en otro espacio de ensayo (me refiero a un ensayo físico, como se lo concibe en las artes escénicas: como puesta en práctica, no como género literario). Y aún cuando es la investigación escénica la que impulsó primeramente la escritura, ésta ha tomado otros rumbos, adentrándose en una aventura que corrompe a la primera, produciéndose un cruce fértil, una confusión provechosa, una suerte de zona "sucia", quizás bastarda, quizás mestiza.

> El teatro sólo es interesante cuando uno hace lo que no sabe. Sólo así surge algo nuevo. Sin embargo, todo el sistema se opone a ello. (…) La única alternativa es crearse uno mismo nuevas situaciones … - Hoy leí, por ejemplo, lo encontré muy simpático, que Thomas Bernhard contrajo deudas enormes en forma intencional, para tener una motivación para escribir. Entonces, uno necesita esas presiones. Uno necesita en forma permanente presiones que hacen que uno se encamine hacia lo desconocido, hacia la oscuridad, sin linterna. (Müller, 1995, p. 8)

Contraigo intencionalmente una deuda: enfrentarme a la vastedad del pensamiento de Deleuze al tiempo que exploro escénicamente *Franco* a partir de la lógica del anagrama.

Esta memoria registra el encuentro: obra y memoria se afectan mutuamente gracias a la distancia - entre la práctica escénica y la filosofía - que las separa, son parte de un mismo proceso, un mismo ejercicio de pensamiento. Esta memoria no opera como reflexión en torno a un proceso porque es parte de éste, no opera a posteriori sino en simultáneo, se ha vuelto obra independiente y paralela, se ha emancipado, ha devenido también en ejercicio creativo. Así, esta memoria no pretende ni logra ser correlato de la obra y, si bien ha brotado de ella, ha seguido un camino independiente del que intentaré dar cuenta, señalando las distancias, los fracasos y los encuentros entre ésta y la obra.

II. Consideraciones Iniciales

1. Franco

Un hombre, cada mañana, se viste con el uniforme de Carabineros de Chile.

Los fines de semana se viste de jeans. Le gusta el jeans.

Al hombre le gusta la institución. Se gusta en ese uniforme.

Al hombre le gusta el espectáculo y los efectos.

Le gusta la baliza, la coreografía de los operativos, la sangre y las golpizas.

(Y también le gusta, aunque en secreto, Juan Gabriel.)

> ¡Ya culiao!
> Súbete a la patrulla los maracos de San Camilo tienen la mansa zorra
> ¡Maracos culiaos!"- me decía a mí mismo- "¡maracos culiaos!
> Y la baliza roja teñía de ese color el piso,
> Y nos pasamos Uno, Dos , Tres, Cuatro, Siete, Doce semáforos en rojo.
> (Pizarro, 2016, p. 19)

El hombre está preso en el calabozo de la comisaría en la que trabaja luego de haber atacado ferozmente a un travesti en San Camilo, un travesti que fue su primer amor.

El hombre habla, habla mucho. Habla solo, monologa.

Rebalsa rabia, resentimiento y humanidad.

Recuerda, evoca, reconstituye.

El hombre se llama Franco.

Franco es un carabinero.

Franco es un carabinero que se disfraza de carabinero.

> En ese traje, me siento omnipotente. Invencible.
> Como un personaje de la mitología griega. (Pizarro, 2016, p. 5)

Su uniforme, tal como sucede con el disfraz, le permite ser otro.

El uniforme le permite esconder rastros de historia, blanquear su origen social, sus complejos, su homosexualidad reprimida.

Franco se construye a partir de su uniforme.

Franco, expuesto como un delincuente común, encerrado en el calabozo de su propia comisaría se cuelga.

Franco no quiere tener nada que ver con su origen.

Franco quiere *ser* su uniforme: el hombre bajo el uniforme, quiere dejar de ser hombre para convertirse en puro contorno, dibujar una nueva identidad, cerrada, sin fisuras ni disrupciones, a la cual no le entren balas.

El uniforme institucional delimita artificialmente el cuerpo de Franco, opera como frontera geográfica y contorno; un contorno que Franco intenta, a toda costa, salvaguardar. Pero el cuerpo es un territorio abierto habitado por infinitas fuerzas que se afectan mutuamente y no resiste fronteras por mucho tiempo. El cuerpo, por naturaleza plural, no puede sino traicionar el contorno y contradecir el uniforme.

El cuerpo no cabe en el uniforme: o se raja el cuerpo o se raja el uniforme.

Preso, dentro del calabozo, el valor simbólico del uniforme institucional se desmorona, se revela como disfraz. Despojado de la seguridad del uniforme, el cuerpo de Franco se dilata y florece múltiple y desorganizado; engendrando nuevos cuerpos y gestualidades.

> … un orden de perversión ha hecho estallar el orden divino de la integridad: perversión en el mundo de aquí abajo, donde reina una tempestuosa naturaleza exuberante, llena de violaciones, de estupros y de transvestimientos, puesto que son varias almas las que entran en un mismo cuerpo, y que una sola alma posee varios de ellos; perversión de allá arriba, puesto que los alientos ya en sí mismos se mezclan. (Deleuze en Díaz, 2014, p.499)

El calabozo, *mundo de abajo*, detona la batalla: cuerpo y contorno se agujerean mutuamente: el cuerpo busca expandirse y desplazar los límites. El calabozo enmarca el devenir del cuerpo de Franco, lo aísla y lo expone, se torna una suerte de triángulo de las

Bermudas, espacio misterioso y surreal, que desdibuja el cuerpo uniformado de Franco y diluye sus límites.

El cuerpo no es una entidad cerrada, es más bien una relación (entre lo íntimo y lo público, lo biológico y lo social, la razón y la fabulación, etc.), es un territorio abierto que deviene, que se forma y se deforma.

Un cuerpo no es; un cuerpo acontece.

> Nunca sabemos a priori aquello de lo que un cuerpo es capaz: la vida es una totalidad abierta, inacabada e incompleta, que se diferencia de manera diferente en cada una de sus expresiones (…) No hay un devenir homogéneo… (Giorgi, 2007, p. 22)

¿Cuántos cuerpos carga la carne de Franco? ¿Cuántos aglutina?

Franco se despliega de acuerdo a una estructura episódica, a través de distintos cuadros que funcionan como recortes parciales de memoria, cuadros que operan como "… capas de tiempo, de memoria, que atraviesan planos de realidad y pasados distintos desde el punto del presente…" (Torlucci, 2007, p. sp)

Cada uno de los cuadros que conforman el texto fue abordado como si se tratara de un ente autónomo. Cada cuadro enmarca una versión de Franco: su cuerpo se metamorfosea y aglutina distintas voces y gestualidades; carga la voz y el tono de su madre, el de su primer amor, el del cuerpo uniformado, el del hombre a las 5 am en Pío Nono, el cuerpo abandonado, el cuerpo homosexual, el cuerpo violento, entre tantos otros. Su cuerpo -en la puesta en escena- se presenta inestable, prolifera cuadro a cuadro; se funde y *con-funde*, tanto con el que lo sucede como con el que lo precede.

El carácter episódico que estructura el material textual resultó útil para potenciar las diferencias entre los distintos cuadros así como la forma en que cada uno afecta el cuerpo de Franco. Busqué inscribir estas diferencias en el cuerpo y en el habla de Franco ensayando una construcción actoral fundada en la divergencia, imaginando, por ejemplo,

una golpiza brutal desde el gesto amanerado, la emergencia de una voz muy aguda desde un cuerpo que se empeña en reafirmar el masculino mediante el uniforme y las armas, entre muchas otras posibilidades.

No está demás declarar que la descripción que hago de *Franco* es subjetiva, que finalmente, no es *Franco* lo que describo, sino mi lectura e intereses. En la descripción anterior se asoman algunos de los elementos expresivos que -descosidos del relato-, me interesa explorar y, a los que, más adelante, me referiré en detalle.

2. Texto y Escena

Aún cuando mi quehacer escénico ha arrancado siempre a partir de un texto, mi interés en éste es sólo parcial: me interesa en la medida en que me permite fabular y pensar; no es la historia que despliega lo que capta mi atención, sino la realidad que secreta, el universo al cual alude y que convoca. Lo que verdaderamente logra fascinarme es su realidad física, su aspecto material: su ritmo, sus imágenes, el sonido de sus palabras, su jerga, su arquitectura, etc. Me interesa ese espacio que trasciende la lógica discursiva, que opera en el campo de lo sensible, que provoca sensaciones diversas que excitan el pensamiento.

> Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado. (Artaud, 2005, p. 40)

Para Antonin Artaud el teatro está limitado por el texto:

> … importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento. (Artaud, 2005, pp. 99-100)

Pero, ¿no será más bien la sujeción del teatro al contenido a lo que se refiere Artaud?, ¿a ese aspecto del texto que dice relación con el sentido y coherencia? ¿Qué pasa con su realidad física, aquel aspecto que trasciende el significado, aquello que provoca excitación nerviosa? ¿Qué pasa, por ejemplo, con la musicalidad de *La Vida es Sueño* de Calderón de la Barca? ¿Qué ocurre con el lugar central que ocupa el ritmo en la escritura del dramaturgo austríaco Thomas Bernhard? Un texto tiene cuerpo, es carnal -el texto suena, no sólo significa-, aún cuando, muchas veces, la puesta en escena se

ocupe en exceso de su sentido en detrimento de su expresividad material.[2]

¿No es más bien una rebelión al privilegio histórico del texto por sobre los demás elementos de la puesta en escena a lo que se refiere Artaud?, ¿no es más bien una rebelión ante su supremacía, ante la idea de que el contenido emerge únicamente a partir del sentido de la palabra?, ¿ante la concepción de la palabra como puro significado, despojada de su materialidad?, ¿ante una palabra indiferente al habla? ¿No pudiera ser que, al desplazar el texto, al situarlo al borde y no al centro, al considerarlo un elemento más de la puesta en escena y no eje articulador, éste revele con mayor fuerza su aspecto material? Al pensar en el siglo de oro español, al pensar en Calderón de la Barca, en Federico García Lorca, es imposible desconocer el peso y espesura de su materialidad. Son textos cuyo aspecto material se encuentra exacerbado, textos que se erigen como partituras, que se dirigen más a los sentidos que a la razón, tal como ocurre también en el caso de Bernhard.

> No son las historias las que cuentan: 'Soy un demoledor de historias' (...) Lo que cuenta es la disposición de las notas, de las *palabras* y de las *cosas*. (Bernhard, 1987, p. 123)

Es justamente el aspecto material de *Franco* el que capta con fuerza mi atención.

Franco suena, es un material textual que, desde su lectura, involucra el oído: "El que escucha determina al que habla." (Lacan en López 2006, p.sp)

La escritura en *Franco* es seca y musical; sus afectos se encuentran *en-carnados* en su sonoridad, emergen gracias a la selección de la palabra justa. Las palabras portan un saber pre-lingüistico que logra trascender su significado: las palabras "… saben

[2] Sería interesante preguntarse cuánto de esto se deba al efecto de traducciones que descuidan el aspecto musical del texto, ocupándose sólo de su sentido. Desatender el sonido y el ritmo de un texto es quitarle su realidad física y ubicarlo en un terreno puramente ideal. De ahí la importancia de la traducción.
En el caso de la traducción de los textos del austríaco Thomas Bernhard -único autor extranjero al que me refiero arriba en razón de lo que aquí expongo- se observa un trabajo de traducción rítmica que dialoga con el que se refiere al significado. Toda su obra ha sido llevada al castellano por un mismo traductor -Miguel Saénz-, que logró conocerla en profundidad tanto en lo que se refiere a su sentido como en lo que concierne a su aspecto material.

mucho más que nosotros: han resonado mucho antes que nosotros…" (Novarina, 2001, p. 12).

Mi fascinación por el texto no guarda relación con el relato sino con el sonido y el ritmo que éste despliega. Si bien la historia me parece atractiva, no es en ella donde reside mi interés sino en la expresividad de su materialidad, en el universo que convoca y en las resonancias que provoca.

Curiosamente cuando un material textual captura mi atención, me lanza fuera; el primer síntoma de la atracción es la intermitencia de la lectura: me distraigo y comienzo a imaginar distintas posibilidades escénicas. Un texto me interesa en la medida que me empuja a fabular y *Franco*, me hace fantasear… imagino un carabinero enjaulado. No encarcelado; enjaulado. Imagino además, las posibilidades de tensión entre ese cuerpo y su uniforme. Proyecto la situación que propone el texto y la reubico en un espacio borroso y onírico, pienso en la visualidad del uniforme de Carabineros de Chile, pienso en lo que éste significa e implica para un cuerpo; me interesan los contrapuntos y las tensiones que podrían desplegarse entre el cuerpo y el uniforme.

Claramente no es en la anécdota que propone el texto donde reside mi interés.

Me parece importante expresar que mi escaso interés por el relato no es algo exclusivo de este proyecto y, por tanto, no tiene que ver con *Franco*. Va más allá. Al parecer soy una persona a la que no le interesan demasiado las historias -ni siquiera las de Shakespeare-, me interesan fragmentos de éstas. Me interesan sus bifurcaciones, el momento en que todo se transforma.

Por bifurcaciones no me refiero a las peripecias o a los giros dramáticos, sino a la fuerza que éstos ejercen sobre los cuerpos. Mi interés está en el *paso* de un instante a otro -el momento que me empuja a fabular-.

Mi interés nunca ha estado en el desenlace.

Consecuentemente, descosí elementos del texto para explorar sus posibilidades expresivas y su puesta en relación y tensión, dejando de lado la tarea de desarrollar el

relato propuesto por el texto. El énfasis estuvo puesto en expandir los materiales a través de su puesta en relación.

Me aprovecho del texto. Lo utilizo como detonante para la escritura escénica, me aprovecho de éste tal como el espectador hace con la escena:

> … como observador privilegiado, organiza en su imaginario su espacio, su escena, según el principio de sus sueños, de su evocación, de su deseo. (Castro, 2001)

Uso el texto tal como el anagrama emplea las letras. En cierto modo, descuartizo *Franco*, trabajo con sus elementos como si se tratara de las letras de un anagrama a descubrir: la puesta en escena, una trama compuesta por múltiples fibras provenientes tanto del texto como de otras fuentes.

Franco no se ubica al centro de esta investigación, se ubica en el borde, no busco "ser fiel al texto" sino al campo de resonancias que se desprende de la lectura que hago de *Franco*.[3]

Además, ¿qué significa ser fiel a un texto?, ¿es posible? Y, si esto tuviera algún sentido, ¿dónde reside esa fidelidad? Esta es una discusión recurrente en las artes escénicas. Según una gran mayoría, *ser fiel* significaría dar cuenta de la intención del autor, montar el texto dejando fuera otras posibilidades de lectura que se alejarían del espíritu del texto, emplear los elementos de la escena para construir un único sentido que estaría inscrito en ese texto.

Un texto detenido en el tiempo.

Cuando se habla de *ser fiel al texto* se está hablando de proteger un sentido original, de salvaguardar la intención del autor, sin embargo, este sentido, en la mayoría de los casos, no ha sido determinado por el autor sino por otra persona que se adjudicó el

[3] Es precisamente este interés -el campo de resonancias provocado por el texto- el que me llevó a pensar en la figura del anagrama como metodología de investigación escénica.

derecho de clausurar aquel texto. Ser fiel al texto entonces, sería ser fiel a su guardián.

Un texto, y acá me refiero a cualquier texto no sólo al dramatúrgico, se completa en la lectura, ahí está su razón de ser. Su autor no puede inmiscuirse en la lectura, toda lectura es personal, toda lectura implica una nueva composición por parte del lector[4]:

> Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que ésa debería transmitir (…) asocia esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. (Rancière, 2010, p. 18)

Un texto dramatúrgico se completa en la escena. Ésa es la razón de su existencia.

Un texto se usa no se contempla. Se trabaja junto a él, no para él.

El texto es siempre una hebra.

Entonces *ser fiel al texto* significa ser fiel a la propia lectura.

Mi opción es el merodeo, me acerco a *Franco* desde sus bordes y suspendo transitoriamente el relato (sin embargo, estoy segura que éste, finalmente, tendrá lugar, a pesar mío, se infiltrará de una u otra forma). Su despliegue será consecuencia, no impulso, esto marca una enorme diferencia pues implica posponer la definición de un centro, postergar la construcción de sentido, implica invertir un orden habitual que va de la idea a la realidad, un orden que busca plasmar una idea en la escena.

Me interesa explorar el camino inverso, primero la escena, luego el sentido. Abordar la escena como un tejido de relaciones materiales, experimentar encuentros y desencuentros materiales que respondan al deseo y no a una búsqueda de sentido; éste no es una transposición de reflexiones pre elaboradas, sino una emergencia inusitada.

El sentido no es previo, es consecuencia.

Un camino que opera como lo hace el pensamiento, desencadenándose gracias a una realidad que nos afecta y atraviesa, más bien gracias a ciertos fragmentos de realidad que nos afectan con particular fuerza; fragmentos heterogéneos que ponemos en relación

[4] Si bien estoy trabajando con la idea de emancipación de Rancière, el problema de la obra abierta fue planteado primeramente por Umberto Eco (1962).

al momento de pensar, descubriendo y construyendo nuevas posibilidades de realidad gracias a un pensamiento gitano, que transita con total libertad entre territorios diversos.

3. Analogías.

Del Anagrama al Tejido.
De la Letra a la Fibra.
De la Fibra a la Hebra

Si bien la figura del anagrama me es útil para señalar una suerte de metodología, no alcanza a dar cuenta de la complejidad de las relaciones que acontecen en escena.

El anagrama se compone de letras. La puesta en escena, en cambio, en tanto tejido o trama[5], se compone de hebras. La puesta en escena es una trama urdida por hebras diversas que, a su vez, resultan del entretejido entre fibras heterogéneas.

De la fibra a la hebra y de la hebra a la trama.

Entiendo la fibra como el aspecto puramente material de la escena, como elemento independiente. Tal como la letra - para el anagrama -, supone una unidad mínima en la medida de que requiere de la concurrencia de otras y de su vinculación para encarnar un sentido.

Las fibras deben ser hiladas, entretejidas. ¿Qué significa hilar en la escena?

Hilar significa retorcer y unir varias fibras para producir una hebra continua.

La forma de hilarlas y de obtener las hebras influye directamente en la textura del tejido final o, en este caso, la puesta en escena.

Hilar, en la escena, implica transformar fibras en hebras; se requiere un tiempo de exploración material y de una metodología particular para luego tomar decisiones estéticas que desemboquen en las hebras escénicas que, en una segunda etapa, serán urdidas dando paso a la puesta en escena o tejido final.

Pero, ¿de dónde provienen las fibras? Algunas se desprenden del texto, otras son exteriores a éste; imágenes que no necesariamente aparecen en la dramaturgia, desviaciones y bifurcaciones, etc. En el marco de esta investigación -siguiendo con la

[5] En el ámbito textil, el tejido es el resultado de una forma de entrelazar fibras, que produce una sensación táctil y/o visual

analogía-, distingo tres vellones[6]: *Franco*, la realidad a la que alude *Franco* y el campo de resonancia entre realidad y texto.

Volvamos a pensar en letras, fibras y hebras. La fibra, para la trama que supone la puesta en escena, como la letra para el anagrama, corresponde a la unidad mínima, pura materialidad; las hebras en cambio, son una mixtura entre materia y contenido.

Al observar de cerca una hebra, se advierte con claridad que ésta se compone de un conjunto de fibras trenzadas. Lo mismo ocurre -en otra escala y complejidad-, en la puesta en escena: un conjunto de elementos diversos -que en adelante llamaré *hebras*-, son trenzados escénicamente generando una singular trama, una nueva realidad escénica, que no se encuentra en sus fibras: ni en la palabra, ni en el cuerpo, ni en las imágenes, sino en la coexistencia de hebras de distinta naturaleza.

Es ahí donde reside la riqueza del teatro; en su carácter quiltro.

En síntesis, la diferencia fundamental que establezco entonces, entre letras y hebras, dice relación con que las segundas son la resultante de un trenzado de fibras heterogéneas, que a su vez provienen de vellones diversos; vale decir, una hebra no se refiere a la pura materialidad sino a su encarnación y por consiguiente su aspecto material se encuentra amalgamado con el sentido.[7]

[6] La imagen del vellón es útil para señalar el origen de las fibras. El vellón, en un sentido escénico, se refiere a los distintos universos que proveen los materiales o fibras necesarias para la creación; las fuentes para la escenificación. El vellón es la materia prima desde la cuál se extraen las fibras.

[7] Una letra, en tanto unidad mínima, es pura materialidad. La letra A, por ejemplo, no significa nada en sí misma, necesita la concurrencia de otras letras para encarnar un sentido. La hebra, en cambio, está compuesta por fibras heterogéneas que en su relación alojan un sentido estético.

4. Sensación y Realidad

La puesta en escena es, para mí, un ejercicio de pensamiento exhuberante donde lo diverso, lo que parecía incomparable, puede ser puesto en relación. Un ejercicio de pensamiento que desencadena la emergencia de una realidad escénica que no busca representar la realidad sino condensarla. Una realidad escénica que busca, en primer lugar, provocar la sensación de la realidad afectando nuestros cuerpos.

Pensar es asociar y convocar, es tejer distancias, es "el arte de unir lo que a priori y casi siempre parece desunido." (Onfray, 2006, p. 83).

Pensar tiene que ver con el afuera. Nadie puede pensar lo que quiere, el pensamiento ocurre porque existe una violencia externa que me obliga a pensar.

Lo que interesa no es la realidad sino la forma en que ésta nos afecta; la realidad que le compete al teatro es la de las sensaciones y los afectos.

No es posible representar sensaciones, sólo es posible encarnarlas.

La representación se relaciona más con el aspecto óptico: es el ojo el que reconoce la realidad en aquella representación; encarnar, en cambio, establece una relación con la piel y las terminaciones nerviosas.

> Según las palabras de Valéry, la sensación es lo que se transmite directamente, evitando el rodeo o el tedio de una historia que contar. (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 43)

La realidad de la vejez, por ejemplo, ¿cómo traer a escena aquello que me conmueve?, ¿cómo reconstituir ese afecto, esa sensación indefinida, esa *con-fusión* de sensaciones?, ¿qué es aquello que me estremece de la vejez?

Lo que inunda mi pensamiento, no son ideas ni conceptos, son sensaciones. Asocio la vejez a elementos diversos, pienso en el ritmo, en el cuerpo, en el olor (ese olor tan particular, tan diferente al del recién nacido), evoco distintos objetos y espacios que pudieran desatar la sensación de vejez.

La pregunta no es cómo representar la vejez sino cómo hacer percibir la vejez.

La escena pone en relación y tensión diversos fragmentos de realidad, ninguno de ellos lograría generar una sensación de vejez de manera independiente, es gracias a su conjunción que aparece, milagrosamente, la sensación y, con ella, la realidad.

No es necesario representar la vejez, no es el viejo lo fundamental, son sus urgencias; la forma en que el cuerpo es afectado por la vejez.

La sensación no tiene que ver con lo representado, sino con el grito, con la acción sobre el cuerpo. La vejez no es un paisaje, es una fuerza.

En términos actorales no se trata de hablar por el viejo, sino de incorporarlo a la propia piel. Será ésta, en toda su presencia, la que será expuesta.

Imagino, por ejemplo, lo siguiente: un actor muy alto, vestido de smoking, camina apoyándose en un andador destartalado. Avanza lento, realmente lento, en dirección a una puerta que se encuentra en el otro extremo del espacio. El hombre necesita un baño. El espacio que debe atravesar es una inmensa caja de color rojo muy brillante que posee un única puerta que conduce a un baño. El rojo lacado del espacio enmarca y envuelve el cuerpo que avanza y su esfuerzo. El hombre avanza lento, necesita con urgencia llegar a esa puerta, pero su cuerpo se lo impide. No va a llegar. Se detiene, mira, intenta avanzar con rapidez, no puede. Se da cuenta que no lo logrará, llora. Se orina. De la puerta sale un perro que se le acerca y lo olfatea.

Ésa es la vejez que me atraviesa y afecta: la dignidad arrebatada, la exposición.

Fabulo con la dificultad, con la angustia provocada por la lentitud de un cuerpo que no responde, de ahí el énfasis en el ritmo, en la lentitud que dificulta una acción tan banal como cruzar un espacio. La escena que imagino, a modo de ejemplo, no pretende levantar la imagen de un viejo real sino desplegar una sensación que sí lo sea.

Es en la realidad de la sensación donde reside la realidad de la escena.

