

# COQUETEANDO CON EL TEATRO POSTDRAMÁTICO. AVATARES DE UN PROCESO CREATIVO\*

*FLIRTING WITH POST-DRAMATIC THEATER. VICISSITUDES OF A CREATIVE PROCESS*

Arley Ospina Navas\*\*

\*\* Docente Universidad del Bosque. Maestro en Artes Escénicas de la Universidad Distrital. Magister en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia.  
E-mail:  
dogmateatro@gmail.com  
dogmateatro@hotmail.com.

## RESUMEN

El teatro postdramático se presenta hoy en día como una posibilidad interesante de abordar el acontecer escénico. Sin embargo, el surgimiento de esta forma teatral ha llevado a la reflexión y cuestionamiento de su peligrosidad frente a lo dramático, por eso se debe determinar si es un hecho teatral en sí, o si por el contrario, estamos ante la invasión de otras artes y materias ajenas a la esencia de lo teatral desde su concepción clásica: el drama como soporte de la acción escénica. ¿Quién determina, entonces sus linderos, sus fronteras? Más que pretender construir discursos teóricos en este artículo frente a la problemática expuesta, quiero hacer un pequeño recorrido de mi experiencia por lo postdramático; experiencia forjada en el trabajo y puesta en escena de la obra: *¿Esto es Medea? Grotresco en Rojo y Blanco*.

## PALABRAS CLAVE

Crisis, drama, postdramático, provocación, teatro.

## ABSTRACT

Post-dramatic theater is presented nowadays as an interesting possibility to deal with the scenic occurrence. However the emergence of this type of theater form has taken to the reflection and the questioning about its dangerousness before the dramatic issue. This is why it is necessary to determine if it is a theater act indeed or if we are, instead facing an invasion of other arts and matters unconnected to the theater essence from its classic conception: drama as a support of the scenic action. Then, who determines its boundaries, its frontiers? More than trying to make a theoretical discourse in this article, I would like to present my own experience on post-dramatic theater, an experience made with work and the staging of: *Is This Medea? Grottesque in Red and White*.

## KEY WORDS

Crisis, drama, postdramatic, provocation, theater.

---

\* Recibido: enero 20 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

*“Los artistas sólo se hacen preguntas y no es parte de su trabajo deber entenderlas ni responderlas”*  
(Robert Wilson).

## UNA INTRODUCCIÓN ACALORADA

Hoy en día hablar de teatro es una cosa seria y compleja. Como es serio hablar de política, homosexualidad, religión, pederastia, feminismo, machismo y racismo; y es serio, porque hemos decidido que sea serio, así de sencillo. De pretencioso. De complejo. Todo por el gusto en colocar etiquetas.

Y si empiezo hablando de la seriedad con la que desafortunadamente se cree debe ser visto, analizado y tratado el teatro, es porque estoy hartado, bastante malhumorado y desilusionado de las continuas y acaloradas discusiones sobre qué es teatro y qué no lo es, llámese dramático, postdramático, contemporáneo, narrativo, performativo, danza-teatro, teatro físico o cualquiera de las acepciones que se le quiera dar según el gusto o preferencia particular.

Estoy malhumorado, porque cuando decidí hacer teatro, y hacerlo mi forma de vida y mi permanencia –gran término, permanencia– en el hecho artístico, creador; jamás pensé que tendría que internarme por las espesuras bastante insidiosas de las definiciones, las teorías, los conceptos y las “maneras” de encarar lo teatral. En este momento quisiera –sinceramente– no hablar de teatro, pero ya ven, lo paradójico es que debo hacerlo, así se convierta para mí en algo molesto e incómodo. Molesto e incómodo por su

carácter académico, intelectual, teórico. Poco práctico. ¿Práctico? Sí, es en su *praxis*, es en su hacer y no en sus postulados en donde reconozco y evidencio lo teatral. En el hacer, en el enfrentamiento con el espacio y su transformación, en las luchas pírricas entre los actores y con el espectador, en el tiempo en que se perpetúa su ejecución, llámese presentación o representación; eso lo dejo a su libre albedrío, yo prefiero llamarlo simplemente ejecución, o como diría Wehbi García, director y dramaturgo argentino: en su *concepto de función*.