Ésta acontece gracias a la realidad física de la escena, a la puesta en relación entre fragmentos de realidad de distinta naturaleza. En el ejemplo anterior, un andador destartalado, un espacio amplio y vacío, de color rojo brillante, de lacado rotundo, un

actor que avanza a un ritmo exasperante vestido de manera elegante y pulcra, el sonido de su orina y un seguidor sobre el caminante. Ninguno de los elementos anteriores logra generar la sensación que me atraviesa de manera independiente, ésta aparece gracias a su conjunción y a la manera en que se afectan unos a otros. ¿Por qué rojo lacado?, sólo porque afecta al andador desvencijado, porque lo enmarca, lo vuelve espectáculo sombrío.

Es el despliegue de la realidad física de la escena, lo que provoca la sensación. Dicho despliegue tiene que ver con la forma en que los elementos constitutivos de la puesta en escena, se afectan unos a otros, se tensan y yuxtaponen.

La sensación es provocada por la puesta en relación material entre distintos elementos: cuerpos, visualidad, ritmo, partitura y arquitectura escénica, sonoridad, armonía y disonancia, flujo, palabra, interrupción, repetición, etc.

Si el teatro tiene que ver con sensaciones, entonces el teatro es una cuestión de afectos, pues la sensación dice relación con la forma en que me veo afectada por ciertos elementos. La sensación es el efecto provocado por una fuerza determinada.

El teatro da fe de aquello que nos atraviesa y afecta.

Da fe de la vida que nos afecta.

Pero, ¿para qué?, ¿qué sentido tiene?

No lo sé. Probablemente ninguno.

O quizás… ése es su sentido: su gratuidad.

El teatro es despilfarro.

Es Heiner Müller (1995) quien habla de teatro y despilfarro, a propósito de la diferencia que Bataille establece entre la civilización económica -la europea y la norteamericana-, orientada al provecho, y las civilizaciones del despilfarro -antiguas culturas indígenas en México, Perú, Babilonia, etc.- relacionadas con los rituales. Para Müller, “si el teatro no puede continuar siendo lujo y despilfarro, no puede funcionar” (Müller, 1995).

El teatro no está orientado al provecho, no funciona bajo la lógica económica.

Es gratuito, puro despilfarro.

> El teatro, es decir la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho. (Artaud, 2005, p. 25).

Lo anterior me lleva a otra reflexión, reflexión rebote que no posee relación directa con esta investigación particular pero que surge a partir de ella. Dentro de mi recorrido docente muchas veces he impartido la asignatura de Actuación a partir de la poética de Bertolt Brecht y, si bien su reflexión en relación a la escena me parece potente, nunca me ha seducido su dramaturgia debido a la insistencia en un mensaje aparentemente útil. Me parece que su dramatugia produce una cerrazón antes que una apertura. Algo se vuelve asfixiante cuando todo apunta en una misma dirección, cuando no existe - como en los rituales o en las "civilizaciones del despilfarro" - un punto de fuga, válvulas que permitan fabular, conectar y escapar a las conexiones de causa-efecto. Me parece que en el teatro cuando no hay divergencia, algo se vuelve tiránico: la dramaturgia insiste con tal fuerza en un mensaje que excluye al espectador en la construcción de sentido, y es ahí, en las asociaciones detonadas por la conjunción de los elementos que despliega la puesta en escena, donde acontece gran parte del placer de espectar.

Sin duda, la convulsión del contexto en el que Brecht desarrolla su trabajo motiva su insistencia en la explicación, pero aún así, creo que esta se vuelve reiterativa y redundante. Todo converge hacia un punto donde el espectador será instigado a tomar una posición con respecto a los hechos que desarrolla el texto dramático -a la manera de un foro-, sin embargo las opciones son sólo dos: a favor o en contra.

Me parece que, a diferencia de lo que sucede con los procedimientos escénicos que desarrolla -extrañamiento, gestus social, etc.-, su dramaturgia adolece de despilfarro. Paradójicamente en lo que se refiere a los aspectos formales de su dramaturgia, Brecht responde a una lógica económica aún cuando sus temas apunten en dirección contraria.

Toda su construcción dramatúrgica apunta a lograr un efecto, sus elementos están dispuestos de acuerdo a una economía que busca transmitir un mensaje preciso.

A la inversa, Artaud, cuya vida se desarrolla en la misma época[8], defiende la gratuidad y el carácter inútil del teatro. La célebre frase que pronunca *Mackie el Cuchillo* en *La Ópera de Cuatro Cuartos*[9] de Bertolt Brecht, encuentra en Artaud una dirección opuesta:

> Tenemos sobre todo necesidad de vivir y de creer en lo que nos hace vivir, y que algo nos hace vivir; y lo que brota de nuestro propio interior misterioso no debe aparecérsenos siempre como preocupación groseramente digestiva.
> Quiero decir que si a todos nos importa comer inmediatamente, mucho más nos importa no malgastar en la sola preocupación de comer inmediatamente nuestra simple fuerza de tener hambre. (Artaud, 2005, p. 7)

Es la misma realidad, encarnada en el hambre, la que atraviesa a ambos autores; sin embargo, Artaud aspira a un teatro que, afectado por la realidad, logre abrirla y trascenderla. No busca representrarla, no busca mostrarla, busca provocar su sensación para, así, afectar al espectador.

El teatro es un juego abierto y divergente, a veces pareciera ser un continuo anagrama, un ejercicio de traducción que no cesa de desplegarse: de la realidad al texto, del texto a la escena y de la escena al espectador, pero - y aquí reside la riqueza del

[8] Es interesante observar que aún cuando las perspectivas con que ambos autores - Artaud (1896-1948) y Brecht (1898-1956) -, conciben el teatro se oponen, existe un elemento común a ambos: ambos ponen en cuestión el teatro de su época por la necesidad que atraviesa a los dos, de generar un efecto en el espectador, una experiencia que deje una huella.

[9] La frase "Primero es comer, después la moral" es dicha por Mackie al final del 2º acto.
El texto es: Señores que enseñáis a ser honrados.
Y a no pecar ni practicar el mal
Mejor es que nos deis buenos bocados
Y que habléis luego: eso es esencial.
Vosotros panza, nosotros prontitud…
Sabedlo de este modo muy formal:
No hay vuelta de hoja, con toda certitud
Primero es comer, después la moral.

teatro -, entre una traducción y otra, una infinidad de elementos se cuelan, se *con-funden* y bifurcan la ruta.

Es así como la realidad impulsa la emergencia de un texto que reelabora la realidad primera, enmarcándola y amplificándola, el texto construye a partir de la primera, una segunda realidad; a su vez, la escena tuerce inevitablemente el texto, dialoga tanto con la realidad primera como con la que instaura el texto, y construye una tercera posibilidad, una realidad escénica que será nuevamente reelaborada por el espectador, quien organizará lo que tiene en frente de acuerdo a su sensibilidad. Un juego de síntesis, comprendida no como asunto intelectual sino como efecto de percepción.

III. Marco Teórico: Campo de Resonancias

¿Cuál es el origen de un marco teórico? ¿Qué articula un marco teórico en el contexto de una investigación escénica?

En un principio pensaba que el origen de éste se encontraba necesariamente en una pregunta de investigación, que ésta debía ser planteada al inicio del proceso de investigación como si el hecho de formularla no exigiera ya todo un proceso.

¿Cuál era la pregunta en mi caso? No lo tenía claro, sin embargo, sabía que ésta se encontraba inscrita en el deseo. Pero llevar el deseo al terreno del lenguaje, intentar justificar intelectualmente aquel deseo, es otra historia.

¿Es posible plantear y sostener una pregunta que guíe realmente un proceso?, ¿es posible plantear una pregunta troncal? Me parece que las preguntas -al menos las que tiene relación con la creación-, no son nunca troncales, son fundacionales, pues las preguntas pertenecen al ámbito de lo lingüistico, no así la obra de arte.

El valor de la pregunta primera, de la pregunta fundacional, es indicar el punto de arranque, exponer el deseo que impulsa la investigación. Su valor reside en la posibilidad que entrega de participar del proceso de pensamiento de otro y observar sus bifurcaciones, quizás el lugar más fascinante del pensamiento, porque ¿no es alli, en las bifurcaciones, en los desvíos y virajes, donde acontece realmente el pensamiento?

Sí, es así. El pensamiento es bifurcación. Pensar es abrir.

Imaginaba un marco teórico como una pequeña selva, muy espesa, una biblioteca-selva con especímenes desconocidos -o familiares- que habría que hacer convivir. Los autores estarían ahí presentes en razón de esa pregunta primera.

No había considerado la posibilidad de autores latentes, autores que estuvieran presentes sin que yo lo supiera y sin la intervención de mi voluntad.

Este punto me parece interesante, pues, si considero que no existe realmente una pregunta central sino sólo fundacional, es coherente que los autores no estén presentes

desde un inicio y es posible también que se encuentren latentes en la pregunta primera y la posibilidad que tenía aquella de bifurcarse.

En mi caso, no había pregunta central y la fundacional me era tremendamente borrosa. ¿Existía una pregunta? ¿Era necesaria?

Me parece que todo proyecto escénico es una investigación. Siempre.

Pero ¿no debiera una investigación tener una pregunta que la impulse?

Sí, pero no necesariamente articulada. Las preguntas están incrustadas en el mundo material, al origen de cualquier proyecto artístico, al interior de su punto de partida, de ese objeto primero. Es la latencia de una pregunta la que lleva a seleccionar un material por sobre otro y es la yuxtaposición de fuerzas no resueltas encarnadas en ese objeto primero, la que provoca, evoca y genera resonancias.

La pregunta está inscrita en el deseo, pero éste, muchas veces, es esquivo al lenguaje. Se trata de un deseo provocado por múltiples fuerzas -encarnadas en un material textual, una imagen, un hecho histórico, etc.- que se afectan recíprocamente y que genera un campo de fuerzas e intensidades que nos afecta y nos impulsa a la aventura.

> Toda fuerza (encarnada, claro) es un influjo en el entorno: transforma, empuja, se rebela contra, apoya esto o lo otro, oscurece, ilumina, etc. En este sentido, la fuerza está caracterizada como pura acción o acontecimiento productivo. (Saéz Rueda, 2015)

Las fuerzas no son autónomas, no es posible imaginar una fuerza por separado puesto que la acción de afectar y ser afectada constituye su razón de ser. Las fuerzas se manifiestan en la medida que se ejercen o se padecen, en la medida que transforman y movilizan el entorno y "… el vigor de la actividad, en cuanto influjo, depende de la profundidad e intensidad de la afección" (Saéz Rueda, 2015).

El arte es un ejercicio de asociación sensible y la labor de la puesta en escena consiste en asociar y yuxtaponer fuerzas heterogéneas -encarnadas en el mundo material- para desplegar un campo afectivo de fuerzas capaz de desencadenar sensaciones.

¿Y la pregunta?

El campo de fuerzas desplegándose en la puesta en escena es la pregunta.

No me refiero a una puesta en escena que "plantee preguntas", eso pertence al ámbito del discurso, no, me refiero a algo más allá, me refiero a "ser pregunta".

Pienso que la puesta en escena debiera ser siempre una pregunta, un enigma que invita a la aventura. Se trata de una pregunta que acontece en la experiencia, que no puede ser articulada en términos lingüisticos, pues la pregunta que le compete al teatro trasciende ampliamente el asunto o historia que articula el texto dramatico ya que la pregunta -en lo que se refiere a la escena- nunca es temática, es material.

Quizás de ahí proviene mi resistencia a asignar un significado a los elementos dispuestos en escena. En el mismo momento en que un elemento es asociado con un significado -nombrado como materialización de éste-, es clausurado, pues se lo arranca del ámbito material y se lo instala en el ámbito de lo lingüistico. Su labor en la escena ya no es afectar sino significar, se vuelve entonces, simbólico.

> El símbolo es concebido de tal manera que niega cualquier tipo de participación de un sujeto generador de significado, pues ya ha acogido a su significado en su "interior". En el símbolo, la materialidad, significante y significado coinciden. (Fischer-Lichte, 2011, p. 288)

Evidentemente la opción de utilizar ciertos elementos se basa en la intuición de que éstos tienen la capacidad de evocar o hacer resonar determinadas fuerzas. La diferencia está en que esta capacidad opera en relación a otros y no en sí misma, lo que hace de la puesta en relación, algo fundamental. Además, en la medida que las fuerzas sólo se manifiestan en relación a otros, no pueden ser asignadas a un sólo elemento.

El interés fundamental de este proyecto está en explorar lo que se encuentra antes del relato, antes de la articulación, trabajar con la materialidad que ofrece *Franco* sin predeterminar un sentido, confiando en que éste se encuentra inscrito en la realidad material. Se trata de trabajar con la realidad física del texto y sus resonancias, vale decir trabajar con las letras y las palabras primero, las frases después y, por último, la historia que las articula.

Expongo toda la reflexión anterior, pues me parece que un marco teórico en el contexto de una investigación artística funciona como red de influencias y, por lo mismo, es importante comprender por qué aparece un autor, qué lo hace emerger.

En mi caso, el autor que aparece con mayor fuerza es Gilles Deleuze. Un autor que no proviene del ámbito del teatro. Surge aparentemente sin razón, ninguna pregunta en relación a lo escénico me condujó a él. Aparece de manera fortuita. ¿Es sólo coincidencia? Creo que no, creo que, desde un principio, era un autor latente, necesario para comprender mi deseo y reafirmar mi apuesta por lo material.

Su emergencia tuvo que ver con mi quehacer, mucho antes que con el proyecto. Tuvo que ver las resonancias entre algunas de sus reflexiones y la forma en que me aproximo y entiendo el teatro.

Principales Resonancias:

1. Síntesis Disyuntiva

Deleuze denomina *síntesis disyuntiva* al modo en que las fuerzas se vinculan y se afectan mutuamente. En ese encuentro tiene lugar "…una recíproca afección y acción. Una se deja afectar por la otra y, desde esa afección que ha recibido, afecta a esa otra" (Saéz Rueda, 2015, p. sp). El encuentro provoca un cambio, una diferencia que aparece del encuentro particular entre aquellas fuerzas.

La síntesis disyuntiva es entonces:

> … una relación entre lo diferente que (a) no diluye la diferencia ni la disuelve en una unidad más grande, devoradora, y que (b) relaciona lo diferente con lo diferente por medio, precisamente, de la diferencia. (…) una relación de lo diferente que respeta la diferencia misma pero que no deja indiferentes a ninguna de las diferencias relacionadas. (Saéz Rueda, 2015, p. sp)

Pensé: esto es teatro.

Hacer dialogar elementos dispares que al coexistir suspenden sus significancias individuales, detonando una multiplicidad de interpretaciones.

2. El Arte como una forma de Pensamiento. Los *perceptos*

Animada por la curiosidad, me sumergí en una nueva búsqueda -que internet favorece a veces de manera agobiante, en la medida que abre y abre y abre, en algo que podría no acabar jamás-, y tropecé con nuevas reflexiones de Deleuze: la noción de percepto y su relación con la concepción del filósofo francés del arte como forma de pensamiento.

Para Deleuze el arte, a diferencia de la filosofía, no trabaja con conceptos sino con *perceptos*:

> Los conceptos son la verdadera invención de la filosofía (…) los perceptos son el dominio del arte. ¿Qué son los perceptos? Creo que un artista es alguien que crea perceptos. Entonces, ¿por qué emplear una palabra rara, «percepto», en lugar de percepción? Precisamente porque los perceptos no son percepciones. Diría: ¿qué quiere un hombre de letras, un escritor, un novelista? Yo creo que quiere llegar a construir conjuntos de percepciones, de sensaciones que sobreviven a aquellos que las experimentan. Y eso es un percepto. Un percepto es un conjunto de percepciones y de sensaciones que sobrevive a aquél que las experimenta. (Deleuze, Abecedario Gilles Deleuze, 1988, pp. 82-83)

Deleuze se refiere a las descripciones de Tolstoi para ejemplificar su idea de *percepto*; sus descripciones aúnan imágenes, sensaciones, percepciones, ritmo, etc. que en su conjunto consiguen que el lector logre percibir la atmósfera y experimentar sensaciones.

> … el literato (…) está atrapado en el problema de los perceptos y de hacer ver, hacer percibir (…) el filósofo crea conceptos (…) Sabes, lo que hay en común, para mí, lo que habría en común es que las dos actividades, la gran literatura y la gran filosofía dan fe de la vida. Es lo que antes llamaba la potencia: dan fe de la vida. (Deleuze, Abecedario Gilles Deleuze, 1988, p. 97)

El teatro, al igual que la literatura y el arte, busca promover una experiencia sensible. Su objetivo no es representar la realidad sino provocar sensaciones, pues es en éstas donde se encuentra la realidad.

> El arte, como modo de pensamiento, debe dejar en el camino el buen sentido y abrir el campo afectivo de fuerzas que arremeten con violencia (…) El arte invoca sensaciones

> encarnadas para abrir en lo finito toda la potencia del infinito. Es lo propio del arte, una apertura que desprende y hace vibrar las sensaciones, las acopla y las abre, en un movimiento de composición y conservación de su infinitud. (Díaz, 2014, p. 72)

Nuevamente pensé: esto es teatro.

Efectivamente, el pensamiento del teatro despliega *perceptos*. No es posible ponerlo en palabras. Mientras se piensa se habita un caos, múltiples elementos y sensaciones convocadas por la cabeza (¿sucede realmente en la cabeza?), una convocatoria no intencionada donde aparecen retazos, flashazos que voy tomando y tejiendo. Pienso en imágenes en sonidos, en objeto. ¿Y las ideas? Las ideas se encuentran incrustadas en todo lo anterior.

Si me pregunto por la función del teatro, si me pregunto por qué me dedico a esto, la respuesta a la que llego es: para promover *sinapsis*.

La palabra sinapsis proviene de un vocablo griego que quiere decir "unión" o "enlace". Se trata de un proceso comunicativo entre neuronas, de una aproximación intercelular especializada entre neuronas, ya sea entre dos neuronas de asociación, una neurona y una célula receptora o entre una neurona y una célula efectora. En estos contactos se lleva a cabo la transmisión del impulso nervioso.

En la escena, sucede algo similar. La sinapsis sería la emergencia de aquella conexión sensible que antes no existía, por lo menos no en mi realidad mental, física; no en mi experiencia. La sinapsis como lo que surge, lo nuevo.

Y entonces vuelvo a la *síntesis disyuntiva*, ¿no es precisamente eso? ¿No se trata de una sinapsis?

El teatro es una *sinapsis disyuntiva*.

Asocia lo diferente, reúne y tensa, entreteje cuerpos, ritmos, palabras, sonidos y contextos diversos, elementos que en su interacción hacen aparecer lo impensado.

Pongamos por ejemplo, algo que se me ocurre mientras escribo: una gran cortina roja, teatral, de felpa, se abre y tenemos un exterior, realmente un exterior que por alguna razón está dentro de una sala de teatro, dentro del escenario del Teatro

Municipal, el exterior es el desierto de Atacama, su presencia expande el escenario, lo amplía y lo dilata; es realmente un exterior. Sobre éste, una cafetería a las 19 de la tarde, distintas mujeres oficinistas con niños, niños de dos o tres años, sentados en sillas para bebés. De pronto y de a poco las mujeres se paran, caminan con sus tacos sobre la arena, van saliendo, sólo quedan los bebés y un gran silencio; los niños no lloran. Sólo silencio. Entra una mujer vestida en un traje de dos piezas y taco alto, arrastra un parlante de karaoke sobre la arena del desierto, se para frente al público, en medio del desierto-escenario (porque todo esto es también un escenario), saca el micrófono de su cartera y canta una canción bellísima. Termina y queda mirando hacia delante. Silencio.

Aquella imagen que pone en relación un lugar público, la partida de los adultos y el silencio, provoca en mí una sensación, me afecta en términos nerviosos no discursivos.

Otro ejemplo, una cena, una mesa grande y larga, muchos puestos, muchos platos, muchas copas, muchos tenedores, muchas cucharas y muchos cuchillos. Sólo hay un hombre en la mesa, es un hombre de raza negra vestido de etiqueta y come. Hay también, de pie, una mujer mayor, de raza blanca y rellena que sostiene una bandeja y lo observa. Empieza a temblar, el hombre sigue comiendo, los platos caen, ella cae, todo cae. Silencio.

Son imágenes, silencios, sonidos y atmósferas que vienen a mi cabeza, sin razón aparente, aparecen porque poseen cierta fuerza al ser puestas en relación. Su espesor, extrañeza o atractivo se desprende de su puesta en relación (¿o acaso no es condición necesaria para la seducción la confluencia entre dos o más cuerpos?).

Son las fuerzas -encarnadas en la realidad física- las que al ser puestas en relación y tensión, desencadenan sensaciones.

> La fuerza está en estrecha relación con la sensación: es preciso que la fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un punto de la onda, para que haya sensación. (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 63)

Las fuerzas no pertenecen al campo de las ideas, se ejercen o se padecen unas respecto de otras; es preciso observarlas en acción, como verbos y no como sustantivos.

Siegfried Kracauer -escritor, periodista, sociólogo y teórico del cine alemán-, sostiene en relación al cine:

> … si son fieles a su medio de expresión, sin duda no partirán de una idea preconcebida en dirección al mundo material con el fin de plasmar una idea; a la inversa, comienza explorando los datos físicos y, partiendo de ellos, se abre camino hasta algún problema o creencia. El cine tiene una orientación materialista; actúa de 'abajo' a 'arriba. (Kracauer, 1989, p. 378)

Sus palabras resuenan con fuerza al pensar en la puesta en escena, el campo del arte no es el de las ideas, es el de la realidad material y es su despliegue el que convoca a las primera, no al revés.

Si el arte no tiene que ver con plasmar es porque no tiene que ver con "decir".

Personalmente, no me interesan demasiado las ideas u opiniones que ya tengo, desconfío continuamente de ellas, me pregunto de dónde vienen y a qué responden. Por otra parte no me interesa en absoluto la labor didáctica que muchos teatristas defienden, donde el teatro se vuelve una herramienta al servicio de una suerte de evangelización que busca -a mi juicio, con una ingenuidad y arrogancia feroz - "cambiar el mundo".

Mi interés está en la realidad material de la escena, en la puesta en relación de imágenes, sonidos, atmósferas, etc., en las sensaciones que resultan de su coexistencia.

El teatro, al igual que el cine, tiene una orientación materialista. Paolini señala que "… las metáforas particulares, creadas voluntariamente, tienen siempre algo de inevitablemente burdo y convencional" (Pasolini, 2005, p. 243). Es cierto. La metáfora es fruto de un encuentro inesperado que acontece en la realidad física, no se trata de una idea sino de una imagen material que vibra y nos afecta con particular fuerza.

Las metáforas intencionadas -al igual que el teatro que busca provocar un efecto predeterminado- poseen un alcance corto y evidente, pues aquello que buscan reemplazar posee siempre mayor presencia y fuerza que su representación.

3. Afectos

Prosigo el merodeo y me topo con la idea de *afecto*. El concepto me es familiar. *Afecto* es una palabra que utilizo recurrentemente en mi quehacer académico; me interesa el verbo que se desprende del *afecto*: afectar a otro, dejarse afectar. Busco en mi apuntes y esto es lo que encuentro:

> Afectos (Afectar la escena. Dejarme afectar)
> Reemplazar el concepto de emoción por el de *afecto* (entender afecto como *verbo*, es decir como *acción*, como *movimiento*). El afecto se refiere al encuentro entre los cuerpos y a su transformación. El afecto es lo que moviliza la escena. La transforma, la impusla, genera movimiento. La hace *devenir*.
> Los *afectos* en relación a la palabra, a los cuerpos, al sonido, al espacio, atmósfera, etc.
> Al hablar de *afectos* desplazamos el foco al otro. *Afecto* la escena, afecto a otros, me dejo afectar, estoy disponible y permeable a los *afectos/fuerzas* que constituyen la escena.
> El *afecto* trasciende a la *emoción* y al personaje; *afectar* implica más que *emocionar*, mucho más, pues se refiere también al espacio, al sonido, a la atmósfera,etc.
> La escena es un campo de *afectos.* (von Hummel, 2014, p. sp)

Mi concepción de *afecto* provenía únicamente de mi práctica escénica, no sabía que el *afecto* era considerado un concepto filosófico ni tampoco que había sido abordado por Deleuze en distintas oportunidades.

Para Deleuze, el *afecto* tiene que ver con el devenir. El *afecto* es un pasaje, una transición entre un estado y otro. El *afecto* no es lo mismo que la afección (tal como el *percepto* es distinto a la percepción), las afecciones son "… literalmente el efecto instantáneo de una imagen de cosa sobre mí. Por ejemplo, las percepciones son afecciones. La imagen de cosa asociada a mi acción es una afección" (Deleuze, En medio de Spinoza, 2011, p. 83). Por su parte, el *afecto* es "… el pasaje, es la transición vivida del estado precedente al estado actual o del estado actual al estado siguiente" (Deleuze, En medio de Spinoza, 2011, p. 84).

Las afecciones son instantáneas y los *afectos* son pasajes:

> … un pasaje vivido de un estado a otro que es irreductible a los dos estados. Eso es lo que toda afección envuelve. Yo diría que toda afección envuelve el pasaje por el cual se

> llega a ella y por el cual se sale de ella hacia otra afección, por cercanas que sean las dos afecciones consideradas. Entonces, para tener mi línea completa, sería preciso que haga una línea en tres tiempos: A, A', A". A es la afección instantánea del momento presente. A' es la de hace un momento. A" es la de después, la que va a venir. Por más que las aproxime al máximo, hay siempre algo que las separa, a saber, el fenómeno del pasaje (Deleuze, En medio de Spinoza, 2011, p. 84)

El *afecto* está en estrecha relación con el devenir, esa especie de flujo o movimiento donde algo está cambiando cualitativamente, está transformándose, pero sin llegar nunca a una transformación completa:

> El devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es)… (Deleuze & Guattari, ¿Qué es la filosofía?, 1993, p. 179)

> … los *afectos* son *devenires* -relaciones de un cuerpo con otra cosa- que desbordan a aquellos que los experimentan y *devienen* otros… (Wenger, 2012, p. sp)

Pero, ¿qué es lo que lleva a algo o a alguien a volverse otro? Las relaciones que sostenemos -relaciones corporales, espaciales, perceptivas, etc.-, los encuentros y desencuentros. En cada uno se produce un intercambio, cada encuentro provoca una afección que nos *afecta* y nos hace devenir.

Pero no se trata sólo de encuentros con otros cuerpos. En relación a este asunto, Deleuze cita la definicion que de espacio da Kant: "…'la forma bajo la cual me afectan objetos exteriores' y al tiempo como 'la forma bajo la cual me afecto a mí mismo'" (Deleuze, En medio de Spinoza, 2011, p. 94).

El encuentro con Deleuze me afecta, sí, afirmo, mientras leo, como si se tratara de un amigo con el que se está de acuerdo. Alguien sabe nombrar aquello que yo sólo puedo rasguñar en escena. Mientras leo, pienso en Franco y en la forma en que el espacio *afecta* su cuerpo y pienso que la escena es un campo afectivo, una zona de roce.

.

4. Bacon. Lógica de la Sensación

Hasta aquí, Deleuze resonaba únicamente con mi quehacer, aún no existía un vínculo claro con mi proyecto, hasta encontrarme con *Bacon. Lógica de la Sensación*. En este libro, Deleuze reflexiona en torno a la pintura del artista inglés Francis Bacon (1909-1992); busca en los aspectos materiales de su obra, pistas que le permitan comprender cómo se desencadenan las sensaciones y cuál sería su lógica. Cada uno de los capítulos del libro considera un aspecto de los cuadros de Bacon, sin embargo -como él mismo declara en el prólogo-, todos los aspectos coexisten, "Convergen en el color, en la 'sensación colorante', que es la cúspide de esta lógica" (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 11).

Las ideas que Deleuze desarrolla en este libro resuenan con fuerza en mi investigación, no sólo por la importancia que le confiere al aspecto material de la obra, sino también por la cercanía entre algunas de las estrategias pictóricas de Bacon y los procedimientos escénicos aplicados en este proyecto.

A continuación, señalo algunas asociaciones entre conceptos y procedimientos pictóricos analizados por Deleuze y los aplicados a mi proyecto escénico:

a. Aislar el Cuerpo: Franco y su relación con el Espacio vs. Estructura material, Contorno y Figura

Franco está aislado, encerrado en un calabozo, su uniforme amplifica la tensión entre el cuerpo y el espacio, pues un uniformado no debiera estar encerrado.

Una de las primeras imágenes que tuve al leer Franco fue la de una caja que enmarcara el cuerpo, una caja de charol amarilla y brillante. La imagen aparece porque me parece bella, porque me seduce la idea de un cuerpo expuesto en espectáculo, el charol amarillo descontextualiza ese cuerpo y el color lo enmarca de manera radical. Si hago el ejercicio de explicar el porqué de una caja de charol amarilla, puedo decir que la opción guarda relación con la intención de provocar una tensión visual y material -no

simbólica-, entre el cuerpo de Franco y el espacio que lo contiene. Me interesa provocar un contrapunto visual entre el espacio y el cuerpo uniformado -una suerte de figura y fondo- que funcione como realidad intensiva y no representacional.

Siguiendo esta lógica, Deleuze, al referirse a la pintura de Bacon, distingue tres elementos centrales: la estructura material, el contorno y la Figura o imagen alzada.[10]

Uno de los aspectos que llama la atención de Deleuze es la forma en que Bacon aisla la Figura y los efectos que este aislamiento desencadena, tanto en la realidad interna de la pintura como en quien la percibe. Este efecto de extracción o aislamiento hace que la Figura escape de lo puramente figurativo: "La relación de la Figura con su lugar aislante define un hecho (…) la Figura de este modo aislada se convierte en una Imagen, en un Icono" (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 14).

Este procedimiento permite "… conjurar el carácter *figurativo*, *ilustrativo*, *narrativo*, que la Figura tendría necesariamente si no estuviera aislada. La pintura no tiene ni modelo que representar, ni historia que contar." (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 14).

El aislamiento de Bacon no es figurativo, la figura no está aislada de "algo" puesto que no existe un espacio representado -ni evocado- del cual la figura habría sido extraída, sólo existe una superficie material que rodea la figura desde todos los ángulos. Se trata de un aislamiento reforzado, en algunos casos por colores lisos y vivos que envuelven y enmarcan la figura, en otros -como ocurre en el caso de la serie de los Papas-, por una suerte de confinamiento material.[11]

> … aislar es el medio más sencillo, necesario aunque no suficiente, para romper con la representación, cascar la narración, impedir la ilustración, liberar la Figura, atenerse al

[10] Deleuze utiliza mayúscula para nombrar la *Figura* en la pintura de Bacon y así establecer su carácter no figurativo e independencia un modelo.

[11] En 1949, Francis Bacon desarrolla una serie de variaciones sobre el *Retrato de Inocencio X* de Velázquez. Bacon ubica a los Papas dentro de un paralelepípedo de cristal, confinando la Figura dentro de este cubo cristalino. Lo aísla y lo confina a una zona del cuadro.

hecho (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 14)

En el límite entre la Figura y la superficie material que la soporta acontece una suerte de migración de fuerzas, una frontera que Deleuze denomina contorno. Para el filósofo francés, la relación entre la Figura, la estructura material y el contorno constituye la base para el despliegue de los distintos procedimientos pictóricos de Bacon.

Me parece que la razón por la que el contorno adquiere presencia como elemento independiente, dice relación con el hecho de que, en los cuadros de Bacon, la Figura y la estructura material poseen naturalezas distintas: mientras la imagen es figurativa,[12] la estructura material no representa nada más que su propia materialidad, es pura presencia. El punto donde ambos elementos -de distinta naturaleza- se encuentran, establece el contorno: una zona fronteriza donde se trafican fuerzas.

Las deformaciones y contorsiones -elementos característicos en la obra de Bacon-, son fruto de fuerzas ejercidas sobre un cuerpo, y constituyen un claro ejemplo de la estrecha relación entre la fuerza encarnada -ejercida o padecida- y la sensación.

Volviendo a la puesta en escena de *Franco*, la opción de reemplazar el calabozo que propone el texto por una caja de color intenso responde a la intención de acentuar el aislamiento en que se encuentra Franco mediante el brillo y el color, y promover una realidad intensiva y no representacional.

Es interesante detenerse en este punto. La opción por la caja amarilla y brillante aparece mucho antes de encontrarme con Deleuze y Bacon. La lectura reafirma mi

[12] Si bien Deleuze señala que la figura en Bacon no es figurativa -de ahí que la diferencie de ésta, mediante el uso de la mayúscula-, también menciona que al desvincularla del resto de los elementos presentes en el cuadro, vuelve a su carácter figurativo, hecho que había sido conjurado mediante el procedimiento de aislamiento que utiliza Francis Bacon en su pintura.
Pienso que una de las razones de la fuerza que se observa en la obra de este artista, reside en la confluencia visual de elementos de distinta naturaleza, que, a través de su puesta en relación, se contaminan, siendo su carácter primero conjurado y modificada, tal como ocurre con la Figura.

intuición y me permite además descubrir que gran parte del origen de mi deseo responde a mi resistencia al relato, el aspecto que menos me interesa en un texto, la zona que me resulta más incómoda -pues mi deseo está en la exploración y no en la llegada-. Se vuelve evidente para mí que mi opción por desoír el espacio propuesto por la dramaturgia -un calabozo-, el énfasis en el color como estrategia de aislamiento, y el carácter no figurativo de la caja -en contraposición al uniforme que alude con fuerza a la realidad-, responden al interés por un teatro más cercano al orden de la presencia que al orden de la representación.

La caja conserva sólo la función del calabozo -encerrar y aislar el cuerpo-, pero no reproduce algo dado en otra parte, remite sólo a su propia materialidad, haciéndola mucho más efectiva como encuadre escénico del cuerpo uniformado.

Esto porque una representación realista de un calabozo correspondería a una suerte de extensión del uniforme, una doble alusión a la realidad –pero desde un mismo punto de vista. Un calabozo puede tomar cualquier forma ¿o no?, lo único que no puede faltar es su función envolvente. Ilustrar el calabozo no me parece importante, lo relevante es que el espacio efectivamente envuelva el cuerpo de Franco y lo afecte.

Una caja de charol no es un lugar sino una estructura en relación a un cuerpo, no remite a nada más que a su realidad física, su función es enmarcar el cuerpo y subrayar el uniforme, potenciando la tensión que existe entre Franco, la situación en la que se encuentra y el uniforme. El color vibra con fuerza porque no representa nada, porque se impone como pura presencia.

b. Cuerpo y Uniforme: El Uniforme como Contorno. El Cuerpo y su Fuga.

> … la Figura no está solamente aislada, está deformada, a veces contraída y aspirada, a veces estirada y dilatada. (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 28)

Las deformaciones o contracciones soportadas por la Figura estallan dentro de un contorno que la separa de la estructura material que la contiene. En el caso de Bacon, el

contorno suele delimitar el lugar donde se ubica la Figura: un óvalo, una silla, una cama, etc.

> … el contorno como lugar es el lugar de un intercambio en los dos sentidos, entre la estructura material y la Figura, entre la Figura y el color liso. El contorno es como una membrana recorrida por un doble intercambio (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 23)

> … el contorno se convierte en aparato para la gimnástica de la Figura en el seno de los colores lisos (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 25)

En el caso de Franco es el uniforme el que opera como contorno. Por una parte es el límite de su cuerpo y por otro es el punto de encuentro -para expresarlo en relación a Bacon-, entre la estructura material y la Figura, el punto de encuentro entre dos elementos de distinta naturaleza: el amarillo brillante y las dimensiones contienen el cuerpo de Franco, por un lado, y, por otra, el cuerpo del actor cuya construcción actoral oscila a través de los distintos cuadros. El uniforme pertenece al orden la representación, es quizás el único elemento -dentro de la puesta en escena- que alude directa y explícitamente a la realidad; único elemento estable en un universo construido a partir de la oscilación.

El uniforme es el punto de máxima vibración; es en relación a éste que el resto de los elementos vibra: la gestualidad y la voz rebotan siempre en el uniforme; éste pareciera acoger ciertas voces y gestos y repeler otras. Las variaciones en la gestualidad de Franco y el sonido de su voz vs. las palabras que vehicula, tuercen el valor simbólico que el uniforme representa.

Deleuze afirma que todo contorno tolera un punto de fuga donde acontece el intercambio.

> … los espasmos de Bacon (…) siempre el cuerpo que trata de escapar *por* uno de sus órganos, para ir a ocupar el color liso, la estructura material. (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 26)

El cuerpo contradice al uniforme, lo desafía. En uno de los cuadros, Franco mueve las caderas de una forma que el uniforme pareciera no admitir, sus caderas se rebelan ante el uniforme. El bamboleo de caderas se vuelve un espasmo -haciendo la analogía con Bacon- que afecta y desestabiliza el uniforme.

> … la Figura pretende pasar por un punto de fuga en el contorno para disiparse en la estructura material (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 26)

También el habla desestabiliza el uniforme. La voz escindida del cuerpo de Franco que despliega uno de los cuadros de la puesta en escena, es ejemplo de esto: en éste, desde su cuerpo emerge una voz femenina, su voz ha devenido en otra que tensiona el uniforme y modifica percepción de la imagen. Su cuerpo padece el tono de esta voz que pareciera gritar lo que el cuerpo se esmera en ocultar.

Esta procedimiento guarda relación con la idea de un cuerpo que se fuga -en este caso mediante el habla.

> … es el cuerpo que se ha escapado por tal o cual punto localizado en el contorno. Y el grito, el grito de Bacon, es la operación por la cual el cuerpo entero se escapa por la boca. Todos los estirones del cuerpo (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 26)

c. Resonancia y Vibración: Estructura Episódica de Franco vs. Trípticos y Figura del Testigo en Bacon

Más arriba señalé tres elementos centrales en la pintura de Bacon: la estructura material, el contorno y la figura o imagen alzada. Estos elementos se encuentran al interior del lienzo, sin embargo Bacon, con sus dípticos y trípticos, rompe los límites del lienzo y éste se expande hacia los que se encuentran a su lado.

Deleuze se pregunta por el tipo de relación y la forma de organización entre los cuadros que componen los dípticos o trípticos. Para el filosófo existen dos tipos de

relaciones que se dan en forma simúltanea: por una parte, una vibración que acontece dentro del cuadro y, por otra, una resonancia entre ellos.

Deleuze afirma que si bien tanto los dípticos como los trípticos no responden a una función narrativa, comparten un mismo hecho o "matter of fact". Este término se refiere al tipo de relaciones que se establecen entre las Figuras presentes en los distintos cuadros, relaciones no ilustrativas ni narrativas.

> El tríptico no implica ninguna progresión, y no cuenta ninguna historia. Debe, entonces, a su vez, encarnar un hecho común para las diversas Figuras. Debe comprometer una "matter of fact". (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 75)

Las relaciones que describe Deleuze entre los cuadros que forman dípticos o trípticos -vibración al interior y resonancia con los demás-, son útiles para comentar las relaciones entre los distintos episodios que componen *Franco*.

A diferencia de lo que ocurre en los trípticos o dípticos de Bacon -cuadros organizados de acuerdo a un mismo "matter of fact" y no alrededor de una historia-, *Franco* sí posee una intención narrativa; sin embargo, su estructura episódica permite realizar un trabajo simultáneo en torno a la vibración y a la resonancia que, a su vez, es potenciado por la metodología anagrámica utilizada, que desafía el relato mediante un trabajo independiente con cada uno de los cuadros. Esta opción metodológica produce una vibración interna diferente en cada cuadro -pues responda únicamente al espidodio en cuestión y no al texto en su conjunto- que suscita resonancias impensadas.

Cada uno de los cuadros toca, desde ángulos distintos, un mismo asunto, un mismo "matter of fact", no obstante es importante señalar que se trata de una situación transitoria, pues los cuadros -trabajados de manera independiente- son, en la segunda parte del proceso, reunidos en la puesta en escena. Si bien vuelven a ensamblarse siguiendo el orden propuesto por la dramaturgia, la metodología anagrámica incide en la

intención narrativa pues favorece la divergencia en el relato y amplía las posibilidades de resonancia entre los cuadros.

> … dos sensaciones se enfrentan, teniendo cada una un nivel o una zona, y poniendo en comunicación sus niveles respectivos. No estamos ya en el dominio de la simple vibración, sino en el de la resonancia. (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 71)

Existe, además de la resonacia, otro elemento que vinculo a la puesta en escena de *Franco*, que me interesa comentar: la imagen del testigo presente en muchos de los trípticos de Bacon: "… testigos no en el sentido de espectadores, sino de elemento índice o de constante en relación con lo que se estima una variación" (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 24).

A las relaciones que he establecido entre las reflexiones de Deleuze en torno a la pintura de Bacon y este proyecto -Figura, estructura material y contorno-, se suman entonces, la resonancia, la vibración y la presencia del testigo.

Una de las primeras imágenes con que fantaseé al leer Franco, fue la de una mujer de espaldas junto a un carro de aseo industrial, una mujer que no tiene que ver con el relato. Quizás podría asociarse a su madre, quizás no; sin embargo, no es esa la intención. La imagen aparece, tal como sucede con el resto de los elementos, sin razón ni intención de transponer algún sentido u ofrecer alguna lectura.

Me pareció atractiva la idea de un cuerpo que jamás mostrara el rostro. En principio, pensé en una mujer de espaldas, con delantal rosado y tacos altos del mismo color, luego pensé que esta mujer debía ser muy alta -que su tamaño contrastara con el de Franco-; para lograr la altura pensé que podía ser un hombre de espladas usando ese delantal y esos tacos.

La fantasía prosiguió y pensé en un cuerpo muy pequeño, un cuerpo que tomara -en alguno de los cuadros- el lugar del cuerpo anterior: el mismo delantal y los mismos tacos, la misma talla; un cuerpo flotando en aquel vestuario.

¿Que función cumplía este cuerpo? Nuevamente respondía a la lógica del deseo, a que me parecía que su inclusión potenciaría la composición visual de la escena y que su presencia podría tensar la imagen del cuerpo de Franco enmarcado en el amarillo del espacio.

A la luz de las reflexiones de Deleuze, advierto que la función principal de este cuerpo que da la espalda, es contribuir a levantar variaciones visuales entre los distintos cuadros. Este cuerpo, tal como señala Deleuze en relación a la obra de Bacon. cumple una función de testigo entendido no como espectador sino como elemento índice.

Y comprendo que el deseo, está en directa relación con la lógica de la sensación.

Volvamos a la imagen de la mujer. Ésta sería situada de espaldas a público, no interactuaría en ningun momento con Franco, pues la sensación de aislamiento debía persistir a pesar de la inclusión de un nuevo cuerpo en el cuadro.

Se trataría, entonces, de una relación puramente visual.

(Extrañamente el hecho de restringir la interacción entre los cuerpos en escena sólo a este ámbito, lejos de romper el aislamiento en que se encuentra Franco, lo potencia).

La imagen funcionaría como elemento que índice, como una constante dentro de la variación, vale decir, como testigo del cambio.

El delantal rosado y los tacos persiste en todos los cuadros, en tanto el cuerpo que habita ese vestuario, cambia en algunos, desaparece en otros o se duplica. Más adelante en el capítulo *Cuerpo y Uniforme*, profundizaré en torno a este punto.

Si el cuerpo que viste el delantal -otro uniforme- varía, entonces la función de testigo, como la entiende Deleuze, no se ubicaría en el cuerpo sino en el delantal-uniforme.

Por último, es importante consignar el hecho de que, más allá de su función de testigo, la imagen forma parte del bloque de sensaciones -o *percepto*- que cada cuadro despliega.

Su presencia contribuye a levantar distintos *perceptos*, que operan como bloques de sensaciones que no encarnan ideas o conceptos sino que apuntan a la sensibilidad.

d. La Fuerza ejercida sobre el Cuerpo: Pintar el grito no el horror

Para Deleuze existe un problema común a todas las Artes: el problema de la captura de las fuerzas, "… no se trata de reproducir ni de inventar formas, sino de captar fuerzas." (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 63), pues son éstas las responsables de desencadenar sensaciones. Sin embargo, este problema se topa con otro: el que se refiere a la descomposición y recomposición de los efectos: "… la descomposición y la recomposición de los colores en el impresionismo, la descomposición y la recomposición del movimiento en el cubismo" (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 64).

Ambos problemas -descomposición y recomposición de los efectos por un lado, y captura de fuerzas, por el otro-, desembocan en distintos fenómenos: la transformación (del movimiento, del color, etc.) y la deformación. La diferencia que Deleuze establece entre estos dos fenómenos es interesante: mientras la transformación estaría más ligada a las operaciones visuales, escénicas, sonoras, etc., ejercidas sobre ciertos elementos, la deformación sólo ocurriría sobre el cuerpo, pues la deformación nunca es un efecto, es la acción directa de la fuerza sobre el cuerpo. La deformación subordina todos los medios expresivos a la captura de fuerzas.[13]

[13] Estos problemas -captura de fuerzas y descomposición y recomposición de los efectos- coexisten, aún cuando uno de ellos prevalezca. Se pasa de un problema a otro.
A modo de ejemplo, Deleuze se refiere a Cézanne, pintor impresionista. Para el filósofo, este artista, por una parte, descompone y recompone el color, pero, por otra -y esto es lo que Deleuze destaca-, este efecto está subordinado a hacer visibles fuerzas que se encuentran encarnadas en la naturaleza. En relación al cubismo, afirma que el efecto de descomposición y recomposición del movimiento que caracteriza a esta corriente pictórica, "… es un efecto que a la vez remite a una fuerza única que lo produce, y a una

Ahora bien, Deleuze señala que para que haya sensación, las fuerzas deben ser ejercidas sobre un cuerpo. Eso es, precisamente, lo que advierte en la obra de Bacon: fuerzas afectando a un cuerpo, fuerzas que lo deforman, que lo llevan al espasmo y al grito.

> … la deformación es siempre la del cuerpo, y es estática, se hace sin moverse del sitio; subordina el movimiento a la fuerza. (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 65)

> Todo está entonces en relación con fuerzas, todo es fuerza. Esto es lo que constituye la deformación como acto de pintura: no se deja conducir ni a una transformación de la forma ni a una descomposición de los elementos. (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 66)

El trabajo de la puesta en escena de *Franco,* tiene que ver, justamente, con la deformación del cuerpo: cada una de las operaciones escénicas desplegadas en escena apunta a Franco y busca deformar su cuerpo. Las fuerzas que se ejercen con saña.

La deformación que sufren los cuerpos de Bacon está en estrecha relación a la opción del artista de privilegiar el grito por sobre el horror:

> Bacon expresa diciendo 'pintar el grito antes que el horror'. Si se lo pudiera expresar en un dilema, se diría: o bien pinto el horror, y no pinto el grito, puesto que figuro lo horrible; o bien pinto el grito, y no pintó el horror visible, pintaré cada vez menos el horror visible, puesto que el grito es como la captura o la detección de una fuerza invisible (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 67)

El grito es la fuerza del horror ejercida sobre el cuerpo. Bacon no exhibe aquello que genera el horror, sino su efecto en el cuerpo. Según Deleuze, Bacon distingue dos tipos de violencia: la del espectáculo y la de la sensación; el horror tendría que ver con el espectáculo, en tanto el grito con la sensación; para el artista no se trata de "… gritar *ante*..., ni *por*…, sino gritar *contra*…" (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 67)

---

multiplicidad de elementos descomponibles y recomponibles bajo esta fuerza." (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, 64)

Es la violencia de la sensación lo que la escena puede desplegar. El espectáculo del horror no es representable puesto que ocurre en el ámbito del real y, por lo mismo, su representación sólo podría ser figurativa: las fuerzas del horror sólo se hacen visibles -y presentes- sobre el cuerpo del actor. La opción de Bacon por el grito antes que el horror -la sensación por sobre el espectáculo-, es, según Deleuze, un acto de fe vital: al invisibilizar el horror, visibiliza el efecto de éste sobre el cuerpo, otorgando al cuerpo una opción de rebelión.

> Cuando el cuerpo visible se enfrenta cual luchador a las potencias de lo invisible, no les da otra visibilidad que la suya. Y en aquella visibilidad es donde el cuerpo lucha activamente, afirma una posibilidad de triunfar, que no tenía en cuanto que ellas permanecían invisibles en el seno de un espectáculo que nos quitaba nuestras fuerzas y nos desviaba. Es como si ahora llegara a ser posible un combate. (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 68)

La lucha que Franco sostiene con el recuerdo y las consecuencias del crimen cometido, se encuentra enmarcada en todo momento por la brillantez del amarillo; el color -transposición del calabozo- pareciera acosarlo desde todos los ángulos -paredes, suelo y cielo-.

El ocultamiento del horror amplifica sus resonancias. Esta opción promueve, por una parte, la fabulación -es imposible no imaginar (si la imagen es lo suficientemente potente) distintas y variadas situaciones que pudieran haber afectado a ese cuerpo- y, por otra, la fuerza de la sensación se incrementa producto de una operación que exhorta al espectador a participar en la dotación de sentido.