Por todo esto, empiezo a sentir sobre mí, miradas de incredulidad y de reproche frente a estas innobles, insolentes consideraciones. Es normal. Diría yo, consecuente. Pero no se preocupen, no estoy llamando a una anarquía de lo teatral. Qué más quisiera yo, pero mi posición de docente no me lo permite. Lastimosamente a mi pesar. Aunque a veces hago trampas, picardías, término tristemente de moda gracias a la política; no todos somos santos, gracias a Dios.

Soy pícaro porque intento desestabilizar los paradigmas absolutos y canónicos con los que he adoctrinado durante tanto tiempo a mis alumnos; les enseñé a amar fervorosamente la biblia, y después les muestro cuantas masacres y genocidios se cometieron por defenderla, por creer en ella como la única posibilidad, la verdad universal y absoluta. Soy ateo, nuevamente gracias a Dios. Una última cosa: ya no estoy malhumorado. Cosas de temperamento.

Pero, como escribo sobre el teatro postdramático, de sus posibilidades como forma y fuente de creación, de

crisis, de drama, en fin, de teatro o no teatro; entonces, manos a la obra. Además, tratando de salvar mi alma o preferiblemente vendiéndola al diablo, hablaré sin más desde mi experiencia reciente: *¿Esto es Medea? Grotesco en Rojo y Blanco*.

### UN VIACRUCIS PLACENTERO

Cuando comenté (a los actores) mi intención de trabajar sobre el mito de Medea, nadie puso objeción alguna, mostrándose interesados en el proyecto. Siempre me ha cuestionado la aceptación devota, casi religiosa de los actores a las propuestas del director, y su poca iniciativa a la hora de generar expectativas artísticas, como en un orden monárquico. Esa tarde llevé las versiones de Séneca y de Eurípides, las cuales leímos juiciosamente. Ya reconocía en las miradas de ellos sus pretensiones con respecto a la elección del reparto. Les dejé como tarea la lectura de la versión de Müller. Dos lo hicieron. Hace falta el guía.

En nuestro siguiente encuentro les pregunté, uno por uno, cuál había sido su impresión personal de las tres lecturas, y cómo circunscribían el mito dentro de la realidad, sus expectativas con la puesta en escena, y que me describieran una imagen fuerte, categórica que les hubiera quedado fijada. Como me lo imaginaba, sólo me hablaron –cada cual haciendo hincapié en su impúdica intención de protagonismo– de los personajes, de lo interesante que les había parecido la historia, de lo mala y perversa que era Medea, que cómo iba a matar a sus hijos, que pobrecitos, que lo mejor era llevar de vestuario túnicas blancas y bastones, que vamos descalzos, que a Jasón debe vérselo el torso y el pecho musculoso, entre otros.

¿Y mis preguntas dónde quedaban?, ¿su percepción del mito y su relevancia? Me levanté y les dije que todo eso no era más que simple trivialidades, que estaban tratando la obra de una manera superficial, poco dinámica. Les dije sin más que, mejor pensáramos en otra obra para montar. Me fui contento, ellos quedaron tristes y compungidos. O eso quise creer.

La clase consecuente me tomé en serio mi papel de profesor. Con apuntes en mano les hablé de la definición del drama planteada por Peter Szondi en su libro *Teoría del drama moderno*, de la crisis de la representación, de la visión ética y estética del postmodernismo, de la obra inacabada y la obra abierta, del happening, del performance, de Duchamp y su orinal, el nuevo teatro, las vanguardias teatrales; para finalmente llegar a Hans-Thies Lehmann y su definición de teatro postdramático. Cerré la sesión diciéndoles que detestaba el teatro. ¿Con qué sentido toda esa perorata? Mí oscura intención era decirles que no quería hacer un teatro esclerotizante, un teatro con olor a buhardilla, a polilla y humedad, un teatro figurativo y de representación. Había decidido entonces, internarme por las vías de lo no-teatral, así se han empeinado en llamarlo autores como José Luís Díaz Barrientos, no entiendo el porqué y, no es mi intención ni mi derecho rebatirlo. Ahí estábamos, ellos y yo, yo como un cirujano maquiavélico, un doctor Mabusse, y ellos, como conejillos de laboratorio prestos a ser diseccionados. Aunque aquel día no les expliqué mi altruista y filantrópica intención, había logrado mi primer propósito: que entraran en conflicto, con ellos, con la academia y con sus pretensiones ingenuas de ser actores, en

el sentido momificado y mitificado de la palabra.