En relación a lo anterior, Hal Foster, remite a una historia narrada por Lacan en uno de sus seminarios, que me ayuda a comprender la razón de mi interés en el ocultamiento como estrategia escénica:

> … la clásica anécdota de la competición de *trompe-l´oeil* entre Zeuxius y Parrasio. Zeuxius pinta uvas de un modo que atrae a los pájaros, pero Parrasio pinta una cortina que engaña a Zeuxius, el cual pide ver lo que hay detrás de la cortina y reconoce su derrota avergonzado (…) el animal es atraído en relación con la superficie, mientras el

> humano es engañado en relación con *lo que hay detrás*. Y detrás de la imagen, para Lacan, está la mirada, el objeto, lo real, con el cual el pintor en cuanto creador entabla un diálogo. (Foster, 2000, p. 145)

Quizás el origen de mi interés, dice relación con lo anterior. Quizás ahí está el origen de la motivación que me llevó a optar por ocultar, por una parte, el calabozo y, por otra, el rostro de la mujer.

La mujer está sujeta a un doble ocultamiento: en un principio, se ubica de espaldas al espectador y el hecho de no dar la cara, promueve el deseo de conocerla; sin embargo, más adelante -en el último cuadro-, la mujer se gira pero su rostro se oculta ahora bajo una máscara de látex que replicará el rostro de Franco.

No me interesa la razón del ocultamiento; la interpretación es un problema que le compete a la recepción posterior.

Desde la vereda de la dirección asignarle un sentido a la operación escénica descrita es un despropósito, no quiero pensarlo, no quiero saberlo pues pienso que en el mismo minuto que la imagen es nombrada, su carácter heterogéneo es coartado y sus posibilidades de significar, constreñidas.

La *cortina* -como en la anécdota de Lacan- debe permanecer y la imagen oscilar.

Lo que hay detrás es asunto de cada cual.

Hasta aquí el marco teórico y otras bifurcaciones.

Me preguntaba, al inicio de este capítulo, qué es un marco teórico.

Creo poder contestar que se trata de un encuentro inesperado que provoca una apertura asociativa. En mi caso, el marco teórico apareció en forma paralela a la exploración escénica y, tal como ésta, se fue abriendo.

Las fronteras entre lo escénico y lo teórico se volvieron porosas.

La exploración me da una *perspectiva de lectura*; leo y subrayo a partir de ésta.

La lectura reafirma mis deseos, en la medida que logro conectarlo con los de otros. Los procedimientos visuales utilizados por Francis Bacon y analizados por Deleuze resuenan con fuerza en mi investigación escénica y agudizan mi mirada. Las posibilidades expresivas de las imágenes son expandidas, producto de las relaciones que Deleuze ilumina.

Una cosa lleva a otra, todo es una red, un campo de resonancias donde una cosa influye sobre la otra, en un movimiento infinito, donde el centro deja de ser importante.

Lo importante es la bifurcacion.

IV. Análisis del Ejercicio Escénico y sus Procedimientos Formales: Hebras de la Puesta en Escena.

Poner en escena significa componer, urdir una trama a partir de hebras heterógeneas.[14] La puesta en escena -en el contexto de esta investigación- supuso un trabajo de descomposición y reconstrucción: desmontó el texto -uno de los vellones de los que se sirve-, aíslo y extrajo algunas de sus fibras para luego trenzarlas con otras, que fueron extraídas de otras fuentes.

¿No es similar este procedimiento al que se utiliza en el anagrama? En éste, la palabra es desmontada; y sus letras, rearticuladas, forman un nuevo término. Es importante notar que la palabra primera -la que da origen al anagrama-, no desaparece, sigue presente en la nueva palabra, está inscrita, *con-fundida* en su interior.

Algo parecido ocurre, en el marco de esta investigación, entre la puesta en escena y el texto: una suerte de *con-fusión* interior. Sin embargo, el procedimiento se complejiza en la escena, pues ésta se construye utilizando letras de distinta naturaleza.

Durante el proceso de experimentación escénica aislé ciertos elementos del texto y otros ajenos a éste; exploré sus posibilidades expresivas y su puesta en relación. Estos elementos -extraídos de fuentes diversas- son las fibras que fueron trenzadas y formaron las hebras con las que la puesta en escena fue urdida.

Cada hebra da cuenta de un aspecto que me interesó explorar escénicamente, cada una fue conformada por la puesta en relación y tensión entre distintos elementos -o fibras- cuyos orígenes se encontraban tanto en *Franco*, como en el universo convocado por éste y el campo de resonancia entre uno y otro.

[14] Las hebras son de carácter heterogéneo, están compuestas por fibras provenientes de vellones de distinta naturaleza: el texto, la realidad a la cual éste refiere y el campo de resonancias que texto y realidad provocan.

Durante la primera parte de la exploración escénica, dichos elementos fueron trenzados en dos hebras que denominé:

1. Palabra y Habla
2. Cuerpo y Uniforme

El proceso de puesta en escena estuvo compuesto por dos etapas:

La primera -concerniente al trabajo con cada una de las fibras seleccionadas-, supuso un período de exploración en torno a las posibilidades expresivas de cada fibra, así como a la búsqueda de vibraciones resultantes de su puesta en relación. Se pusieron a prueba distintas estrategias visuales que tensionaran, por ejemplo, la relación entre el cuerpo de Franco y su uniforme: ¿debía utilizarse un uniforme real?, ¿un disfraz?, ¿debía ser pequeño el cuerpo de Franco?, ¿atlético?, ¿flácido?, ¿debía transformarse el uniforme a medida que transcurriesen los cuadros?, ¿cómo y cuándo debía revelarse el encarcelamiento de Franco? Paralelamente distintas operaciones escénicas relativas al sonido fueron exploradas: ¿cómo podía tensarse la imagen a través del sonido de la voz del actor?, ¿qué pasaría si una voz femenina emergiera de su cuerpo uniformado?, ¿qué posibilidades podía ofrecer la estructura de *Franco* para el despliegue de variaciones visuales y sonoras?, etc. Se buscó seleccionar fibras heterogéneas, entrelazarlas y explorar las posibilidades de vibración entre ellas. La selección de las fibras trabajadas en esta etapa, no tuvo relación con alguna intención de ofrecer una lectura; tuvo que ver, básicamente, con el deseo. Un deseo movilizado por las sensaciones que estas fibras, potencialmente, podrían provocar.

Las fibras seleccionadas debían ser encarnadas en la realidad física, ¿cómo encarnar el calabozo?, ¿cuál era el conjunto de sensaciones que me atravesaban?, ¿qué elementos lograban secretar esa sensación?.

Nuevamente, fue el deseo el que imperó, las decisiones respondieron siempre a una lógica de la sensación; fueron la belleza, la violencia, la banalidad inscritos en ciertos elementos lo que los convocó. ¿Cómo explicar si no el amarillo de charol brillante -en lugar de calabozo- que buscaba enmarcar el cuerpo de Franco?, ¿la imagen múltiple de una mujer de espaldas junto a un carro de limpieza, que estaría vestida con un delantal rosado y taco alto, que metamorfosearía su cuerpo (en una escena el delantal sería usado por una señora pequeña y rechoncha, en otra, por un hombre alto, y en otra, el cuerpo desaparecería, quedando sólo el delantal y los tacos en escena)?, ¿cómo explicar la decisión de torcer la emisión de la voz que buscaba extrañar ciertas palabras, la intrusión de una voz femenina en el cuerpo uniformado?

Ninguna de estas opciones tuvo que ver con una lógica del sentido -aún cuando al entrelazarlas apareció, asombrosamente, uno-; tuvo que ver con una lógica de la sensación.

Aparecieron dos hebras particulares, mixtura entre materialidad y sentido.

Una hebra es fruto de diversas decisiones estéticas. Es siempre particular, da cuenta de una autoría, de ciertas preocupaciones y deseos.

¿Y el texto? ¿Era el texto una hebra? Sí y no.

No, en la medida que el foco de esta investigación no se encontraba en la puesta en escena del texto como entidad cerrada. El texto era más bien una fuente, un vellón, del cual podían extraerse distintas fibras que luego serían entrelazadas con otras, cuya procedencia podía ser el mismo texto en otras fuentes. Sin embargo…

Sin embargo, era a partir del texto que aparecían otros vellones, fue a partir de su lectura que concentré mi atención en la realidad a la que aludía y fue gracias a su puesta en relación con la realidad que emergieron diversas resonancias.

Franco funcionaba como detonante. ¿No era esta razón suficiente para considerarlo hebra? Sí, puede ser. Sin embargo, daba igual. Considerarlo vellón o hebra, no cambiaba el hecho de que su presencia atravesaba la puesta en escena.

Aquí me detengo para preguntarme por el lugar que ocupa el texto dentro de esta investigación. Y creo que es importante declarar que cuando me refiero a vellones, fibras y hebras, no busco, en ningún caso, establecer jerarquías: las unas no poseen mayor importancia o injerencia en el tramado que las otras, pues lo realmente relevante es la trama, la forma en que se contaminan y se afectan mutuamente. Las imágenes -vellón, fibra o hebra- son solo figuras útiles para señalar distintas etapas del proceso de puesta en escena.

El texto, desmembrado, se cuela en cada una de las hebras que conforman la puesta en escena. Sus miembros desembocan en un tejido o trama que vuelve a reunirlos.

La idea de un texto *desmembrado* me hace pensar en la frase "no tiene pies ni cabeza*"*, expresión alusiva a algo confuso, falto de sentido, que no se sabe dónde empieza ni dónde termina.

La expresión sugiere una imagen inquietante; ¿qué pasa si pensamos en esta expresión como una nueva organización y no como un caos?, ¿qué pasa si admitimos la posibilidad de que la cabeza y los pies ocupen otro lugar y no necesariamente el que les ha sido asignado?, ¿qué implica trabajar a partir de un texto desmembrado?, ubicarlo en el borde y no al centro ¿significa descabezarlo?

Estas preguntas me hacen pensar en la idea de un *cuerpo sin órganos*[15] -en el sentido que lo concibe Deleuze, vale decir, el cuerpo contra el organismo (entendido

15 Es Artaud quien instala la idea de un "cuerpo sin órganos", ésta será retomada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil Mesetas*. Los autores dedican un capítulo completo a este asunto (*¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?*). Dento de éste, Deleuze y Guattari citan a Artaud: "El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no tiene necesidad de órganos. El cuerpo nunca es un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo" (Deleuze & Guattari, Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, 2010, p. 163)

como organización jerárquica)-, en la metodología adoptada en este proyecto y en la relación entre ésta, la forma de abordar el texto y la idea del *cuerpo sin órganos.*

> La desorganización deleuziana del cuerpo se juega menos en el nivel de los órganos que en el de su organización. Contrariamente al cuerpo sin órganos de Artaud el cuerpo sin organos deleuziano conserva sus órganos (…) se opone menos a los órganos que a la organización de los órganos en la medida en que compondría un organismo, el cuerpo sin órganos no carece de órganos, sólo carece de organismo es decir, esa organización de los órganos. (Beauliey, 2012, p. 47)

> El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo. Está recorrido por una onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según las variaciones de amplitud. (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 51)

No es difícil poner en relación las ideas de *cuerpo sin órganos* y *anagrama*: en ambos casos se trata de una desobediencia, una descomposición y una rearticulación de una nueva posibilidad.

Como decía más arriba, el proceso de puesta en escena, se compuso de dos etapas 1 y 2. La primera, consistió en: (a) la desarticulación del texto como entidad cerrada, (b) la extracción de distintas fibras provenientes tanto del texto como de fuentes ajenas a éste (la selección respondió siempre a la "lógica" del deseo), (c) agrupación de éstas en hebras y (d), la investigación escénica en torno a sus posibilidades expresivas.

Durante esta etapa el trabajo estuvo enfocado en los cuadros. Éstos fueron abordados como entes autónomos, desvinculados de la progresión dramática propuesta por el texto y sin atender a un desarrollo lineal. Cada cuadro sirvió como laboratorio para explorar la puesta en relación entre las fibras y -posteriormente- hebras mencionadas, así como las posibilidades de vibración entre ellas.

Por su parte, la segunda etapa del proceso consistió en urdir y entretejer los distintos cuadros, construir tránsitos entre ellos y reunirlos en una puesta en escena. Tal

como señala Deleuze en relación a los trípticos de Bacon.[16] La primera etapa estuvo enfocada en la esfera de la vibración; en tanto que la segunda, en la de la resonancia.

> … dos sensaciones se enfrentan teniendo cada una un nivel o una zona, y poniendo en comunicación sus niveles respectivos. No estamos ya en el dominio de la simple vibración, si no en el de la resonancia. (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 71)

Intentar dar cuenta del proceso de puesta en escena de acuerdo a un orden lineal sirve únicamente para señalar las distintas etapas por las que pasó este proyecto. En la práctica, todo sucedió en forma más simultánea, las etapas se superpusieron, el avance no fue lineal y la incidencia de Deleuze en el proceso fue mucho más oblicua que lo que pudiera pensarse al leer este capítulo.

[16] Deleuze, al referirse a los trípticos de Bacon, alude a la relación que acaece entre los distintos cuadros que lo componen, distinguiendo dos fenómenos que se dan simultáneamente: vibración -al interior de cada cuadro- y resonancia -entre los lienzos que componen el tríptico-.

1. Palabra y Habla

> … somos unos animales/instrumentos musicales, que emitimos sonidos con una cantidad de modulaciones... eso me parece una cosa extraordinaria. Después, que el habla tiene esa doble naturaleza de articularse como lenguaje y de ser sonido. Y en la zona de ser sonido, entre la respiración, el ritmo, el aire, los tonos, el volumen, los altos y los bajos, hay operaciones... Uno con el sonido va generando cosas, efectos. No solo con el sentido (Martel, 2015, pp. 10-11).

Tal como declaré en la introducción, mi interés en relación al material textual que origina este proyecto se encuentra, sobre todo, en su realidad física, en las posibilidades expresivas de los elementos que lo constituyen: ritmo, sonoridad y estructura episódica. Mi forma de abordar el texto se acerca al procedimiento que se utiliza en el anagrama: descompongo transitoriamente el texto, desobedezco el relato y emancipo sus elementos del orden asignado por la dramaturgia para luego volver a reunirlos en una puesta en escena que dará origen, tal como sucede en el anagrama, a una nueva palabra o, en el caso de una puesta en escena, a un nuevo sentido, que en un principio me es desconocido.

Esta metodología se basa en la convicción de que el sentido final del texto se encuentra inscrito al interior de su materialidad y que lo que realmente le compete al teatro son los afectos y sensaciones provocadas por la confluencia de distintos medios expresivos puestos en relación y tensión. El dominio del teatro no es psicológico, sino plástico y físico, el teatro es, en palabras de Artaud:

> … lenguaje creado para los sentidos debe ocuparse ante todo de satisfacerlos. Lo que no le impide desarrollar luego plenamente su efecto intelectual en todos los niveles posibles y en todas las direcciones. (Artaud, 2005, p. 40)

Este capítulo se ocupa de una de las hebras que constituye la puesta en escena: la relación entre *Palabra* y *Habla*, la forma en que la primera desencadena la segunda y las estrategias escénicas utilizadas para su despliegue.

En el *Curso de lingüística general* - y para entender al menos someramente, la relación entre lengua, lenguaje y habla (*langue, langage et parole*)-, el lingüista suizo Ferdinand de Saussure define las relaciones entre los tres elementos: el lenguaje es una facultad, es la capacidad innata y propia a los seres humanos de comunicarse, mientras que la lengua es "un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos" (Saussure, 1945, p. 37). La lengua es la herramienta de comunicación, mientras que el lenguaje es la facultad que posibilita a esa lengua de operar. Por otro lado, el habla (*parole*) es "un acto individual de voluntad y de inteligencia" (Saussure, 1945, p. 41), es decir, el uso concreto de la lengua en cada uno de los individuos.

El habla es la lengua puesta en acto.

La voz es uno de los aspectos materiales del habla, pero no el único; la articulación y la fluencia son también aspectos fundamentales de ésta.

La voz se refiere al tono, intensidad y timbre;[17] la articulación, a la capacidad de producir distintos sonidos;[18] y la fluencia, al flujo del habla,[19] a su ritmo.

La forma en que cada uno de estos elementos se manifiesta, determina el habla y afecta significativamente el sentido de las palabras.

El habla materializa la palabra y es capaz de torcer, amplificar o abrir su sentido original, pues a través suyo, la palabra trasciende el ámbito de lo lingüístico. El habla no sólo transmite contenidos, desencadena sensaciones.

El sonido, sin lugar a dudas, condiciona el contenido. Basta pensar en Hamlet e

[17] El timbre determina las características propias de la voz, se refiere a los armónicos. Las cavidades de resonancia determinan en parte el timbre de la voz. El timbre se refiere a las cualidades de la voz que no tienen que ver ni con el tono ni con la intensidad: grosor de la voz, aspereza, profundidad, sonido nasal, etc.

[18] Los niños pequeños, por ejemplo, dejan fuera ciertos sonidos, reemplazan otros y muchas veces presentan dificultades para articular algunos. Lo mismo ocurre al enfrentar una lengua extranjera.

[19] El tartamudeo o el balbuceo, por ejemplo, son aspectos del habla que tienen que ver con la fluencia.

imaginarlo tartamudo para comprender la influencia del sonido sobre la palabra.

La fuerza del habla y su incidencia en el sentido que adquiere el texto en escena, es uno de los aspectos centrales en esta investigación.

Tanto la condición de monólogo como la estructura episódica del texto, hacen de *Franco* un material fértil para la exploración del habla como herramienta expresiva.

En términos generales, la puesta en escena explora las posibilidades expresivas de la sonoridad del habla al alterar artificialmente la voz del actor. Las palabras son pronunciadas por un mismo personaje cuya habla se presenta distinta para cada cuadro. Lo anterior afecta tanto el sentido de cada cuadro como la percepción del personaje. Éste se vuelve inestable y oscilante.

Podríamos pensar que el habla es un anagrama de la palabra, en el sentido de que la primera supone una forma de alterar la palabra, re significándola.

El habla complejiza la palabra mediante su sonoridad y los afectos que la cruzan.

El habla ha sido siempre mi puerta de entrada a la escena.

En mi experiencia -tanto en lo que se refiere a mi trabajo como actriz como en lo que se refiere a la dirección-, el habla ha sido siempre una cuestión central.

En mi experiencia como actriz, el habla es siempre lo primero.

A través del habla accedo al cuerpo.

Mi cuerpo es consecuencia del habla. A medida que contorneo y hago sonar las palabras, a medida que las pongo en acto, mi cuerpo aparece milagrosamente, sin esfuerzo alguno ni intervención de mi voluntad. Aparece porque se hace necesario, porque el habla no alcanza, porque para no ahogarse en el abismo que supone la escena, es necesario manotear.

En mi experiencia, la voz -encarnada en el habla-, construye y determina mi cuerpo. La mayoría de los actores opera al revés: primero el cuerpo, después la palabra.

A mí, el cuerpo mudo no me funciona. Y como, en mi experiencia, generalmente el primer material con que me encuentro es la palabra, comienzo desde allí: tuerzo las palabras, las curvo, las entono, las mastico, para luego apuntarlas.

Porque el habla es como una flecha, siempre se dirige a otro.

> … hablar es, en primer lugar, abrir la boca y atacar al mundo con ella, saber morder. (Novarina, 2001, p. 12)

El habla no es una cuestión individual, es una cuestión relacional.

El habla -al igual que el cuerpo-, es capaz de afectar y ser afectada.

La voz muerde, tiembla, abraza, balbucea.

Expande los límites del cuerpo, alcanza a otro sin necesidad de tocarlo.

La voz trasciende al cuerpo y se desvanece rápidamente (¿acaso no es la voz una de las primeras cosas que olvidamos de los muertos?).

¿Qué pasa con el habla desde la perspectiva de la dirección? Algo muy parecido. Ya no se trata ni de mi voz ni de mi cuerpo, se trata del cuerpo de la escena; ya no es una voz, sino un conjunto. Una polifonía de sonidos, flujos y ritmos.

Asumo la dirección como un asunto musical, por lo general, comienzo dirigiendo alrededor de una mesa; busco, en primer lugar, desatar la palabra, transformarla en sonido, volverla habla. La dirección tiene que ver, fundamentalmente, con el ritmo, las variaciones y disrupciones, las texturas y los tonos, vale decir, con el tiempo: elemento determinante en el devenir del cuerpo y de la escena.

a. La Palabra en *Franco*

El ritmo de la escritura y el uso de la jerga como herramienta expresiva son los aspectos materiales del texto abordados en este proyecto, y parte fundamental de la puesta en escena.

i. <u>El ritmo de la escritura</u>

Franco acaba de matar brutalmente a un travesti en San Camilo y se encuentra, naturalmente, en estado de *shock*, encerrado en un calabozo, evoca fragmentos de su historia para, poco a poco, reconstituir la escena del crimen que lo tiene recluido. La acción es mínima y no existe clímax dramático, el calabozo se vuelve una suerte de limbo -espacio transitorio-, que suspende el tiempo y traslada la acción al pensamiento.

El ritmo es uno de los aspectos materiales más llamativos del texto. Éste no responde a la acción dramática, sino al pensamiento errático de Franco.

El ritmo de la escritura responde al ritmo del pensamiento del protagonista.

El texto se construye mediante frases cortas, una detrás de otra, frases que -como en el pensamiento-, se atropellan. Es un texto con muchos puntos y pocas comas.

El carácter episódico del texto provoca, además, un ritmo variable que no responde a una progresión dramática; éste -tal como el pensamiento del protagonista-, deambula, avanza y retrocede, y salta sin transición de una cosa a otra.

A modo de ejemplo, en el primer cuadro, la incontinencia verbal de Franco llama la atención; su verborrea juega un rol mucho más importante que lo que dice. En un principio, se refiere a su vocación, al momento en que tomó la decisión de convertirse en carabinero, se refiere al uniforme y a la sensación de éxtasis que siente al usarlo; inmediatamente después, el texto toma otro rumbo y la rabia contenida de Franco se cuela con fuerza, pero ésta, tal como aparece, desparece; el texto se bifurca nuevamente y Franco se refiere a sus atributos físicos comparándose con Rocky Balboa.

I.
En ese traje, me siento omnipotente. Invencible.
Como un personaje de la mitología griega. (Pizarro, 2016, p. 5)

II.
Y la rabia,
Esa que tengo acumulada por tantos siglos de injusticia,
Me recorre la sangre,
Y la pena,
Esa que cargo en el alma,
Se me incrusta en los ojos,
Y no distingo a nadie.
Me da lo mismo si son abuelos,
Niños o mujeres embarazadas.
"Si están aquí, es porque están dispuestos a que le saquen la chucha"- me digo a mí mismo, mientras tomo posición y mi cuerpo se eriza como el de un tigre a punto de atacar
"Si están aquí, es porque estos vagos culiaos no le trabajan un día a nadien y no le hacen ni un favor a la nación" (Pizarro, 2016, p. 5).

III.
Corro rápido,
Como Flash,
Nadie me alcanza,
Nadie me alcanza, porque soy ágil.
Me levanto temprano,
Pongo mi mp3 y corro,
Corro, como Rocky Balboa.
Pa pa pa pa, golpe al aire conchetumadre.
Pa pa pa pa dormilón en la cabeza pajarón culiao (Pizarro, 2016, pp. 5-6)

ii. El uso de la jerga como herramienta expresiva

La jerga es una variedad lingüística del habla diferente del lenguaje oficial, usada por hablantes que pertenecen a cierto grupo social.

La jerga reutiliza y reorganiza la lengua oficial, propone nuevos entrelazamientos que amplían el sentido original de las palabras que emplea.

La jerga es una suerte de lengua desviada. Expresiones como "la mansa zorra", "a mi mándenme al choque con un clave 10" o "estoy terrible tonificado" poseen un fuerte componente musical: primero suenan después significan; se dirigen más a los sentidos que a la razón. El hecho de que el sonido se anteponga al sentido no es extraño,

pues la jerga nace del habla, del uso intensivo de la lengua.

La jerga, a partir de la reutilización de la lengua, hace florecer otra que condensa la realidad que la origina, que incorpora los afectos que atraviesan la lengua en una zona específica. En *Franco,* la jerga señala la pertenencia y familiaridad que existe entre el protagonista y distintos grupos sociales. Por otra parte, la puesta en relación de distintas jergas -propias de cada uno de estos grupos sociales: jerga policial, universo travesti de San Camilo y la que señala el origen social de Franco-, genera vibraciones que las potencian.

Gilles Deleuze, al comentar el trabajo del actor italiano Carmelo Bene, se refiere a este aspecto. Se refiere a lenguas *mayores* y *menores*.

Las lenguas *mayores* serían las lenguas del poder, "… lenguas con una fuerte estructura homógenea y centradas en invariantes, constantes o universales, de naturaleza fonológica, sintáctica o semántica" (Deleuze & Bene, Superposiciones, 2003, p. 84).

Las lenguas *menores* por su parte, serían las lenguas de las minorías, "lenguas de variabilidad continua…" (Deleuze & Bene, Superposiciones, 2003, p. 85).

Para Deleuze, el uso de "lenguas menores" sería una forma de tartamudear, "… siendo tartamudo con respecto a la lengua misma y no solamente con respecto a la palabra…" (Deleuze & Bene, Superposiciones, 2003, p. 88), y de someter la lengua a la heterogeneidad que implica la variación:

> … imponer a la lengua, que se habla perfecta y sobriamente, esta línea de variación que hará de usted un extranjero en su *propia* lengua… Hacer balbucear, cuchichear, variar su propia lengua, y volverla intensa al nivel de cada uno de sus elementos. (Deleuze & Bene, Superposiciones, 2003, pp. 89-90)

La jerga, al ser recopilada -transpuesta en escritura-, pierde aquella "variabilidad continua" a la que se refiere Deleuze, en la medida que el texto la fija y dispone dentro de una estructura: el texto sujeta la jerga. Será el actor el responsable de recuperar la sonoridad y variabilidad que ésta supone, sumando, al sonido ímplicito en la jerga, nuevas variaciones.

b. El Habla en *Franco*

La escena no es el territorio de la palabra, es el territorio del habla.

Ya no se trata de *Franco*, se trata de Franco. Este proyecto, despliega distintas estrategias escénicas que enfatizan el aspecto sonoro y rítmico del habla situándola como una herramienta expresiva que trasciende, ampliamente, el ámbito de la comunicación de contenidos. Ésta es asumida como un medio expresivo y material que afecta a los sentidos antes que a la razón.

Las operaciones escénicas relativas a la relación palabra-habla más relevantes son las siguientes: (i) repercusión del sonido sobre el contenido e incidencia de éste en la percepción de las imágenes, (ii) amplificación e intervención de la voz del actor mediante el uso de micrófonos y efectos de sonido, (iii) oscilación del habla vs. carácter episódico del texto y, por último, (iv) relación entre el habla y la emergencia de otros personajes, en un texto cuya naturaleza tiene que ver con el monólogo aún cuando en estricto rigor no lo sea, como veremos más adelante.

Estas operaciones buscan tensionar la relación entre la materialidad del habla y la palabra y, al mismo tiempo, explorar el influjo del habla sobre el cuerpo, vale decir, la forma en que ésta es capaz de modificar la percepción que tenemos sobre un cuerpo determinado.

Este conjunto de procedimientos -que afectan el habla de Franco-, me conducen a cerrar este capítulo con una última reflexión: (v) el habla de Franco como anagrama.

i. Efecto del sonido sobre el contenido e incidencia de éste en la percepción de las imágenes

El habla afecta no sólo el sentido de las palabras sino también nuestra percepción del cuerpo que las emite, a modo de ejemplo, la imagen de autoridad que busca proyectar el uniforme de Carabineros de Chile puede ser fácilmente desestabilizada mediante la alteración del sonido de la voz del hombre que viste ese uniforme, porque el habla es una suerte de encuadre.

Culturalmente asociamos ciertas imágenes a ciertos sonidos y nos parece extraño -siguiendo el ejemplo anterior-, imaginar un carabinero de voz "chillona" u otro con problemas de tartamudez o de seseo.

> Se presume que una hermosa mujer tiene una voz armoniosa; si desde que el mundo es mundo las mujeres hermosas nos hubieran llamado con trompetazos y nos hubieran saludado con bramidos, hubiésemos asociado para siempre la idea de bramido a la idea de mujer hermosa, y una parte de nuestra visión interna del mundo se hubiera transformado así radicalmente. (Artaud, 2005, p. 42)

En el transcurso de esta investigación he explorado distintas posibilidades de tensar la relación entre sonido y contenido, a veces desde la arbitrariedad absoluta, otras buscando un efecto específico, pero siempre persiguiendo afectar el contenido mediante el sonido.

> Sé que también las palabras tienen posibilidades como sonido, modos distintos de ser proyectadas en el espacio, las llamadas *entonaciones*. Y mucho podría decirse asimismo del valor concreto de la entonación en el teatro, de esa facultad que tienen las palabras de crear una música propia según la manera como se las pronuncie -con independencia de su sentido concreto y a veces en contradicción con ese sentido-, y de crear bajo el lenguaje una corriente subterránea de impresiones, de correspondencias, de analogías… (Artaud, 2005, pp. 40-41)

Artaud sostiene que la escena posee un lenguaje propio, independiente de la palabra y orientado, primeramente, a los sentidos, se declara convencido de que "… el público piensa ante todo con sus sentidos, y que es absurdo dirigirse preferentemente a su entendimiento…" (Artaud, 2005, p. 95). Para él, la escena desarrolla una poesía

difícil y compleja en la que confluyen -y son puestos en relación-, distintos medios de expresión: iluminación, ritmo, imágenes, sonido, gestualidad, etc. La puesta en relación de éstos provoca vibraciones que expanden las posibilidades expresivas de cada uno, desencadenando lo que Artaud denomina "una suerte de poesía irónica",

> Cada uno de estos medios tiene su poesía propia, intrínseca, y además una suerte de poesía irónica, que nace de sus posibles combinaciones con los otros medios de expresión; y es fácil advertir las consecuencias de esas combinaciones, con sus reacciones y destrucciones mutuas. (Artaud, 2005, pp. 41-42)

Son precisamente las posibilidades de vibración lo que me motiva a enfatizar el aspecto material del habla en pos de extremar la incidencia del sonido sobre el contenido.

No busco representar algo mediante el sonido, ni relacionar -desde la razón-, tal carácter a determinada sonoridad; al contrario, la palabra es explorada desde la realidad física del habla, de manera arbitraria, sin buscar un efecto predeterminado, sino que observando las vibraciones que su puesta en relación desencadena.

> La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. Esta proyección activa sólo puede realizarse en escena, y sus consecuencias se descubrirán sólo ante la escena y sobre ella… (Artaud, 2005, pp. 81-82)

La exploración en torno al efecto del sonido sobre el habla y como ésta modifica el contenido, no sólo abre de manera impensada el material textual sino que permite, además, destacar ciertas palabras o frases. Los efectos no sólo modifican el habla de Franco sino que también ponen en valor ciertos asuntos. A modo de ejemplo, en el tercer cuadro del texto, Franco se refiere a su infancia y a su primera experiencia homosexual, a la reacción y al temprano abandono de su madre, y a las ideas suicidas que lo rondaron a los 10 años de edad y fabula con la posibilidad de haber expuesto a su madre al escrutinio público:

Si lo hubiera hecho quizás habría sido noticia,
Y quizás se le hubiera removido algo en la cabeza a mi mami.
Por último, los periodistas le habrían echado la culpa,
La habrían perseguido a la pega,
La habrían acribillado a preguntas,
'¿Usted sabía que su hijo se había escapado del internado señora?'
'¿Por qué no había puesto la denuncia en carabineros?'
'¿Le pegaba al niño?'
'¿Hace cuánto tiempo que no lo visitaba?'
Y todos se habrían enterado de que es una ¡vieja culiá!,
Mala, insensible y perversa.
Habrían contado mi historia en la tele...
(Pizarro, 2016, p. 16)

Cada una de las preguntas es artificialmente ralentada y seguida por extensas pausas que alteran el flujo del habla desarrollado por Franco hasta ése momento. Este procedimiento, aisla artificialmente -mediante el habla- un fragmento del texto y, gracias al extrañamiento que genera la ralentización del habla y el uso de pausas, lo enmarca, otorgándole una textura y sonoridad particular. El fragmento aislado -y extrañado- cobra otra valor y resuena mucho más allá del drama de Franco. Ya no tiene que ver con su historia particular, sino con una fuerte sensación de abandono.

La extensión de las pausas no responde a la construcción de un estado emotivo del protagonista sino al vacío y a la ausencia de respuestas. El ritmo y su materialidad amplifican el momento señalado, lo extrañan y lo ponen en valor.

ii. Amplificación, Intervención y Oscilación

Una de las operaciones escénicas más importantes de esta investigación dice relación con la amplificación y la intervención de la voz del actor.

Ambas opciones, enfatizan el aspecto material del habla, pues la voz amplificada es, sobre todo, sonido; ésta, al ser amplificada, se aleja del cuerpo del actor y se emancipa. El habla de Franco primero suena, después significa: es en el sonido donde está alojado el significado. Su habla es, ante todo, composición sonora puesta en relación a los recuerdos y las palabras desplegados en cada cuadro.

Los efectos impactan el sonido de su voz en forma diversa y la variación del sonido del habla entre un cuadro y otro, no obedece a una lógica causal ni busca un desarrollo narrativo.

El habla de Franco es consecuencia: la construcción del habla no se desprende de una interpretación del personaje sino del trabajo con la sonoridad y el ritmo.

El habla de Franco es afectada mediante distintos efectos sonoros: en algunos cuadros la intervención es muy clara -una octava más alta o una octava más baja-, en cambio en otros, es menos perceptible. La intervención, sin embargo, es constante; la voz del actor está en todo momento amplificada y ecualizada. A los efectos que operan interviniendo en forma directa el sonido de su voz, se suman otros que intervienen la relación de ésta con el espacio, como el *reverb* o el *delay*,[20] u otros que operan en otro

[20] El *reverb* y el *delay* son dos métodos de procesamiento de la señal de sonido diferentes.
El *reverb* replica artificialmente el fenómeno de la reverberación, efecto natural que se produce en espacios cerrados donde el sonido rebota sobre las distintas superficies hasta conformar un conjunto de ecos tan cercanos que es imposible percibirlos por separado.
Este efecto se utiliza durante todo el primer cuadro de *Franco*, en pos de potenciar el vacío y la soledad que envuelve al personaje.
Por su parte el *delay* -en inglés, retraso- es un efecto que consiste en la multiplicación y retraso modulado de una señal sonora. La señal procesada se mezcla con la original y aparece el clásico efecto de eco sonoro.
En la puesta en escena de *Franco*, el *delay* potencia el momento en que el protagonista evoca el episodio en que el travesti -asesinado- lo reconoce y lo llama por su nombre en el cuarto cuadro; cuando Franco describe este episodio, se usa el *delay* y la palabra "Franco" se repite -en un volumen apenas audible- durante todo lo que queda del cuadro.

sentido, superponiendo, por ejemplo, otras voces a su voz amplificada.

El habla artificial que resulta de la amplificación y manipulación de la voz del actor despliega una atmósfera de extrañeza, que se acrecienta en razón a las constantes variaciones que experimenta el habla de Franco. La manipulación del sonido de la voz de Franco[21] ha sido determinante tanto para la heterogeneidad de los cuadros como para su apertura.

Algo más se desprende de esta opción escénica: ésta provoca una relación muy particular entre el director y el actor, pues permite componer y construir, desde la dirección, la voz del actor.

Si bien es cierto que el director participa de la construcción del rol y, por tanto, del habla, se trata de una participación indirecta: ésta se da a través de indicaciones que deberán ser interpretadas por el actor. Este caso, en cambio, no necesariamente requiere una comprensión racional por parte del actor, pues muchas de las indicaciones no están dirigidas a él sino a medios tecnológicos que lo afectan de forma directa y radical. Acontece una suerte de *co-construcción,* una superposición de propuestas, a veces divergentes, que complejiza el rol.

[21] A esto contribuyen también la imagen, el espacio y la estructura episódica del texto. Más adelante, en el capítulo titulado *Cuerpo y Uniforme*, comentaré la cuestión del cuerpo, así como su inserción en el espacio y su devenir a través de los distintos cuadros.

iii. Oscilación del habla vs. carácter episódico del texto

La estructura episódica de *Franco*, permite explorar la capacidad del habla (en tanto materialidad) de afectar tanto el sentido de las palabras como la realidad de la escena, además permite probar -en cada uno de los cuadros- distintas posibilidades de tensionar la relación entre el habla, la palabra y el cuerpo. Cada cuadro es abordado de manera independiente y de acuerdo a su naturaleza, sin atender ni a su disposición dentro del relato ni a su función dramática.

Sucede lo mismo con la construcción del habla de Franco: ésta se construye poco a poco, sin cuidar el sentido de coherencia del personaje. Esto, desemboca en un habla heterogénea e inestable: sus cualidades materiales -tono, textura, articulación, etc.- varían entre los cuadros.

Cada cuadro despliega una operación escénica particular. En uno de los cuadros, por ejemplo, intento apostar por la escisión entre el cuerpo y la voz: desde el cuerpo de Franco emerge otra voz, la de su madre que se apodera de su cuerpo invadiendo su habla. En otro cuadro, busco que el habla grite lo que el cuerpo oculta -"por la boca muere el pez"-, intervengo la voz del actor mediante un efecto que modifica el tono de su voz y que delata -o más bien, da rienda suelta, a- la homosexualidad reprimida de Franco.

Por lo general, asociamos el cuerpo a una única voz, y si bien ésta puede presentar distintas entonaciones e intensidades, sigue siendo "una" voz. Existe una relación 1:1. Esta opción escénica altera esa relación y propone un cuerpo atravesado por voces diversas.

> La voz aparece polimorfa (…) El espacio sonoro que genera se experimenta como espacio liminar, como un espacio de continuas transiciones, mudanzas y transformaciones. (Fischer-Lichte, 2011, p. 260)

Franco *suena* distinto en cada uno de los cuadros.

Su voz se presenta variable, polifónica y, dado que el sonido de la voz contamina también la percepción de la imagen, la polifonía sonora se expande también al ámbito

visual. La imagen de Franco es contorneada, en cada cuadro, por el sonido del habla y, si bien la imagen de Franco tiende a persistir a través de los cuadros, las variaciones en el habla afectan la imagen.

Las continuas alteraciones que sufre el habla de Franco sumado al quiebre de la relación 1:1 -un cuerpo vs. una voz-, inciden inevitablemente en la percepción. Estas alteraciones provocan una "multiestabilidad perceptiva" (Fischer-Lichte, 2011), donde cada una de las variaciones –que aparecen como fenómenos emergentes, inmotivados y sin nexos causales con el relato-, supone un nuevo salto perceptivo.

> …son precisamente los fenómenos aislados, emergentes y percibidos en su materialidad, los que pueden suscitar en el sujeto perceptor gran cantidad de asociaciones, ideas, pensamientos (…) lo que conlleva una enorme pluralización de las posibilidades de significación. (Fischer-Lichte, 2011, p. 281)

Franco desestabiliza la percepción a la manera de un ventrílocuo. En algunos cuadros maneja el muñeco a voluntad –un muñeco que, en este caso, es él mismo-; en otros el muñeco adquiere protagonismo y traiciona, mediante su voz enrarecida, la imagen del carabinero.

iv. Habla y Emergencia de otros Personajes

La primera vez que me enfrenté a *Franco*, creí estar ante el monólogo de un hombre uniformado encerrado en un calabozo. Esta percepción se mantuvo en los cuatro primeros cuadros; sin embargo, en el quinto y sexto, aparecen otros personajes: la madre de Franco, un travesti -testigo del crimen-, y el Parra, compañero de Franco. Si bien la madre y el Parra habían sido ya evocados en los primeros cuadros, no poseían voz propia. El quinto y sexto cuadro, en cambio, les da voz -los textos están escritos en primera persona-, presentándolos como personajes independientes, que, al igual que Franco, monologan.[22]

Cuando me enfrenté a los cuadros cinco y seis, donde el texto suma personajes, pensé que la emergencia de éstos desdibujaba el encierro y la soledad de Franco. La irrupción -en la dramaturgia- de estos personajes entrega nuevos antecedentes que permiten comprender mejor el origen de la violencia de Franco y al mismo tiempo, contribuye a reconstituir la escena del crimen, sumando -a través del testimonio- distintas perspectivas sobre lo ocurrido; no obstante esta irrupción, descomprime, a mi juicio, la atmósfera de encierro que afecta al p Franco.

Si bien la emergencia de nuevos personajes funciona a nivel narrativo y contribuye al relato, le resta fuerza a la situación de encierro.

La emergencia de otros roles incluye la irrupción de otras hablas.

No me interesaban sus cuerpos, sólo su habla.

Decidí entonces que sería Franco quien asumiría -a la manera de un ventrílocuo. estos roles.

No el actor; Franco.

Ocurre entonces que, en la puesta en escena, los nuevos roles no alcanzan la categoría de personaje, son más bien un efecto sobre Franco. Así, por ejemplo, la madre no alcanza a constituirse como rol, sino como efecto sobre Franco. No es la madre, sino cómo ésta lo afecta y sus palabras -donde se refiere a Franco con abierto desprecio-, son

[22] La irrupción de nuevos personajes no implica un diálogo entre éstos y Franco. Los nuevos personajes monologan, tal como lo ha hecho Franco.

dichas por Franco.

> Apenas pude, lo metí a una sala cuna.
> Y luego al jardín, después lo interné.
> Trabajaba mucho y la verdad no quería verlo.
> Se me escapó unos años y me dio lo mismo.
> ¡Ojalá se hubiera muerto!
> Se perdió abajo, allá en el Mapocho
> Quizá a cuántos otros huachos de mierda se culió.
> Estoy segura que está infectado de algo.
> Estoy segura de que se muere joven,
> Porque ese no tendría que haber nacido jamás. (Pizarro, 2016, pp. 24-25)

Es el efecto subjetivo del habla de la madre sobre Franco lo que me interesa.

Lo mismo ocurre cuando aparece, por ejemplo, el habla del Parra: el interés no está en su testimonio sino en la descripción que hace de Franco y la forma en que ésta afecta su autoestima. Nuevamente no se trata del Parra, sino del efecto de éste sobre Franco. La opción de poner las palabras del Parra en boca de Franco refuerza el efecto de estas palabras sobre su cuerpo.

La intención es transformar el testimonio del Parra -así como el del travesti- en una fuerza que afecte el cuerpo de Franco.

Abordo el texto como si se tratara de un monólogo, aún cuando en rigor no lo sea. La autora del texto afirma que aún cuando se trata efectivamente de personajes independientes a Franco, imagina que debieran ser interpretados por el mismo actor que encarna a Franco.[23] Mi opción, en cambio, los despoja de su carácter independiente y los presenta sólo como efecto subjetivo sobre Franco, pues me interesa insistir en el encierro y en la soledad de Franco.

[23] En relación a este hecho, es importante señalar que el texto no posee ninguna indicación precisa. María José Pizarro -autora de *Franco*- sostiene que, si bien ella tomaría la opción señalada, la posibilidad de que estos roles sean encarnados por otros actores está abierta. Al comentarle mi intención de abordarlos desde Franco, vale decir no como personajes independientes sino como efecto sobre el protagonista, contesta que no había imaginado esta posibilidad y que le parece una opción interesante. (Entrevista con la autora el día 4 de septiembre de 2017).

Las polifonía de voces, entonces, no tiene que ver con dar voz a cada uno de estos personajes y así distinguirlos, al contrario, no busco la nitidez, busco la confluencia de voces diversas en un solo cuerpo. Ser tomado por una voz. No es el actor quien utiliza distintas hablas para hacerlos aparecer y diferenciarlos, se trata de un mismo personaje atravesado y tomado por distintas hablas.

En razón a lo anterior, pensé, en un principio, que los cambios artificiales en el color de la voz de Franco no debían calzar con la emergencia de otros personajes; sin embargo, los ensayos me llevaron a romper con esta intención en ciertas ocasiones en atención a cuestiones sonoras.

A modo de ejemplo, en el último cuadro -donde la escena del crimen es reconstituída a través de un relato que yuxtapone los recuerdos de Franco, el testimonio de un travesti testigo del hecho y el del Parra, quien relata el momento de la detención-, la emergencia del testimonio del travesti coincide con la alteración del tono la voz del actor -una octava más baja- a la que se suma una entonación particular que, poco a poco, lleva el habla al cliché del homosexual, a pesar de mi intención primera de no calzar la emergencia de otros personajes con cambios en la voz del actor.

Este rompimiento con mi propósito inicial, obedece al dictado de la escena: en términos compositivos, la intrusión del efecto mencionado en ese momento logra una vibración que funciona en términos escénicos, que no puedo explicar racionalmente pues no tiene que ver únicamente con la sensación que el sonido desata en la escena.

Este cuadro contradice mi propósito inicial en la medida que aparece una correspondencia entre la emergencia de otro personaje y el efecto utilizado sobre la voz del actor, sin embargo, es importante señalar que el mismo efecto -una octava más baja- fue antes empleado en un cuadro que no tenía que ver con la emergencia del personaje en cuestión, por lo que el efecto utilizado en el último cuadro no es exclusivo del travesti.

v. El Habla de Franco como Anagrama

Si entendemos el anagrama como una reorganización material que hace emerger un nuevo sentido -"otro texto bajo el texto"-, la estrategia que describo -la amplificación, intervención y variación de la voz del actor en cada uno de los cuadros-, puede tomarse como una suerte de "anagrama sonoro"; el habla reorganiza el texto mediante su materialidad provocando la emergencia de un nuevo sentido, tal como sucede en el anagrama.

Asimismo, la lógica del anagrama se cuela en la percepción del personaje; como en el anagrama, es posible leer otros "Francos" bajo Franco. Cada cuadro presenta una versión del personaje, una letra de éste, y Franco, como si se tratara de una palabra, es el resultado de la reorganización material de los distintos cuerpos y las distintas voces que emergen en cada uno de los cuadros.

Tal como el anagrama, Franco se construye a partir de "… una escucha en simultaneidad, múltiple, donde la materialidad de la letra permite localizar otro texto escrito en el texto" (López, 2006). Del mismo modo, este proyecto no persigue ofrecer una lectura de *Franco* sino la posibilidad de leer y tejer sentido mediante la articulación personal de los distintos medios expresivos -de carácter heterogéneo- desplegados en la puesta en escena.

2. Cuerpo y Uniforme

Esta hebra se ocupa de explorar la tensión entre el cuerpo de Franco y su uniforme y la forma en que esta relación evoluciona en función de las operaciones escénicas descritas en el capítulo anterior: *Palabra y Habla*.

Ambas hebras -*Palabra y Habla* y *Cuerpo y Uniforme*- se afectan mutuamente: las operaciones escénicas desplegadas en una repercuten en la otra.

La Cuestión del Uniforme

Podría decirse que el uniforme, poco a poco, devino en una suerte de elemento central para la puesta en escena. Se trata del único elemento que permanece estable y prácticamente todos los procedimientos escénicos desplegados apuntan y rebotan en éste.

Este hecho no fue premeditado, simplemente sucedió. Imagino que tiene que ver con la vibración que percibo en el uniforme de Carabineros de Chile y la extrañeza que éste me provoca al pensar en todo lo que implica, la forma en que modifica el cuerpo de quien lo usa, el poder que le entrega, etc. Este elemento captó mi atención desde la primera lectura, sin embargo, en el texto, Franco no está vestido de uniforme, aun cuando es evidente que se trata de un carabinero.

El texto convoca el uniforme, pero no lo hace presente en términos físicos y para mí esto era fundamental, por lo mismo, tomé la opción de desoír lo que se infiere del texto y vestir a Franco de uniforme.

¿Por qué un cuerpo querría usar un uniforme, ¿qué significa el uniforme para el cuerpo en términos escénicos?, ¿cuáles son sus implicancias?, ¿cuál es la diferencia entre uniforme y disfraz?, ¿son diferentes? Todas estas preguntas han movilizado la puesta en escena de *Franco*.

Cada proceso de creación que he emprendido a lo largo de mi carrera, ha sido detonado por ciertos elementos que me seducen con particular fuerza. En mi caso, nunca ha sido la historia el detonante, siempre se ha tratado de la pregnancia de uno o dos

elementos -presentes en el texto-, que captan mi atención pero que, extrañamente, me desvían del texto. Quizás esto suceda porque en ellos se inscribe un problema que capta mi atención en términos afectivos -puede ser que me conmueva, que me indigne, que me inquiete, etc.-; es ahí donde reside el impulso creativo. En el caso de *Franco*, fue la fascinación por el uniforme de Carabineros de Chile -un atuendo atravesado por un tumulto de fuerzas contradictorias-, y el deseo de ponerlo en vitrina y ofrecerlo como espectáculo de sí mismo.