Tercera sesión. Llegaron solamente dos estudiantes a la clase. Era de esperarse. Los insulté y descargué toda mi ira –realmente estaba actuando, hacía parte de mi juego– sobre ellos. Les dije que no amaban su profesión, que eran una vergüenza para el teatro y para quienes sí lo amamos. Nueva mirada de desconcierto: ¿Acaso un día antes no les había anunciado que detestaba el teatro? ¿Realmente qué era lo que me proponía? Ante todo hay un término que siempre me ha gustado y que intento llevar a la práctica en mis clases: *Provocación*. Esto se ha convertido en una constante en mi labor docente y trabajo artístico. Algunos me dirán que la provocación es una enfermedad que se cura con el paso del tiempo, un mal de la juventud; yo pienso que es la esencia del arte y el cordón umbilical del cual no se debe desprender el hombre, un defecto necesario, y si no, apague y vámonos.

Un nuevo ensayo. Llegaron todos. Les dije que íbamos a retomar la propuesta de Medea, pero que no íbamos a montar ni a Séneca ni a Eurípides, tampoco a Müller. ¿Entonces? Les llevé en el portátil –estoy empezando a amar la tecnología– noticias de madres asesinas, émulas de Medea; que aparecían en cientos de páginas en la internet, infanticidas contemporáneos, noticias fresquitas. Realmente no me interesaban sus atroces crímenes, me interesaba el tinte amarillista de que eran objeto sus acciones. Su manipulación periodística. Volviendo un poco a los clásicos, vituperé y ensalcé todos los personajes: a Jasón, Eetes, Medea, a la nodriza, Apsirto, a los chiquillos; en

resumidas cuentas quise mostrar la dualidad del ser humano, de su perpetuo pendular entre el bien y el mal, del jugueteo del hombre con el maniqueísmo. Mi intención era que encontraran razones por las cuales los personajes se comportaban de tal o cual manera, de verlos como seres humanos, y no como personajes novelescos, hablé de las novelas con que bombardean nuestros ojos en la televisión. Parafraseando a Nietzsche: humano demasiado humano. Les recordé nuevamente que íbamos a trabajar con todo aquello que no era teatro, lo anti-teatral. Ya estaban empezando a entrar en el juego. Se estaban contaminando y eso era lo que esperaba.

Toda la experimentación alrededor del mito de Medea y de la creación teatral desarrollada, vivida a partir de ese momento fue delirante, obsesiva y repulsiva. No es menester mío describir todo el proceso que sufrimos, debido a que, estaría cayendo en la tentativa de justificar y explicar lo que no se debe esclarecer. Sin embargo, haré un breve recorrido por algunas de las formas no-teatrales utilizadas en nuestra búsqueda, que en última instancia nos llevó hacia la lectura de lo postdramático, el teatro más allá del drama. La escritura de nuestra propuesta.

### LA NOTICIA PERIODÍSTICA

Establecer hasta dónde el material periodístico es o no, una forma literaria y, por ende, artística, escapa de nuestra intención, y a nuestra intención. Nuestro interés en el rescate que hacemos de este material, está más en el orden del utilitarismo, del mismo en función de lo



Obra: “*El secreto de Vanessa*”. Universidad de Caldas, Foto: *Diego Jimenez*

teatral pero desde lo anti-teatral, desde su condición de información mediática. Lo anterior implica la utilización del material en su estado bruto, la descripción de la noticia sin un tratamiento literario, sin una pretensión poética en su verbalización. Comúnmente, observábamos que muchos montajes nacen a partir de indagaciones periodísticas, trasformando, mutando, las mismas, hacia formalizaciones dramáticas. Crean el drama desde la transformación y reinterpretación del suceso leído, constituyen así, una forma dramática a través de los diálogos, situaciones encadenadas, fábulas bien construidas, personajes definidos, lo que en principio carecía del contenido representativo. Esto no es malo ni mucho menos criticable, simplemente es una forma de construcción artística o teatral.

Al hablar de la intención utilitarista, hago referencia explícita al sentido amarillista que se propone la misma desde su concepción, y a la avidez morbosa de que es denotada por el espectador. En suma, a su espíritu sensacionalista, generador de emociones plagadas de moralismos agazapados en la clandestinidad.