Franco, en el texto, está de "franco".[24]

De acuerdo a la dramaturgia, Franco estaría vestido de jeans, tal como él mismo señala en el último cuadro. En éste, declara que luego de concluido el operativo policial -donde reconoció entre los travestis de San Camilo a un antiguo amor de infancia- regresó al lugar, ya no de uniforme sino de "franco".

> A las 2 horas volví,
> Pero de mí.
> Volví de Franco.
> O sea de yo,
> Sin traje, como yo,
> Como soy yo.
> Como iría por la calle en un día normal.
> Me gusta el jeans.
> (...)
> Pasé a una botillería y me compré un pack.
> (…)
> Seguí derecho por Vicuña Mackenna,
> Y al llegar a 10 de Julio, doblé. (Pizarro, 2016, p. 28)

[24] Es interesante el juego de palabras que propone la autora entre el nombre del protagonista y la expresión "estar de franco". Esta expresión, común dentro de la jerga policial, se refiere al uniformado fuera de servicio, libre de obligación o trabajo en deberes de carácter militar.
El juego de palabras va más allá del ingenio: logra dar cuenta de la contradicción que atraviesa a Franco e instalar la importancia del uniforme y la forma en que éste determina tanto el comportamiento como los límites de un cuerpo. En el caso de *Franco*, la conducta del protagonista varía según se trate del Franco de uniforme o del Franco "de franco" -de hecho, el crimen fue perpetrado por el Franco "de franco".

El hecho de que el uniforme sea uno de los pocos elementos estables dentro de la puesta en escena es casi lógico pues la estabilidad es inherente al uniforme, es su naturaleza. Porque ¿no es precisamente la solidez lo que busca un uniforme?, ¿proyectar ciertos valores y características que trasciendan al individuo?

Pareciera ser que fue la misma esencia del uniforme la que lo ubicó como elemento estable de la puesta en escena.

Pero el uniforme no me interesa ni en términos conceptuales ni como ente independiente, sino en su relación con el cuerpo; me interesa su efecto sobre Franco.

Existe una clara tensión entre el cuerpo de Franco y su uniforme, que se ve acrecentada por el calabozo en que se encuentra el personaje.

Esta tensión no responde únicamente a la situación particular que instala *Franco*, tiene que ver con la naturaleza del cuerpo y del uniforme: éste es una frontera y como tal establece límites y, a la inversa, el cuerpo es un territorio abierto en constante expansión y contracción.

Por otra parte, el uniforme -en la puesta en escena de *Franco*-pertenece al orden de la representación; el cuerpo de Franco, en cambio, no busca representar un modelo, es pura presencia, es móvil y es plural. La tensión entre el cuerpo y el uniforme reside en el hecho de que, en razón a su naturaleza, el uniforme busca delimitar la identidad, en tanto el cuerpo responde más a una cuestion de oportunidad, deviene en razón a las fuerzas que lo afectan. Y Franco, es un cuerpo que deviene, un campo de intensidades atravesado por infinitas fuerzas que lo modifican constantemente.

El cuerpo de Franco no es, acontece en la medida que se ve afectado.

El cuerpo es como una sede, un espacio de intercambio, de discusión, de toma de decisiones, de acuerdo, cruces y desacuerdos.

El cuerpo de Franco no es uno, sino muchos, está preñado de otros cuerpos.

> Un cuerpo, cuerpos: no puede haber un solo cuerpo, y el cuerpo lleva la diferencia. Son fuerzas situadas y tensadas las unas contra las otras. (…) mi cuerpo existe contra el tejido de su ropa… (Nancy , 2010, pp. 20-21)

Es precisamente la relación que acontece entre el cuerpo de Franco y el tejido de su ropa -en este caso el uniforme de Carabineros de Chile-, lo que me interesa explorar en esta hebra denominada *Cuerpo y Uniforme.*

La investigación escénica en torno a esta hebra se concentra en dos puntos centrales: el uniforme como contorno y el cuerpo como polifonía.

a. El Uniforme como Contorno: Contorno Simbólico y Contorno Escénico

i. Contorno Simbólico: Uniforme y Disfraz. Ocultamiento y Expansión
ii. Contorno Escénico: Presencia y Representación.
iii. El Contorno Aplicado a la Obra: Diálogo entre el contorno en "Estudio según el retrato del Papa Inocencio X de Velázquez", de Francis Bacon, y el contorno en Franco.

Tal como señalé en el marco teórico, en la puesta en escena de *Franco*, el uniforme es concebido como contorno del cuerpo.

Se trata de un contorno que opera simultáneamente en dos ámbitos. Por una parte, como *contorno simbólico* -donde la tensión se ubica exclusivamente entre el cuerpo y el uniforme, dejando fuera el resto de los elementos de la escena-, y, por otra, como *contorno escénico* -donde es la escena en su totalidad la que rebota en el uniforme-contorno.

i. Contorno Simbólico: Uniforme y Disfraz. Ocultamiento y Expansión

Vestir el uniforme de Carabineros de Chile, significa mucho para Franco.

Vestir este uniforme le otorga dignidad, estatus y poder, y le da cabida a su cuerpo -antes marginado- dentro del tejido social. No se trata de cualquier uniforme, no se trata del uniforme de una empresa de retail que cambia según la temporada; se trata de uno que posee una fuerte carga simbólica.

El uniforme representa, para Franco, una nueva oportunidad, una posibilidad de recomenzar y dejar atrás un pasado que lo turba: su temprana experiencia homosexual, el desprecio constante de su madre, entre otros momentos que prefiere ignorar.

Sin embargo, el pasado es siempre contemporáneo al presente -"… para Bergson, el pasado está condensado en el presente, es una bifurcación del presente…" (Torlucci, 2007)-, y el texto, en la medida que evoca distintos fragmentos de la historia de Franco, devela aspectos que éste buscaba ocultar bajo el uniforme.

La historia de Franco inscrita en su cuerpo desafía al uniforme.

Tal como señalé en el marco teórico, de acuerdo a Deleuze, todo contorno tolera un punto de fuga por dónde, tarde o temprano, el cuerpo huye.

El uniforme, en tanto contorno, posibilita dos movimientos aparentemente contradictorios que sin embargo operan simultáneamente: ocultamiento y expansión. Este doble movimiento guarda relación con la construcción de identidad que emprende Franco.

En el primer cuadro Franco declara:

> Es que en este último tiempo... todo me hace dudar...
> Todo.
> Salvo cuando estoy en el traje...
> Cuando estoy en el traje,
> En ese traje,
> Me siento omnipotente.
> Invencible.

> Como un personaje de la mitología griega. (Pizarro, 2016, p. 5)

Franco se refiere a su uniforme como el "traje", como si se tratara de un disfraz.

Al usarlo se siente omnipotente, invencible, poderoso. El contorno-uniforme, ahora "traje", por una parte, promueve la expansión, y por otra, el ocultamiento de su cuerpo homosexual. El "traje" le permite ser otro, tal como ocurre con el disfraz.

Es interesante detenerse en este punto y pensar el uniforme como disfraz.

En un primer momento podría pensarse que se trata de atuendos y experiencias opuestas, pareciera ser que la seriedad y el prestigio del que goza el uniforme le estaría vedada al disfraz, pero en realidad ¿no son el uniforme y el disfraz muy parecidos?

Tanto el uno como el otro contornean el cuerpo y lo determinan.

Tanto el uno como el otro representan una frontera -en geografía, las fronteras permiten distinguir y nombrar el territorio- que permite clasificar el cuerpo en cuestión. Gracias al uniforme o al disfraz es posible distinguir ciertos cuerpos y afirmar: "es una monja", "es un carabinero", "es un travesti", etc.

El atuendo, ya sea que se trate de un uniforme o un disfraz, fija el cuerpo y, por lo mismo, lo reduce. Le resta su ser plural al concederle una única función que asocia a una identidad cerrada.

> El cuerpo también es un gran actor utópico cuando se trata de máscaras, del maquillaje y de los tatuajes (…) sitúan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene ningún lugar directamente en el mundo; hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario (…) el cuerpo es arrancado de su espacio propio y proyectado en otro espacio… (Foucault, 2008, p. 13)

> Y si pensamos que el vestido profano o sagrado, religioso o civil, hace entrar al individuo en el espacio cerrado de lo religioso o en la red invisible de la sociedad, entonces vemos que todo aquello que es relativo al cuerpo, dibujo, color, diadema, tiara, vestimenta, uniforme, todo eso hace florecer de una forma sensible y abigarrada las utopías que están selladas en el cuerpo. (Foucault, 2008, p. 14)

Un uniforme siempre tiene algo de disfraz y el disfraz siempre tiende a lo uniforme. Esto porque la función del disfraz es representar un modelo y, para poder aludir a éste, el atuendo-disfraz debe contener pistas que permitan reconocer el modelo que representa: una monja, un travesti, un carabinero, etc.; lo mismo sucede con el uniforme. Sin embargo, pareciera que éste, a diferencia de la transitoriedad que caracterizaría al disfraz, posee una cierta estabilidad que, a mi parece, no es tal. El uniforme es, al igual que el disfraz, un atuendo temporal, y la estabilidad que promete el uniforme sólo es una ilusión.

En la puesta en escena de *Franco*, cada uno de los episodios encuadra e ilumina la relación entre el cuerpo de Franco y su uniforme desde un ángulo específico, en cada uno de los cuadros es posible observar, con mayor o menor fuerza, los movimientos recién mencionados: ocultamiento y expansión. A modo de ejemplo, tanto en el primer cuadro como en el segundo, el uniforme se presenta como una promesa expansiva: el uniforme le otorga poder y estatus, le ofrece oportunidades que su condición social de origen le negaba pero por sobre todo, le permite levantar una nueva identidad. En el tercer cuadro, en cambio, el uniforme opera como estrategia de ocultamiento; en este episodio Franco recuerda su infancia y su primera experiencia homosexual, inclinación sexual que ha mantenido oculta bajo el contorno que le brinda el uniforme.

Las fuerzas de ocultamiento y expansión que ejerce el uniforme, aparecen juntas en ambos casos, aún cuando una sea más visible que la otra, pues para ocultar una parte es necesario expandir otra.

ii. Contorno Escénico: Uniforme, Espacio y Cuadros

Pero el uniforme no sólo se relaciona con el cuerpo de Franco sino con la escena en su conjunto. El uniforme supone, entonces, una frontera entre el cuerpo -ya tensionado por éste- y el espacio, la palabra y el habla de Franco.

El *contorno escénico*, a diferencia del *simbólico*, no sólo enmarca lo que se encuentra dentro de sus límites, sino también lo que queda fuera.

El *contorno simbólico* alude a la relación entre un territorio y su frontera, el *escénico*, en cambio, se refiere a la relación entre territorios mediados por una frontera o contorno.

Cada uno de los cuadros representa un sútil cambio de mapa, el contorno -encarnado en el uniforme- permanece fijo, sin embargo las zonas que éste separa y demarca se modifican cuadro a cuadro.

El uniforme, cual frontera, soporta las embestidas de cada una de las operaciones escénicas.

Franco nunca se quita el uniforme, en éste rebotan sus gestos, la jerga, su voz y su habla. Su uniforme pareciera acoger cierto registro vocal, cierta entonación, ciertos gestos, y repeler otros.

El uniforme separa dos territorios. Por una parte, se encuentra el cuerpo de Franco y su devenir; por otra, el espacio y la inclusión intermitente de otros cuerpos.

Cada territorio se relaciona tanto con el que le es extranjero, como con la frontera que los separa: el uniforme. Así, por ejemplo, el espacio -un calabozo-, afecta tanto la frontera -el uniforme- como al territorio con el que colinda -el cuerpo-. El calabozo afecta el valor simbólico del uniforme, y su materialidad, su estrechez y la intensidad del color afectan y condicionan el cuerpo de Franco. Como ya he señalado, el espacio no representa un calabozo, éste se revela como tal hacia el final del relato, cuando el texto da cuenta del momento en que Franco fue detenido y encerrado en el calabozo de la comisaría en la que trabajaba. Por lo tanto, el espacio-calabozo afecta el uniforme-

frontera al momento de constituirse como tal, sin embargo la materialidad de éste –sus medidas, su color- afectan el cuerpo de Franco en todo momento.

iii. El Contorno aplicado a la Obra: Diálogo entre el contorno en Franco y el contorno en "Estudio según el retrato del Papa Inocencio X de Velázquez" de Francis Bacon

El Contorno en Franco

Hasta el momento, me he referido a la idea de contorno -aplicada a la relación entre el cuerpo de Franco y su uniforme-, en términos más bien conceptuales; no obstante, ha sido la realidad material de la escena la que ha detonado las reflexiones y asociaciones recién expuestas.

Es fundamental entonces, referirse a la realidad física del uniforme y del cuerpo del actor que encarna Franco, pues, evidentemente, el uniforme se percibe distinto sobre un hombre de raza negra que sobre uno mestizo, sobre un hombre alto que sobre uno que no alcanza la altura -ni la procedencia social necesaria-, que determina si es o no posible ingresar a la escuela de oficiales o a la de suboficiales.[25]

La realidad física del uniforme es fundamental: talla, distintivos, nivel de realismo del vestuario, etc.

Las preguntas en torno a las medidas del uniforme, al grado de pulcritud de éste, al nivel de realismo que el vestuario debe proyectar, etc. no son banales: ¿corresponde el

[25] Existen distintas formas de ingresar a Carabineros de Chile: la Escuela de Carabineros (ESCAR), la Escuela de Suboficiales (ESUCAR) y la Escuela de Formación de Carabineros (ESFOCAR).
La Escuela de Carabineros o Escuela de Oficiales (ESCAR) tiene una duración de 4 años y se dedica a formar oficiales que egresan con el grado de Subteniente y título profesional. Por su parte, la Escuela de Formación de Carabineros (ESFOCAR) tiene una duración de 1 año, sus alumnos egresan con el grado de Carabinero y título técnico. Los egresados de ESFOCAR pueden ingresar a la Escuela de Suboficiales (ESUCAR) luego de haber estado un tiempo en la institución y así acceder al grado de suboficial mayor.
Tanto la Escuela de Formación de Carabineros como la de Suboficiales son de carácter gratuito, la Escuela de Oficiales, en cambio, tiene un valor que bordea las 5,5 UF mensuales además de un costo de incorporación de 40 UF.
El sesgo social que existe en la Institución es evidente. La forma de ingreso determina de antemano el rango máximo que podrá alcanzar un individuo independiente de sus méritos, así un alumno que ingrese a ESFOCAR sólo puede aspirar a un grado máximo de suboficial ingresando a la Escuela de Suboficiales. La carrera dentro de la institución no permite pasar de suboficial a oficial sin haber pasado por la Escuela de Carabineros (ESCAR).
Otro dato que me parece sorprendente es la diferencia existente en uno de los requisitos de postulación: mientras la estatura requerida para ESFOCAR es de 1,68, para ESCAR es de 1,70. ¡Son 2 centímetros! Dos centímetros que significan una importante diferencia.

uniforme a la talla del actor?, ¿le queda grande?, ¿chico?, ¿cuán pulcro está el uniforme?, ¿tiene alguna huella del crimen?, ¿se trata de un vestuario que busca representa fidedignamente el uniforme de Carabineros de Chile o se trata de uno más bien génerico, que alude de forma clara pero general al primero?, ¿existe algún punto de fuga?, ¿algún elemento que haga relacionar el uniforme al disfraz?

Carabineros de Chile posee un estricto reglamente en relación al uso del uniforme institucional. En éste, se norma el uso de distintos uniformes según la ocasión -existe el uniforme de "sociedad", de "campaña", de "servicio", entre otros- así como el uso de distintivos que señalan el rango del cuerpo que viste ese uniforme.

En relación a *Franco,* el texto permite deducir que se trata de un cabo, sin embargo la opción escénica podría ser otra. La correspondencia entre el rango que posee Franco y el que señala su uniforme es, en la escena, una decisión.

La cuestión del rango y su inscripción en el uniforme me parece un asunto inquietante. Dentro del reglamento se señalan los elementos que permitirían distinguir al suboficial mayor del suboficial, el sargento del cabo, el cabo 1º del cabo 2º, etc.

Es importante señalar que existen dos reglamentos distintos, uno está dirigido a suboficiales y subordinados; y el otro, a oficiales y superiores.

El reglamente sobre el uso de uniformes es un material que parece, casi, una obra de teatro, es tremendamente gracioso pero, al mismo tiempo, feroz. Se permite por ejemplo, que las mujeres ajusten algunos elementos del uniforme a la moda imperante, pero "sin exagerar":

> **Cartera de Servicio:** Será de cuero café moro con una correa que permita colgarla del hombro para su transporte y tendrá las dimensiones y formas de la moda imperante, sin exagerar en sus características. (Consejo Asesor Superior Carabineros de Chile, p. 13)
>
> **Zapatos:** Serán de dos tipos: de cuartel y de salida. **Cuartel:** Zapatón de color café moro; **Salida:** Zapato tipo reina, color café moro. Su forma en general debe guardar relación con la moda impuesta para este tipo de prendas, sin exagerar en sus características. (Consejo Asesor Superior Carabineros de Chile, p. 13)
>
> **Chala:** Será de cuero café moro, tipo frailero. (Consejo Asesor Superior Carabineros de Chile, p. 13)

En otro capítulo del reglamento para el personal de nombramiento institucional de Carabineros de Chile -dirigido a suboficiales y subordinados- se puede leer lo que sigue:

> **Artículo 68º.-** Las especies de vestuario, equipo y equipo de montar se darán de baja en las Revistas Económicas, en los siguientes casos:
> (…)
> c) Cuando hayan sido llevadas por desertores… (Consejo Asesor Superior Carabineros de Chile, p. 20)

No puedo evitar imaginar formar parte de una institución que me obligue a usar un uniforme que me clasifique y ubique dentro de una jerarquía institucional. La idea de marcar los cuerpos y clasificarlos mediante signos, distintivos e insignias, me parece francamente perturbadora. Si bien sabía de la existencia de los distintivos, los asociaba al mérito, imaginaba que se trataba más bien de una condecoración, no de una condición. Nunca había reparado en este asunto sin embargo, imagino que dentro de cada comisaría las diferencias sociales -que repercuten en el grado al que se puede aspirar- deben representar un problema bastante importante.

El actor que encarna a Franco mide 1,64 cm. Su altura no le permitiría postular a Carabineros de Chile pues los requerimientos son, para los hombres, 1,68 si se quiere postular a la Escuela de Formación de Carabineros y 1,70 si la opción es la Escuela de Oficiales. Son 4 o 6 centimetros -según el caso- los que discriminarían el cuerpo del actor que encarna a Franco, en caso de que quisiera formar parte de Carabineros de Chile.

¿Se trata de un cuerpo que no es apto para la Institución?

Este dato no fue menor al momento de pensar en quién convocar al presente proyecto, en ese momento no conocía las disposiciones que he señalado, sin embargo siempre creí que el cuerpo del actor debía tensar de alguna manera -en este caso mediante la estatura y una contextura poco atlética- el uniforme. Me interesaba la imagen de un uniforme discriminador. La imagen del actor no calza con los

requerimientos de la Institución. Se trata de algo sútil, no de un quiebre, se trata más bien de una interferencia que pone en cuestión la imagen.

Creo importante comentar algunas de las opciones estéticas que he tomado hasta ahora en torno a las características del uniforme de Franco.[26]

La talla del uniforme corresponderá aproximadamente a la del actor, sin embargo el vestuario será levemente ajustado, sobre todo, en la zona de las caderas.

Del mismo modo que la altura y contextura del actor provocan un descalce -sútil- con el cuerpo que Carabineros de Chile busca proyectar, la opción por ajustar el vestuario busca interferir y extrañar la imagen del cuerpo uniformado.

La intervención no debe ser evidente, debe ser tenue pero visible. La opción por la interferencia y no el quiebre -ajustar el vestuario vs. rajarlo, por ejemplo- responde al interés de afectar la percepción en un nivel sensible y no intelectual. Por interferencia me refiero a un descalce borroso, una intromisión oblicua, que se aleja del símbolo, que posibilita distintas lecturas -y no una sola como ocurre en el caso del símbolo.

Por ejemplo, ajustar el uniforme levemente a la altura de las caderas interfiere con el ideal heterosexual del uniforme, de alguna manera, lo vuelve ominoso, en el sentido de que pone en duda nuestra percepción, instala la incertidumbre sobre aquello que creíamos conocer.

El uniforme de Franco alguna vez le quedó bien.

Ahora le queda chico. Este hecho permite distinguir con claridad el contorno que dibuja el uniforme y, al mismo tiempo, instala una primera tensión entre éste y el cuerpo de Franco.

[26] Los requerimientos del Magister en Artes exigen entregar la memoria antes de finalizar la obra. En mi caso la entrega se hace aproximadamente un mes y medio antes de la presentación de la obra. Por lo mismo sólo puedo comentar algunas opciones, pues el proceso aún se encuentra en desarrollo y existen aspectos sobre los que aún no he tomado una determinación final.

Nuevamente, me parece justo señalar que esta asociación es posterior y que corresponde a una creación conceptual sobre la escénica; primero fue ajustar el pantalón a la altura de las caderas -provocando un efecto de aparente ensanchamiento- y observar la relación entre la nueva imagen que levantaba el uniforme ajustado de ese modo y el habla y la gestualidad de Franco en distintos cuadros; despúes vinculé este procedimiento -distorsión del tamaño del uniforme- a la idea de contorno.

El tamaño del uniforme podría dar pie a distintas lecturas, ¿es el calabozo el que, para constreñir el cuerpo de Franco, estrechó el uniforme?, ¿es el uniforme un segundo calabozo para el cuerpo de Franco?, ¿o es que un uniforme siempre tiene algo de calabozo?

Cada una de las opciones estéticas podría dar pie a distintas interpretaciones, sin embargo éstas han sido tomadas en razón a las vibraciones materiales y tensiones escénicas que logran desatar y no con miras a provocar una recepción determinada.[27]

[27] Las características específicas del vestuario no han sido aún determinadas, no sé aún cuan apegado será el vestuario en relación al uniforme real, si respetaré o no los distintivos asignados al rango de Franco. Mi intención en este momento es utilizar el uniforme asignado a los radiopatrullas y respetar el rango, pues en esta ocasión, mi interés no está puesto específicamente en este problema. Tampoco he definido del todo el uso y la manipulación del uniforme por parte del actor en cada uno de los cuadros (uso o no de la gorra, chaqueta abierta o cerrada, camisa fuera o dentro, etc.) Estos aspectos están siendo determinados en el proceso de ensayos, que se encuentra aún en desarrollo.

El Contorno en la Obra de Bacon

Para cerrar la idea de contorno me referiré a la obra de Bacon, *Estudio según el retrato del papa Inocencio X de Velázquez.* Esta obra es una reinterpretación de la obra *Inocencio X*, de Velázquez, data de 1650 y fue revisitada por Francis Bacon y materializada en más de cuarenta pinturas, estudios y bocetos.

IMAGEN IZQUIERDA:
Diego de Velázquez, Inocencio X, 1650, óleo sobre lienzo, 140 cm x 120 cm, Galería Doria Pamphili, Roma

IMAGEN DERECHA
Bacon, Francis. Estudio según el retrato del Papa Inocencio X por Velázquez, 1953, óleo sobre lienzo 153 cm x 118 cm. Art Center, Des Moines (EEUU)

Estudio según el retrato del Papa Inocencio X de Velázquez data de 1953 y es parte de una extensa serie en torno a esa obra de Velázquez.

Bacon vuelve sobre esta obra, una y otra vez, abordándola desde distintas perspectivas. Este hecho me parece sumamente interesante: por una parte, puede ser

leído como fruto de la insatisfacción del autor, de la sensación de frustración que se desprende de la incapacidad de plasmar lo que desea, pero, por otra -y esto me interesa más-, puede considerarse como una proliferación del cuerpo, un cuerpo que corresponde sólo a la envoltura de muchos otros:

> El cuerpo es una envoltura: sirve, pues, para contener lo que luego hay que desenvolver. El desenvolvimiento es interminable. El cuerpo finito contiene lo infinito, que no es ni alma ni espíritu, sino el desenvolvimiento del cuerpo. (Nancy , 2010, p. 16)

Pero no se trata sólo del cuerpo, lo que realmente prolifera -y me interesa- es la relación de éste con su atuendo papal, vale decir con su uniforme, con su disfraz.

Conocí esta obra hace muchos años.

Este año me volví a topar con ella gracias al texto de Deleuze "Bacon. Lógica de la Sensación". Fue la lectura de este texto lo que me llevó a visitar nuevamente la obra, sin embargo hizo falta una tercera instancia para lograr entrar en ella y verla. Verla de verdad. Esta tercera instancia -posible gracias a una mirada contaminada tanto por el proceso creativo en torno a Franco como por las reflexiones de Deleuze- me llevó a reconocer con claridad que aquello que resonaba y capturaba fuertemente mi atención era justamente la cuestión del contorno aplicada al uniforme.

Fue como si la obra de Bacon hubiera estado presente desde siempre, latente, desde la primera lectura que hice de *Franco*.[28]

[28] En el marco teórico ya hice referencia a la idea de autores latentes. Dado que se trataba de un marco "teórico", pensaba -desde el prejuicio- sólo en autores del ámbito "teórico", como si dentro de éste no fueran bienvenidos los artistas, como si las reflexiones que sus obras desencadenan no pudieran ser consideradas en él… ¡que tontería!
Si Deleuze formaba parte de aquellos autores latentes, por extensión, Bacon también lo hacía, pues cuando nos acercamos a un autor, también nos aproximamos -aún sin saberlo- a su universo, a sus referentes y a otros autores que el primero admira.

Dos elementos de *Estudio según el retrato del Papa Inocencio X de Velázquez* me resuenan con particular fuerza: la vestimenta del Papa -que inmediatamente asocio al uniforme y a la idea de contorno- y el aislamiento en que se encuentra Inocencio X.

Así aparece con fuerza la imagen del contorno y la asociación con *Franco* se hace evidente. El atuendo del Papa se revela como uniforme y disfraz. Se trata de un atuendo con una fuerte carga simbólica, un ropaje que enmarca el cuerpo y lo subordina a él.

Nunca antes había pensado en el atuendo papal como un uniforme, ¿quizás porque pareciera ser único?; sin embargo, aún cuando sea sólo un hombre el que lo vista, sigue siendo un uniforme puesto que quien lo suceda en el cargo llevará el mismo uniforme, se someterá al mismo contorno.

Se trata de un contorno que se come al cuerpo, que lo somete.

La obra instala un doble contorno, tal como sucede en *Franco*.

El contorno al que se refiere Deleuze en relación a la pintura de Bacon se vincula a una zona -demarcada- en la que se encuentra, confinada, la figura. Se trata de un contorno externo al cuerpo, sin embargo en el caso específico de esta obra, se observan dos contornos: el contorno que instala el uniforme papal y el que establece aquella suerte de jaula dorada que lo rodea y lo aísla.

Otro aspecto de la obra que pongo en relación a la puesta en escena de *Franco* es la sensación de confinamiento y estrechez en que se encuentra la Figura. En primer lugar el cuerpo se encuentra aislado en términos de contexto, pues a excepción de sí no existe en el cuadro otro elemento figurativo; todo el resto lo ocupa el color que acosa y se abalanza sobre el cuerpo.

Mientras que, en la obra de Velázquez, el Papa se impone, en la de Bacon, la imagen pareciera no sostenerse; se percibe una suerte de equilibrio precario entre ésta y

la estructura material que lo rodea que, sin ser figurativa, pareciera materializar una jaula dorada.

El atuendo papal se vuelve contorno y, tal como sucede en la puesta en escena de *Franco*, opera en dos sentidos: por una parte como *contorno simbólico* del cuerpo, supeditándolo a su vestimenta y, por otra, como *contorno escénico* -en este caso *contorno visual*- entre la Figura y el color que la confina.

La obra de Bacon absorbe la de Velázquez, absorbe la que le sirve de modelo para reconstruirla. Algo en esto se parece al anagrama.

No deja de sorprenderme la naturalidad con la que todo comienza a encajar, las impensadas asociaciones que aparecen y la resonancia entre autores, objetos, imágenes y conceptos, porque ¿qué podría tener que ver Franco con Inocencio X?, ¿Bacon y el anagrama?, ¿Deleuze y el teatro? A priori, nada, sin embargo, en el marco de esta investigación, confluyen. Las imágenes e ideas que en un principio parecían arbitrarias y desvinculadas, poco a poco, se han vuelto cómplices.

b. El Cuerpo Polifónico

i. Los Esclavos de Miguel Ángel
ii. Cuerpo Polifónico. La Cuestión de la Réplica o el Desdoblamiento

i. <u>Los Esclavos de Miguel Ángel</u>

Entre el año 1505 y 1540, Miguel Ángel se dedicó a realizar un serie de seis esculturas que formarían parte del sepulcro del Papa Julio II. Sólo dos de éstas fueron concluidas -actualmente se encuentran en el museo del Louvre-; las otras cuatro, en cambio, quedaron inconclusas y son conocidas como el *Joven Esclavo*, el *Esclavo Barbudo*, *Esclavo Atlante* y el *Esclavo Despertándose*. Hoy se encuentran en la Gallería dell´Accademia de Florencia.

IMÁGENES DE IZQUIERDA A DERECHA:
Esclavo Atlante -Esclavo Barbudo - Esclavo Despertándose- Joven Esclavo

Una de las esculturas inacabadas -el *Esclavo Atlante*- llama particularmente mi atención debido a la potente relación que se erige entre el cuerpo, el contorno y la materia que los contiene. La obra muestra un cuerpo que pareciera luchar contra el mármol que lo sujeta y oprime: las piernas, el torso y uno de los brazos han logrado

alzarse; sin embargo, el resto del cuerpo no: pareciera hallarse prisionero, sumergido dentro de la materia que lo retiene.

El carácter inconcluso del *Esclavo Atlante* me lleva a *Franco*, me hace pensar que el cuerpo es nada más y nada menos que una posibilidad, y pienso en los diversos cuerpos que alberga la carne de Franco: "El cuerpo no está vacío. Esta lleno de otros cuerpos…" (Nancy , 2010, p. 13).

El cuerpo de Franco se manifiesta distinto en cada cuadro y la forma que toma es consecuencia de las fuerzas que lo atraviesan y lo afectan.

El cuerpo es consecuencia. Esa es la razón de su pluralidad.

> Los cuerpos son diferencias. Por consiguiente, son fuerzas. Los espíritus no son fuerzas: son identidades. Un cuerpo es una fuerza diferente de muchas otras. (Nancy , 2010, p. 18)

Miguel Ángel esculpe un cuerpo que forcejea con el mármol, que busca liberarse de éste y convertirse en una entidad; no esculpe un cuerpo, esculpe una posibilidad.

El carácter inconcluso de la obra y la expresividad que éste hecho desata, me parecen fascinantes. ¿Está la escultura realmente inconclusa? El mármol informe se hace parte de la obra: ya no se trata sólo de un cuerpo, sino de su lucha; la piedra se vuelve expresiva, aparece como una suerte de prisión que envuelve el cuerpo.

Al contemplar la obra de Miguel Ángel desde la perspectiva de este proyecto, aparecen ciertas asociaciones que me parecen interesantes: por una parte, el espacio que envuelve a Franco -una caja de charol amarilla- no ilustra un calabozo, es más, no tiene nada que ver con uno, sólo aparece en razón del cuerpo. Es la relación -entre el espacio y el cuerpo- lo que convierte la caja de color amarillo -o un trozo de mármol- en calabozo.

La cuestión del contorno constituye otro punto de intersección, otra asociación. Entre la figura esculpida y el mármol en bruto aparece un contorno que separa las distintas texturas que se enfrentan y afectan mutuamente. Es en dicho contorno dónde se

halla el punto de máxima vibración: tanto el cuerpo como la piedra parecieran buscar expandir sus límites.

Algo similar ocurre entre el cuerpo de Franco -que se manifiesta distinto en cada cuadro-, el uniforme y el espacio.

El uniforme-contorno pareciera no lograr contener la multiplicidad del cuerpo de Franco. Éste, distinto en cada cuadro -a veces levemente y otras en abierta contradicción- desafía la frontera que le impone el uniforme y puja. Florece contra el uniforme.

La diversidad requiere de un elemento estable que la sostenga, un elemento índice que permita captar las variaciones que, tal como he señalado, a veces son tenues -tratándose más bien de interferencias- y otras, explícitas. El uniforme-contorno funciona a la vez como elemento índice y como marco a la diversidad gestual, vocal y corporal que emerge de la carne de Franco.

Deleuze pone en relación ciertos procedimientos característicos de Miguel Ángel -presentes en el *Esclavo* Atlante- y la pintura de Francis Bacon.

> … muchas formas estén cogidas efectivamente en una sola y misma Figura, indisolublemente, presas en una especie de serpentina, cuanto más accidentales más necesarias, y que se montarán las unas sobre la cabeza o la espalda de las otras. (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, pp. 162-163)

Precisamente, de esto se trata lo que intento desplegar en la puesta en escena de *Franco*.

> … se asiste más profundamente a una revelación del cuerpo bajo el organismo, que hace crujir o inflar los organismos y sus elementos, les impone un espasmo, los pone en relación con fuerzas, sea con una fuerza interior que los agita, sea con fuerzas exteriores que los atraviesan, sea con la fuerza eterna de un tiempo que no cambia, sea con las fuerzas variables de un tiempo que se deshace… (Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la Sensación, 2009, p. 163)

Quizás es necesario un comentario en relación a lo anterior, a la idea de un cuerpo que aglutina muchos más. ¿Se trata de un mismo cuerpo que deviene?, ¿o es más bien un cuerpo que alberga otros?, ¿esos otros, son cuerpos completos o corresponden más bien a distintas manifestaciones del primero? Ambas posibilidades son ciertas. Lo que ocurre es que, si adherimos a la idea de que un cuerpo no es sino que acontece en virtud de las fuerzas que lo atraviesan, estamos aceptando que no existe un cuerpo fijo -un primer cuerpo del que emergerían otros- sino sólo un devenir. Entonces, ambas posibilidades son reales, porque la diferencia entre una y otra radicaría en la concepción de un cuerpo fijo. Habría que reformular la frase citada al inicio de este capítulo –"Un cuerpo, cuerpos: no puede haber un solo cuerpo, y el cuerpo lleva la diferencia. Son fuerzas situadas y tensadas las unas contra las otra…" (Nancy , 2010, pp. 20-21)-, un cuerpo no *lleva* la diferencia, un cuerpo *es* diferencia.

La carne permanece -al menos durante el tiempo en que transcurre la puesta en escena-, sin embargo, un cuerpo no reside en su estructura -sino se trataría de un cadáver. Un cuerpo vivo es conformado por sus gestos, su habla, su respiración, su kinética, etc.

> El alma, el cuerpo, el espíritu: la primera es la forma del segundo y el tercero es la fuerza que produce a la primera. El segundo es, por lo tanto, la forma expresiva del tercero. (Nancy , 2010, p. 27)

El cuerpo es la forma expresiva del espíritu, dice Nancy. Yo no sé qué cosa es el espíritu, sin embargo, tiene que ver con la fuerza y ésta, por naturaleza, es móvil. Si el cuerpo es una forma expresiva entonces se arma y se desarma, avanza, recula y vuelve a levantarse, en un movimiento que no se detiene hasta la muerte. De tal modo que cuando aludo ya sea *al* cuerpo de Franco o a *los* cuerpos que emergen de éste, me refiero a lo mismo, me refiero a su devenir y proliferación -devenir es proliferar-.

ii. Cuerpo Polifónico. La Cuestión de la Réplica o Desdoblamiento

Franco es, entonces, una polifonía de cuerpos. Una polifonía gestual, vocal y kinética.[29]

La materialización escénica de ésta se vale de distintas estrategias: una de ellas -y quizás la más importante- dice relación con el habla, con la intervención que se ejerce sobre la voz del actor y las oscilaciones de ésta a través de los distintos cuadros.[30] Otra de las estrategias que contribuyen a la construcción de un cuerpo polifónico es la kinética con que el actor enfrenta cada uno de los cuadros y la manera en que ésta se relaciona con otros elementos. Un ejemplo de lo anterior, la incorporación o no de las caderas a la corporalidad del cuerpo a través de los distintos cuadros. Como señalé anteriormente, el uniforme será levemente ajustado, sobre todo a la altura de las caderas: la anexión de éstas a la kinética del actor no será permanente.[31] La intención es que éstas florezcan en alguno de los cuadros y retrocedan en otros.

Otro elemento que contribuye a la construcción de un cuerpo múltiple es el uso de máscaras de látex.

En ciertos cuadros, Franco utiliza una máscara que le cubre todo el rostro; se trata de un elemento que instala un fuerte atmósfera de irrealidad y extrañeza, se trata de un rostro inexpresivo, a medio camino entre el femenino y el masculino, se trata de una imagen que si bien tiende a la figura del travesti, no la completa. El actor se relaciona con la máscara como si se trata de una segunda piel: cuando se la quita, lo hace con

[29] La polifonía es un concepto que proviene de la lengua griega (πολύς [polis] = "muchas" y φονος [phonos] = "sonidos, melodías". En música se refiere a una simultaneidad de sonidos diferentes que en conjunto formarían una armonía. La polifonía se refiere un tipo de textura musical en la que simultáneamente suenan múltiples voces, independientes entre sí.
En el caso de *Franco* y la idea de un *Cuerpo Polifónico*, la polifonía tiene que ver con una confluencia y superposición sonora, gestual, corporal, etc. que en conjunto forman el rol.

[30] Los procedimientos en relación al habla fueron ya descritos en el capítulo anterior *Palabra y Habla.*

[31] Las caderas están presentes desde el inicio -no estoy considerando un oscuro que permita cambiar el vestuario de Franco-, sin embargo la forma en que éstas rebotan en el uniforme y contribuyen a levantar el cuerpo, es distinta según si se las incorpora o no a la kinética de Franco. Ambas opciones afectan el cuerpo de manera distinta.

dificultad, lucha con ésta, estira el látex como si estuviera fuertemente adherido a su piel, quitarse la máscara -la piel- le toma tiempo y, cuando al fin aparece su rostro, se percibe en éste el esfuerzo que significa quitarse una capa de piel.

Cada uno de los cuadros evoca algo. En los primeros cuadros, Franco alude a ciertos pasajes de su historia, sin sumergirse en éstos, no se trata de una introspección, más bien se trata de lo contrario: Franco habla, habla, habla sin parar. Habla para vaciarse.

A medida que avanzan los cuadros, se entrometen, poco a poco, fragmentos de la escena del crimen, destellos del hecho que lo tiene aislado y recluido.

En el último cuadro, los fragmentos confluyen y la escena del crimen es reconstituída desde tres puntos de visa diferentes: Franco, un travesti testigo del hecho y su compañero, el Parra.

Tal como señalé en el capítulo *Palabra y Habla* en relación a la emergencia de otros personajes, es Franco quien articula las palabras del Parra y del travesti, es Franco quien instala, desde su cuerpo, los distintas puntos de vista en torno al hecho.

Pero ¿cómo dar cuenta de esto escénicamente? Pues no se trata de entregar la información sino de trabajar la tensión que provoca la coexistencia de distintos puntos de vista, en un texto que, hasta el momento, había operado como monólogo.

Tomé la opción de replicar a Franco -y así materializar la tensión a la que me refiero- a través de la inclusión de otros cuerpos que llevarían el mismo rostro de Franco. La misma máscara que Franco utilizó en el primer cuadro, ahora sería replicada cuatro veces. Veamos ahora cómo.

El último cuadro comienza a oscuras, Franco evoca el momento previo al crimen y reconstituye el trayecto hacia San Camilo:

> Seguí derecho por Vicuña Mackenna,
> Y al llegar a 10 de Julio, doblé.

El corazón me latía fuerte.
Me sudaba el pelo.
(…)
Cuando llegué a la esquina de San Camilo,
Lo volví a escuchar... (Pizarro, 2016, pp. 28-29)

Cuando vuelve la luz, ya no hay un cuerpo sino dos. Ambos utilizan la misma máscara de látex que Franco adoptó en el primer cuadro. Uno de los cuerpos viste uniforme, el otro se encuentra de "franco" y viste de jeans. Como si Franco se hubiera desdoblado: sobre la escena aparecen dos "Francos" que comparten un mismo rostro.

En el mismo cuadro, un poco más adelante, aparece el testimonio de un travesti:

La mitad de la botella que le quedó en la mano,
Se la enterró con precisión a la altura del ombligo.
La calle comenzó a teñirse de sangre,
Mucha sangre,
Litros de sangre.
(…)
Nosotras estábamos en shock,
¡Ojalá alguien nos hubiera cacheteado!
¡Ojalá alguien nos hubiera despertado de ese sueño asqueroso!
Daría lo que fuera por no haber visto lo que vi… (Pizarro, 2016, pp. 30-31)

El cuadro prosigue con el relato del Parra:

"Qué wea hiciste Franco culiao"- le grité bajándome de la cuca- "Qué wea te pasó hermano"
Y lo esposé.
Lo eché en la parte de atrás del furgón,
Como a un delincuente común.
(…)
Me puse a llorar como un cabro chico,
Pero no dejé de manejar,
No sé si respeté las señales del tránsito,
No sé si iba a la velocidad permitida en zona urbana,
¡No me acuerdo si prendí la baliza!
En la comisaria lo encerré en un calabozo común...
(…)
Yo lo miraba como a un desconocido,
Como a un flaite común,
Como a un sicario común,
¡Y él no era común! (Pizarro, 2016, p. 32).

El último cuadro funciona como una posta: comienza con el relato de Franco, le sigue la descripción que hace el travesti del crimen, continúa con el Parra, quien relata el momento de la detención pero, por sobre todo, se refiere al asombro que le produjo el hecho, y finalmente, el relato vuelve a boca de Franco, quien convoca por última vez a su madre, mientras cuelga de la soga con la que se ha ahorcado.

Confluyen asi, en este último cuadro, todos los personajes propuestos por la dramaturgia. Éstos no aparecen como entes autónomos sino como proyecciones de Franco: sobre el escenario aparecen cuatro cuerpos distintos que poseen un mismo rostro.

Se trata de cuatro máscaras de látex iguales, la misma máscara utilizada por Franco en el primer cuadro, la misma máscara que Franco se quitó con esfuerzo, como si se tratara de una segunda piel. Si atendemos a los cuerpos -y ya no a los rostros replicados-, aparece nuevamente la idea de repetición: el hombre está de "franco" tal como Franco asegura estar (sin embargo lo vemos vestido de uniforme). Por su parte, la figura femenina, la mujer de la limpieza, que siempre dio la espalda, se voltea y vemos, en ella, el rostro de Franco. Esta figura, que antes siempre se mostró única, aparece duplicada: dos cuerpos, de estaturas ostensiblemente distintas, con el mismo uniforme, los mismos zapatos y los mismos utensilios.

Aún no sé cómo concluir el relato, sin embargo es probable que intente una nueva réplica: los cuatro cuerpos en escena intentan -tal como hizo Franco en el paso entre el primer y segundo cuadro- arrancarse la máscara-piel; con esfuerzo, logran a medias liberarse de la máscara, sólo llegan a la altura del mentón y observamos que los cuerpos -femeninos y masculinos- tienen la misma barba del actor que encarna Franco.

La intención es instalar una nueva réplica sobre la primera que borronee el límite entre lo real y el artificio. Veremos qué ocurre.

La repetición del cuerpo de Franco me hace pensar en el concepto de ominoso. Para Freud, lo ominoso -o *unheimlich*-, dice relación con la sensación de incertidumbre intelectual y desconcierto que se manifiesta cuando la realidad que nos es familiar, revela, de pronto, una arista desconocida que altera la resonancia afectiva que teníamos con ésta. Para el psicoanalista austríaco, de entre todos los temas que evocan un efecto siniestro u ominoso- uno de los más destacados, tiene que ver con el tema del "doble" o del otro "yo" (Freud, 1976, pp. 65-68)

> … la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su "doble" (…) uno participa de lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas. (Freud, 1976, p. 66).

El cuerpo de Franco, replicado -o desdoblado- lo obliga a enfrentarse a sí mismo; está rodeado por sus rostros, es uno y todos a la vez.

Finalmente, su cuerpo, tal como ocurre en las obras de Bacon, busca fundirse en la materialidad que lo contiene. El texto propone un final donde Franco cuelga de una soga, un final donde las últimas palabras son articuladas por su cuerpo-cadáver que pende de una cuerda.

Aún no he llegado a ese punto ni he tomado una decisión al respecto.

No obstante, vinculo -mientras escribo-, el cuerpo replicado a los últimos espasmos del ahorcado.

V. Conclusiones

Detesto las conclusiones y los finales de obra.

Me pregunto por qué. Creo que tiene que ver con que concluir obliga a tomar sino una única opción; al menos una central, que de una u otra manera, homogeneiza ya sea la lectura o la percepción, pues fija una perspectiva particular que ilumina y tiñe la obra o proyecto. A mí, lo que me interesa es la chimuchina, el medio, la latencia de posibles y su caos aparente, pues pienso que no es la función del teatro ofrecer lecturas -ya sea de la realidad, ya sea de un texto dramático- sino excitar el deseo de lectura sin subordinarlo a un sentido predeterminado.

Por otra parte, ¿cómo concluir algo que ha sido pura apertura?

El ejercicio de escritura desplegado en esta memoria eses ya una suerte de conclusión, cada capítulo enarbola preguntas específicas que o bien nutren la investigación escénica, o bien se desprenden de ésta. A cada una de las preguntas articuladas le siguen reflexiones que algunas veces conducen a conclusiones y otras instalan nuevas interrogantes.

Mi pensamiento pareciera haberse reubicado en mis dedos, pues a medida que voy escribiendo -tecleando- voy pensando y por ende, concluyendo. Y muchas veces la conclusión implica una nueva apertura, no utiliza punto final sino puntos suspensivos…

Todo los elementos en los que he concentrado mi atención han sido ya puestos en cuestión y la idea de pasar todo aquello por el embudo de la conclusión me resulta poco interesante, pues pienso que tal como sucede en la puesta en escena, el placer de la lectura está en asociar y que es posible -como sucede en el anagrama-, que tras el texto escrito se escuche otro, y una conclusión, por lo general, fija la escucha del texto.

Propongo entonces, una conclusión que no pase por el embudo, sino que retome ciertas ideas que, más allá de este proyecto específico, reverberan aún en mi cuerpo. Mi ofrecimiento s desarrollar una conclusión que cierre con puntos suspensivos…

Cuando postulé al Magister en Artes, declaraba en mi carta de intención: "… mi deseo dice relación con desplazar el ojo y el oído…". No puedo evitar conectar este episodio con la idea de anagrama… Yo quería "anagramearme"… despedazarme…

Nunca ha dejado de sorprenderme la forma en que los elementos que articulan un proyecto abordado en profundidad, finalmente, confluyen. Este caso es ejemplo de esto: ya desde la postulación, se escondía -sin que yo lo imaginara- la idea de anagrama que, más adelante, aplicaría.

Tanto el proceso de estudio como el desarrollo de este proyecto no han desembocado en una especialización sino más bien en una fértil "des-especialización"; un borramiento de fronteras.

La palabra "borramiento" es una expresión asociada al parto. Significa que el cuello uterino se estira y se vuelve más delgado; a medida que se acerca el trabajo de parto, el cuello uterino comienza a afinarse y, de esta manera, borrarse. Me parece interesante asociar esta idea al proceso de creación de una obra, pensar el proyecto y su desarrollo como una suerte de embarazo: algo al interior madura, paulatinamente va tomando forma para, finalmente, volverse un ente autónomo, apartándose de su creador y adquiriendo vida propia.

Entremos ahora en ciertos elementos concernientes al proyecto desarrollado. Básicamente son cuatro los asuntos que me interesa comentar: (1) la relación entre el anagrama y el trabajo del actor, (2) la pregunta en relación a si el resultado escénico de este proyecto da cuenta de la metodología anagrámica, (3) la injerencia de Deleuze en este proyecto y (4) algunas reflexiones en torno a procederes recurrentes en mi práctica escénica que he sistematizado en el transcurso de esta investigación:

1. Relación entre el Anagrama y el Trabajo del Actor

En el transcurso de esta sta investigación he tomado conciencia de la forma en que entiendo el trabajo de construcción de personaje, más bien he logrado comprender porque me interesan ciertas construcciones por sobre otras.

La metodología anagrámica con que abordé este proyecto significó tanto un desmembramiento del texto como un desplazamiento del relato como eje narrativo, hecho que condujo a una construcción inestable del rol: éste fue asomándose poco a poco, sin plan previo.

La exploración emprendida en cada uno de los episodios -concerniente únicamente al cuadro en cuestión y no a su función dramática- hizo aflorar un cuerpo distinto en cada uno de ellos, materializado en un habla heterogénea y una gestualidad variable que afectaron la imagen a través de los distintos cuadros.