Cuando tomamos estos casos de mujeres que han asesinado a sus críos, no intentamos mostrar, cómo en el transcurso de la historia de la humanidad ha habido y seguirá habiendo centenares de historias objeto del mismo comportamiento. Quisimos crear un efecto distanciador, en el que lo sensacionalista fuera centro y matriz de una condición de espectador ansioso de sucesos desequilibrantes, sucesos que alimentan su morbo. La labor

del actor fue la de transmitir la noticia tal y como fue reseñada en su original, pero creando una imagen visual, una composición física; una fisicidad que acompañara lo enunciado verbalmente. Otro presupuesto estimado para el actor, es que la impregnara, así fuera ficticiamente, de una emoción o estado emotivo acuñado desde su papel de virtual espectador del suceso como acontecimiento. Emoción no emanada desde la visión de un personaje construido para la escena, emoción llevada de la mano de la sensación propiciada o generada por los elementos convergentes en su ejecución.

### DE LO MUSICAL

Lehman, acusa en sus postulados sobre lo postdramático la acentuación de elementos no propios del drama en las recientes experiencias escénicas, entre ellos, habla de la puesta en música. A partir de este requerimiento de lo postdramático, abordé lo musical como engranaje indispensable en nuestro montaje. Así, se dio a la elección de grabaciones ya realizadas que se ajustaran a nuestras necesidades escénicas. Si bien, siempre he tendido a renunciar a cualquier resolución musical que embote y dirija el pensamiento del espectador hacia cierto sentimentalismo lastimero, exaltador o festivo; en esta ocasión preferí hacer a un lado mi percepción personal del efecto embotador que posee lo musical.

David Mamet, habla de la música como pornografía sentimental, generadora de estados emotivos pasajeros, engañosos, que enturbian la mirada objetiva del individuo. Es precisamente este sentido el que quisimos abordar, volver pornográfica

—en el sentido de Mamet— la escena. Con intención deliberada buscamos lo musical dentro de lo popular, popular, no tradicional, encontrándonos en nuestro camino con música hecha para las mayorías: románticas de los 70s, boleros pegajosos, rock explosivo y contestatario alemán, entre otros. La música se nos presentó así, como una posibilidad de crítica de lo efímero y circunstancial de lo artístico y de sus corrientes. Por otro lado, una crítica a la acentuación de lo teatral desde elementos externos y arbitrarios. Aún, no logro comprender cómo en una puesta en escena de x obra dramática, cuando se encuentra una parejita de enamorados, empieza a sonar mágicamente una música dulzona y acogedora; o por el contrario, un hombre que ha quedado abatido, preso de su desgracia, es envuelto en acordes lastimeros y de pesadumbre. ¿No es acaso esto un elemento ajeno al drama, en tanto que externo a la realidad de la escena? ¿Quién activó el dispositivo? Una reflexión para aquellos que disienten de lo postdramático como algo impuro y lejano de lo teatral.

### EL ACTOR ESPONJA

En un texto de Guillermo Heras<sup>1</sup>, éste nos habla de la posibilidad de que el actor se transforme en una esponja que se sirva de cualquier evolución científica y humanística para mostrar la complejidad de un montaje escénico. Acercándome amistosamente a su argumento, yo diría que no sólo dentro de lo científico y humanístico el ejecutante debe y tiene la posibilidad de encontrar material que le permita satisfacer sus necesidades

<sup>1</sup> "La escritura del actor en el espacio: travesías actorales para un teatro sin fronteras". En: *Pensamiento, Cuadernos Escénicos*. Sin Fecha. p. 25-41.

en el escenario. Campos como el deporte, la vida doméstica y cotidiana, lo intrascendental del día a día, están prestos a ser explorados y explotados en la creación artística, son estos materia en potencia que afortunadamente hoy en día es utilizado en la escena, aunque a veces de manera exagerada.

Heras, afirma que el actor actual es un actor formado o entrenado para hacer teatro-radiofónico, –yo preferiría llamarlo dramático– y no para hacer teatro visual. El autor nos dice del teatro visual: *“aquel que dialéctiza palabra e imagen”* (Heras, 25). Es en esta dialéctica en donde podríamos encontrar una verdadera realización del hecho escénico. La dialéctica nos invita al diálogo horizontal entre sus actantes, no como generalmente ocurre en el teatro: el texto por encima de los demás elementos compositivos de la escena.