Ya desde la primera lectura del texto fabulé con la idea de un cuerpo que proliferara a pesar del protagonista, fabulé con la idea de una rebelión física e inconsciente del cuerpo de Franco; una insurrección no intencionada. De ahí, los procedimientos escénicos desplegados: la alteración constante del sonido de la voz del actor y su incidencia en la imagen del uniforme de Carabineros de Chile, el uso de máscaras de látex, el cuerpo replicado, etc.

La estructura episódica de *Franco* brindó un terreno fértil para explorar este interés., La independencia con que trabajé cada uno de los cuadros, retrasó la posibilidad de contar con una panorámica del rol, hecho que obligó al actor a jugar los afectos que cada cuadro reclamaba sin prejuicios o ideas previas sobre el rol.

Cada cuadro detonó un cuerpo distinto, las diferencias resultaron a veces sutiles, a veces rotundas.

El resultado fue una construcción polifónica del rol; Franco devino en un cuerpo plural confrontado a su contorno -en este caso, encarnado en el uniforme-.

Esta situación me hace pensar en el trabajo de actor y en la construcción del rol, más allá de este proyecto. Constato que mi interés no está -y nunca ha estado- en lograr una coherencia en el rol, sino en sus oscilaciones y bifurcaciones, y que el carácter del rol no es algo que pueda ser definido de acuerdo a una lógica previa, pues éste se revela a partir de sus acciones, no las prefigura.

> Lo que cuenta no son las opiniones de los personajes en función de sus tipos sociales y de su carácter, como en las novelas malas, sino las relaciones de contrapunto en las que intervienen, y los compuestos de sensaciones que estos personajes experimentan en carne propia o hacen experimentar, en sus devenires y en sus visiones. (Deleuze & Guattari, ¿Qué es la filosofía?, 1993, p. 190) (Deleuze & Guattari, ¿Qué es la filosofía?, 1993)

Por otra parte, pienso que un personaje es siempre una construcción artificial que condensa puntas de realidad. No creo en una construcción psicológica del rol, es más me parece contraproducente, pues aún cuando este trabajo logre provocar una profunda empatía entre el rol y el espectador, aún cuando -incluso- logre conmocionar, no logra la dimensión de teatralidad que reclama la escena.

La construcción psicológica busca representar a otro, de ahí el interés en la coherencia; yo en cambio, busco incorporar ya sea a mi piel o a la de otro -cuando asumo la labor de la dirección- las fuerzas que atraviesan los cuerpos. Me interesa un teatro que reconstituya, no uno que represente.

El teatro es bellamente artificial, superpone capas de realidad que la concentran.

La psicología para el cine; para el teatro, la divergencia, los descalces.

Mientras escribo, aparece en mi mente, la imagen de una casa *hechiza*, una construcción que prolifera con lo que tiene a mano. Ésta se expande en razón a la necesidad, sin plan previo.

Y pienso en Franco… ¿no es Franco una construcción *hechiza*?

Sí, lo es.

Pienso ahora en una mansión -o puede ser una construcción bella e imponente- y vuelvo a poner en relación la edificación y la construcción del rol. Pienso que, aún cuando pueda admirar muchas veces sus detalles y su acabada y fina arquitectura, mi interés -en lo que se refiere a la construcción del rol- no tiene que ver con lo acabado sino con las contradicciones. Me interesa el punto de fuga, el que escapa al plano trazado.

Me interesa la heterogeneidad de los materiales que conforman un rol y me interesa el descalce entre éstos… madera, concreto, plástico, zinc... Me interesa la juntura *hechiza*, donde los materiales no se funden en un resultado acabado; coexisten.

Me parece infinitamente más interesante la contradicción, la casa -el rol- que tambalea. La expresión "ese personaje no haría eso", argumento recurrente en críticas teatrales y enunciado repetido por distintos docentes de Escuelas de Teatro, no hace más que restar complejidad al rol, como si una fisura en la coherencia significara un derrumbamiento antes que una profundidad.

> La vida no puede fijarse en una descripción que inmovilice su poder de cambio y devenir (…) la vida no se define por lo que es, sino por lo que puede ser, por el poder de un cuerpo de afectar y ser afectado, de multiplicar sus conexiones, de crear nuevas relaciones… (Giorgi, 2007, p. 22)

Esta idea -"construcción *hechiza* del rol"- guarda relación con el desarrollo de este proyecto, pero también -y esto correspondería a uno de los hallazgos de esta investigación- con una concepción del trabajo actoral que trasciende este proyecto y se vincula tanto a mi práctica escénica como a mi labor docente, que comprende la construcción del rol como una tarea que se funda en la divergencia.

La noción “construcción *hechiza* del rol” aparece mientras escribo este intento de conclusión, se trata de una reflexión posterior en torno al desarrollo de este proyecto y a los procedimientos formales desplegados en éste. La noción se ve materializada en la contrucción de un rol que se conforma a partir de un cuerpo y un habla polifónicas.

Las principales estrategias escénicas relativas al binomio *Palabra y Habla* -amplificación, intervención y oscilación del habla- enfatizaron el aspecto material del habla, amplificando la incidencia del sonido sobre el contenido y contribuyeron a la heterogeneidad de texturas que intervienen en la puesta en escena.

El hecho de haber abordado cada cuadro como ente autónomo desembocó en un habla heterogénea y oscilante, y la construcción del rol no estuvo ligada a una interpretación de éste, sino a un trabajo rítmico y sonoro, distinto en cada cuadro.

La imagen de Franco se vio contaminada y afectada por el sonido heterogéneo del habla y, si bien su imagen -contorneada por el uniforme de Carabineros de Chile- presentaba mayor estabilidad, las constantes variaciones del habla repercutieron en ella, logrando torcer y bifurcar la percepción de una imagen que, en términos concretos, no se modifica.

Este hecho hizo que el uniforme, progresivamente, deviniera en eje, pues todos los procedimientos formales desplegados en la puesta en escena se dirigieron a éste, afectando la estabilidad que la naturaleza del uniforme conlleva.

El énfasis en relación al binomio *Cuerpo y Uniforme,* estuvo puesto en la idea de contorno y en levantar, al igual que en el caso anterior, un cuerpo polífonico, donde la oscilación del habla fue determinante. La conjunción entre un habla y un cuerpo en constante devenir, hizo aflorar un cuerpo múltiple, una suerte de coro de Francos, vale decir, un rol polifónico.

Los procedimientos señalados desembocaron en un rol que fue construído a partir de la divergencia material, tal como ocurre en las construcciones *hechizas* y, en la construcción de anagramas.

2. Relación entre el resultado escénico y la metodología utilizada

El segundo asunto que creo importante comentar se refiere a la pregunta en torno a si la metodología utilizada determina o no el resultado escénico de este proyecto y la forma en que ésta afecta el relato que, finalmente, despliega la puesta en escena. Pues aún cuando en una primera etapa el relato fue desplazado y el texto desmembrado en distintos cuadros, la segunda etapa volvió a reunir sus miembros siguiendo el orden propuesto por la dramaturgia, reconstruyendo así el cuerpo del texto.

A propósito de esto, cabe preguntarse lo siguiente: si los cuadros fueron reunidos de acuerdo al orden propuesto por el texto, ¿se trata efectivamente de un nuevo cuerpo detonado por la metodología anagrámica? Si pensamos en el anagrama, ¿no suena inútil desarticular una palabra, explorar distintas combinaciones entre sus letras para luego reconstruir la palabra primera?, ¿no parece un rodeo innecesario?

Si se tratara de un texto impreso, podría parecer inútil,[32] sin embargo, en el caso de este proyecto, no se trata del texto, sino de su transposición escénica.

La metodología utilizada derivó en un despliegue de cuadros heterogéneos que, en razón a la materialidad que explotan, se afectaron mutuamente, provocando vibraciones y resonancias que no hubiesen aparecido de otra forma, y esto implica que, aún cuando los cuadros vuelvan a ser dispuestos de acuerdo al orden que propone el relato que articula el texto dramático, sus relaciones escénicas cambiaron, lo que hace

[32] Sin embargo se trata de una inutilidad aparente, tal como lo demuestra "Rayuela" de Julio Cortázar.

posible afirmar que, a pesar de que, aparentemente, se vuelve a la palabra primera -el texto y su relato- esto no es así, puesto que cada una de sus partes ha sufrido una transformación que lleva a que los miembros reunidos en la puesta en escena den paso a un nuevo cuerpo -un cuerpo sin órganos-; un cuerpo que posee caderas más anchas, uno de sus brazos paralizado, una boca que cruza el rostro de lado a lado alcanzando a los oídos, entre otras mutaciones.

3. Injerencia de Deleuze en este proyecto

Adentrarme en el pensamiento de Gilles Deleuze significó emprender una aventura hacia lo desconocido. Seguí pistas que me condujeron a otras que, a su vez, ofrecieron nuevos caminos y nuevos desvíos. No tenía un plan, tampoco iba en busca de alguna idea específica, así que me dediqué a serpentear y sin saberlo, me adentré en una aventura rizomática, descentrada, abierta, que proliferó -tal como una construcción *hechiza* y el anagrama- en función de las necesidades y el deseo que desataba este proyecto.

Por momentos, la andanza se volvió agobiante, inabarcable; Deleuze se refería a un autor y yo lo rastreaba. Aparecieron autores como Bergson y Spinoza, y creadores como Carmelo Bene, entre muchos otros. Hasta que me topé con *Bacon. Lógica de la Sensación*, texto donde el filósofo francés se centra en la obra pictórica de Francis Bacon.

En ese momento detuve el vagabundeo, y si bien los paseos continuaron, había encontrado una casa, y ésta resonaba con fuerza en el proyecto que me encontraba desarrollando. La emergencia de la obra de Bacon fue fundamental, pues engendró una fértil triangulación entre su obra, Deleuze y mi proyecto escénico; ya no se trataba de conceptos sino de reflexiones encarnadas visualmente.

Adopté a Deleuze como una suerte de asistente de dirección. Se trataba de un muy mal asistente: abría la puerta constantemente, sus comentarios no tenían relación

alguna con la escena, manejaba otro idioma y, para empeorar las cosas, no le gustaba el teatro. Sospecho de Deleuze. Tengo razones para creer que no siente ningún interés por el teatro, en tanto disciplina. Cada vez que lo menciona, se asoma su indiferencia.

No pasa lo mismo con algunos creadores pertenecientes al ámbito teatral, como Antonin Artaud, Pier Paolo Pasolini, Samuel Beckett, Bob Wilson y Carmelo Bene. Sin embargo, aún cuando manifieste un fuerte interés en estos creadores, es posible desprender de la lectura de sus escritos que el teatro le resulta un arte menor… y cuando lo compara con el cine, el teatro sale perdiendo como en la guerra…

El desaire me molesta, sin embargo, quiero entender -en atención a los autores que cita y destaca-, que se refiere al mismo tipo de teatro que critica Artaud: uno excesivamente enfocado en la representación del texto dramático, en detrimento de las posibilidades expresivas que ofrece la teatralidad. Es probable que me equivoque, quizás Deleuze detestaba el teatro en general -y no sólo el que yo imagino-, pero para salvaguardar una suerte de "relación laboral", opté por pensar lo expuesto.

¿Es posible observar, escénicamente, la influencia de la filosofía?
¿Cómo incidió en el presente proyecto esta "relación laboral"?
Provocando una potente contaminación. Nada más y nada menos.

Se trató de una injerencia fue oblicua. Las reflexiones de Deleuze no podían ser aplicadas directamente a la escena, puesto que se trata de un pensamiento que opera a través de conceptos y no -como ocurre en el caso del arte- mediante *perceptos* y *afectos*.

Su influencia no operó sobre la escena, sino sobre mi cuerpo. Consecuentemente, fue a través de éste -contaminado por el pensamiento deleuziano- que sus ideas afectaron la escena.

La opción de convocar a Deleuze para acompañar todo el proceso de investigación escénica se erige como ejemplo del necesario despilfarro que requiere la creación artística (Müller).

4. Algunas reflexiones en torno a procederes recurrentes en mi práctica escénica concientizadas en el transcurso de esta investigación escénica.

Esta investigación, compuesta por un proyecto escénico y un ejercicio escritural, me ha exigido acometer una reflexión en torno a mi propia práctica artística que derivó en la capacidad de reconocer, distinguir y nombrar posturas, procedimientos y sensaciones recurrentes tanto en mi práctica escénica como en mi labor docente -sobre las que no me había detenido-, tales como:

a. El lugar que ocupa el texto en mi práctica escénica. Que nunca se trata solo del texto, pues su presencia, implica también la del universo que convoca y la de las resonancias que provoca, y que es esta tríada y no el texto, el verdadero punto de partida de un proyecto de creación. Que cada uno de los elementos que conforma la tríada porta una fuerza distinta y ofrece una realidad material específica.

b. Que una vez que el texto se ofrece a la lectura, se abre, y que esa apertura es irrevocable. Que nunca se trabaja con las intenciones del autor, que eso es imposible. Y que ser fiel a un texto no es más -ni menos- que ser fiel a la propia lectura.

c. Logro distinguir, gracias al anagrama, un modo de operar -que a su vez, da cuenta de una forma de pensar- que comparto y que ya había desarrollado antes, aún cuando no lo hubiese nombrado. Que esta forma de enfrentar la creación escénica, reposa en una orientación materialista del teatro, que confía en que el sentido está inscrito en la realidad física.

d. Reconozco el valor que le confiero al sonido -particularmente al habla- tanto en mi trabajo como actriz como en el que se refiere a la dirección. Distingo que en mi caso, el sonido siempre es antes que el cuerpo. Que el valor que le otorgo,

reside en una concepción del habla como herramienta expresiva que trasciende, ampliamente, el ámbito de la comunicación de contenidos. Y por último, que el habla es un medio expresivo y material que afecta a los sentidos antes que a la razón.

e. Que la función de cualquier procedimiento formal es afectar la escena, hacerla devenir. Y que, en ese sentido, el trabajo de dirección establece una estrecha alianza con el tiempo, pues las oscilaciones y variaciones que provocan el devenir sólo pueden desplegarse en el tiempo.

f. Que la sensación es la verdadera realidad de la escena. Y que su emergencia depende de la puesta en relación y tensión de distintos elementos que se afectan mutua y constantemente.

Una última interrogante me ronda al momento de finalizar este ejercicio escritural: ¿a quién está dirigido todo este proyecto?

La pregunta me lleva a pensar en el espectador y en mi resistencia a las conclusiones, pues siempre me ha resultado incómodo describir una obra, nombrar aquello que en escena acontece.

El problema no está en nombrar los elementos que participan de la puesta en escena o las operaciones escénicas que están en juego, el problema está en establecer relaciones causales que asocien un procedimiento a un efecto o sensación.

Tanto la resistencia como la incomodidad que describo guardan relación con la forma en que busco relacionarme con el espectador y, en este caso, con el lector.

Cuando pienso en el espectador, pienso, primeramente, en mí, como primera espectadora y la única que realmente conozco. Digo esto porque siempre me ha resultado insoportable la idea de tomar opciones escénicas en pos de provocar tal o cual

efecto en el espectador. Como si fuera tan fácil. Como si el espectador fuera tan manipulable, tan predecible.

Como si el espectador no formara parte de la construcción de sentido.

Como si la escena se tratara de relaciones causales, donde una opción escénica detonaría un único efecto, manejable por el creador.

Ahí reside mi resistencia a describir y analizar la puesta en escena -y las razones que me llevaron a tomar las opciones estéticas que allí se despliegan-.

Me incomoda tener que asociar las distintas operaciones escénicas a sus efectos, porque no creo -al menos en el teatro- en las relaciones causales, y considero que operar de esta forma reduce sus posibilidades y merma el goce de espectar (cuando soy espectadora, mi mayor placer es asociar, poner en relación… y detesto cuando la puesta en escena pretende asociar por mi.)

Ahí reside también, mi forcejeo con las conclusiones: no quiero asociar por otro, me resisto a establecer relaciones causales pues, honestamente, confío en que a esta altura -tal como señala Novarina cuando sostiene que las palabras saben mucho mas que nosotros-, tanto el proyecto escénico como el ejercicio de escritura en relación a éste, saben más que yo. Y confío en la capacidad del espectador o lector, de establecer las relaciones y causalidades que prefiera.

Pues, finalmente, mi trabajo no busca alcanzar al otro, pues éste supone un universo que no soy capaz, ni busco abarcar. Mi labor apunta a mí misma, la única espectadora a la que tengo acceso, busco abrir y desestabilizar mi propia percepción, poner en relación lo que me parecía incomparable, contaminarme. Soy tan espectadora como cualquier otro, estoy inserta en una realidad que nos es común, por lo mismo, confío en la asociación soberana que cada cual despliegue a partir del material que ofrezco.

Este proyecto es fruto de la contaminación.

Se trata de un proyecto quiltro, de una construcción hechiza y un anagrama de mí misma. Y en razón a la naturaleza del proyecto, no puedo sino cerrar este ejercicio escritural -tal como propuse al inicio de esta suerte de conclusión- reemplazando el punto final, por puntos suspensivos…

V. Bibliografía

Artaud, A. (2005). *El Teatro y su Doble.* Buenos Aires: Sudamericana.

Beauliey, A. (2012). *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze.* Buenos Aires: Letra Viva.

Bernhard, T. (1987). *Tinieblas: relato autobiográfico, discursos, textos, entrevista".* Barcelona: Gedisa.

Castro, A. (2001). Esta Larga Enfermedad de la Memoria. *Revista Apuntes* .

Consejo Asesor Superior Carabineros de Chile. *Reglamento de Uniformes y Equipo para el personal de nombramiento institucional de Carabineros de Chile, nº 17.* Santiago.

Deleuze, G. (1988). Abecedario Gilles Deleuze. (C. Parnet, Interviewer, & R. S. Cedillo, Übersetzer) Argentina.

Deleuze, G. (1995). *Conversaciones.* (J. L. Pardo, Übers.) Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, G. (2011). *En medio de Spinoza.* Buenos Aires: Editorial Cactus.

Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon. Lógica de la Sensación.* Madrid: Arena Libros.

Deleuze, G., & Bene, C. (2003). *Superposiciones.* Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Valenica: Pre-Textos.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Editorial Anagrama.

Díaz, S. (2014). Arte y Pensamiento en Gilles Deleuze. Una experiencia lúdico-estética más allá de la interpretación. *Fedro. REvista de Estética y Teoría de las Artes* , 70-78.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo.* Madrid: Abada.

Foster, H. (2000). *El retorno de lo real.* Buenos Aires: Akal.

Foucault, M. (2008). *www.mxfractal.org.* Abgerufen am 20. 5 2016 von http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html

Freud, S. (1976). *Lo Siniestro.* Buenos Aires: López Crespo.

Giorgi, G. y. (2007). *Ensayos sobre Biopolítica. Excesos de Vida.* Buenos Aires: Paidós.

Kracauer, S. (1989) *Teoría del Cine: la redención de la realidad física.* Barcelona: Paidós.

López, H. (2006). El enigma de los anagramas de Ferdinand de Saussure. (U. d. Investigaciones, Hrsg.) *Revista de Psicoanalisis , VI*, 163-175.

Martel, L. (2015). Lo que yo hago es todo mentira, es todo artefacto. (I. Pinto Veas, Interviewer, & l. 17, Herausgeber)

Müller, H. (Octubre 1995). El teatro es crisis. 136-143. (U. Scharfenberg, Interviewer, F. L. Hörnigk, Herausgeber, & M. S. Lagos, Übersetzer) Berlin: Theater der Zeit.

Nancy , J.-L. (2010). *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma.* Buenos Aires: La Cebra .

Novarina, V. (2001). *Ante la palabra.* Valencia: Pre-Textos.

Onfray, M. (2006). *Tratado de ateología.* Barcelona: Anagrama.

Pasolini, P. P. (2005). *Empirismo Herético.* Córdoba: Brujas.

Pizarro, M. J. (2016). Franco. se.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüistica General.* Buenos Aires: Editorial Losada.

Saéz Rueda, L. (2015). Abgerufen am 2017 von www.kaosenlared.net: http://kaosenlared.net/el-concepto-deleuzeano-de-sintesis-disyuntiva-guino-a-las-fuerzas-politicas-de-izquierda-antes-de-las-elecciones-generales-de-2015/

Torlucci, S. (2007). *Imagen movimiento e imagen tiempo en el teatro. Los Efímeros de Arianne Mnouchkine.* Abgerufen am 2017 von territorioteatral.org: http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n2_04.html

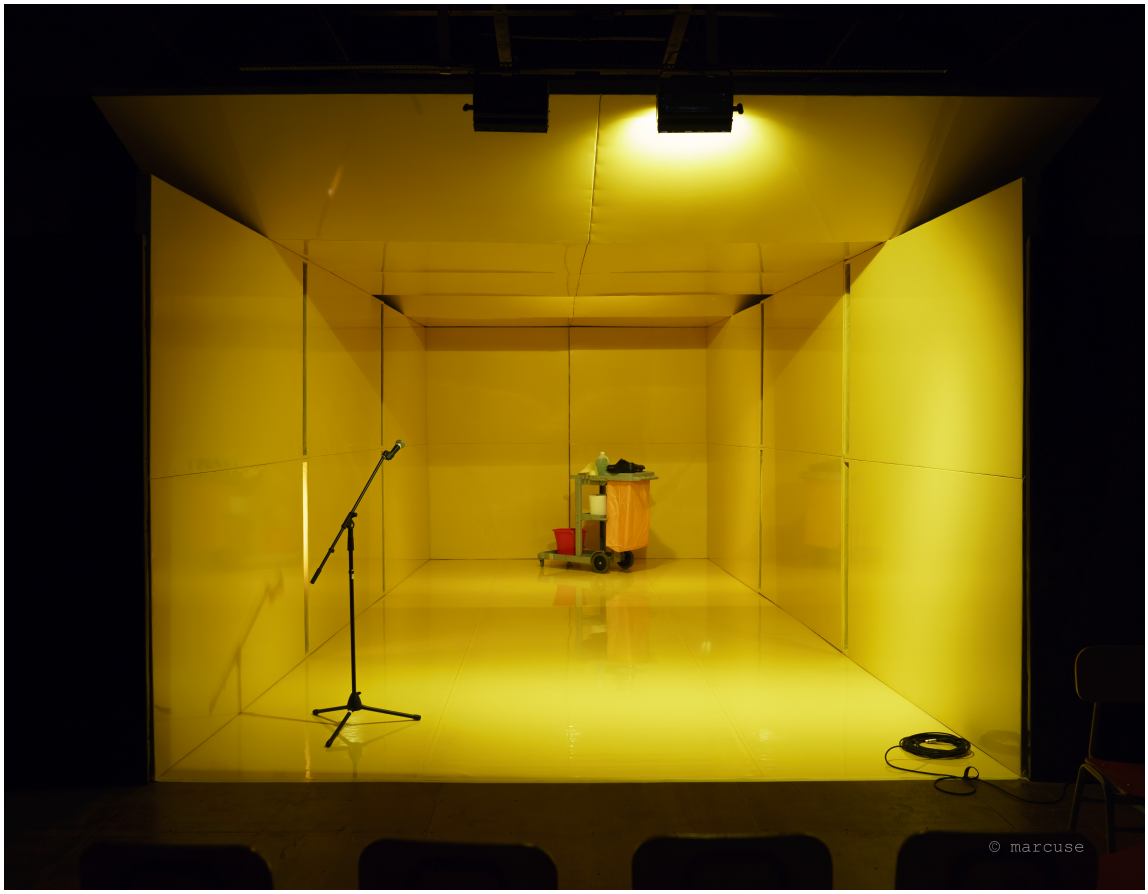
Wenger, R. (30. 10 2012). *perspectivasesteticas.blogspot.cl.* Abgerufen am 3. 12 2017 von www.perspectivasesteticas.blogspot.cl: http://perspectivasesteticas.blogspot.cl/2012/10/conceptualizando-los-perceptos-y-afectos.html

von Hummel, A. (2014). Apuntes Clase Poéticas Contemporáneas. sp.

VII. Anexo

Las imágenes que presento a continuación corresponden a la puesta en escena de *Franco*, presentada alrededor de un mes después de la entrega de la presente memoria.[33]

En el lapso transcurrido entre un momento y otro, el proceso de puesta en escena continuó su devenir; muchas de las reflexiones desarrolladas en la memoria fueron encarnadas escénicamente, otras, en cambio, no llegaron a formar parte material de la puesta en escena en razón a las necesidades de la misma.



[33] *Franco* de María José Pizarro. Puesta en Escena: Alexandra von Hummel. Examen Magister en Artes UC presentado los días 24 y 25 de enero de 2018. Fotografías: Marcos Ríos.

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse

© marcuse