Desafortunadamente, nuestra abigarrada tendencia conservadora y poco arriesgada, nos lleva a conservar los modelos clásicos como la única posibilidad de acercamiento, de enfrentamiento con el espacio escénico. Hablo aquí del teatro psicológico, de la memoria emotiva, del teatro épico, entre otros, todas estas tendencias que necesariamente deben ser visitadas, pero en ningún momento, convertidas en formas y tipos de actuación que instauran fronteras infranqueables para los actores. Cuántas veces nos encontramos con actores que no son capaces de ir más allá del análisis de un texto, y su interpretación se convierte en un eterno monólogo psicológico dejando de participar con su corporeidad en la escena. O todo lo contrario. Volviendo a la dialéctica entre texto –mejor palabra–

e imagen, podríamos decir dentro de una estética de lo postdramático, que la imagen no debe estar subordinada a la palabra, la imagen se desprende de su papel gregario de apoyar, de aclarar el texto y adquiere fuerza como elemento significativo independiente. Quizás la dialéctica se desdibuje, se diluya, pero empezaremos a asumir lo teatral como una construcción de interacciones entre sus partes.

### ANULACIÓN DEL PERSONAJE

Uno de los desencuentros con los actores del montaje, estuvo generado a partir de mi intención de no construir personajes definidos ni delimitados por unos caracteres, roles y comportamientos específicos. Por la renuencia a la búsqueda de personajes psicológicos redondos. Todas las mujeres eran Medea y Medea, pero si era una mujer X que se movía en un espacio no determinado y en tiempo inexistente. ¿Muy entreverado? Al desaparecer el concepto de personaje como unidad concreta y determinada daba vía a dos caminos visitados por lo postdramático: la destrucción de la fábula, de la narración lineal de la acción coherente y verosímil; y por otra parte, la exploración del acontecimiento, del ejercicio inmediato por encima de la necesidad apremiante de generación de sentido.

Al destruir la fábula, *“al abandonar la noción del texto dramático como garante de unidad”* (Lehman), lo escénico tiende a generarse a partir de choques entre lenguajes distintos pero no necesariamente distantes: lenguajes como la música, la plástica, la noticia, el relato, la narración

descriptiva, el performance, la acción inmediata, entre otros. Todo esto, nos lleva a una noción de la fragmentariedad no desde la escritura del texto, sino, desde los diversos elementos constitutivos de la escena a la manera de un collage, en donde ningún elemento es más relevante, y lo importante es su función, su operatividad en el hecho teatral.

Cuando la generación de sentido es desplazado por el acontecimiento, por la experimentación del actor en el escenario, se da mayor valor a lo que implica su presencia y no a la representación que realiza. El actor se convierte así, en un *performer* que realiza un gesto pletórico de gestualidad, de corporalidad, de vivencia y de realidad. El actor centra toda su atención en lo que sucede en el aquí y en el ahora, ya no en busca de un sentido, de interpretar un texto; sino, de una intención que es la de realizar una acción real. Es gracioso recordar cuando en la escuela nos pedían que mostráramos de donde venía nuestro personaje, si estaba lloviendo antes de su entrada a la escena, debíamos hacer gestos incómodos, reveladores: sacudirnos la ropa, mirar por la ventana, y proyectar la voz diciendo:

-¡Qué clima tan atroz!, como queriendo justificar la presencia del personaje en la escena, y lo más sorprendente aludiendo al sentido de verosimilitud y de realismo. ¿Acaso no era esto tratar al espectador como un idiota, sumergirlo en una contemplación pasiva de la escena? Tal vez funcione, o funcionó, para un tipo de espectáculo en donde el espectador asumía dócilmente su papel de asistente contemplativo. Me viene a la memoria un cuento: *El Traje Nuevo del Emperador*.

Para concluir este artículo, daré cuenta de tres experiencias vividas durante el proceso de experimentación y montaje de la obra *¿Esto es Medea? Grotresco en Rojo y Blanco*, que si bien generó discrepancias, enfrentamientos y prevenciones frente a la consecución de nuestros objetivos, fueron determinantes en el resultado final.

### La “faquir”

En una ocasión, en la cual pedí a los actores que prepararan una acción en donde estuvieran comprometidos con su ejecución, es decir, que no fuera falseada ni representada, sino que, fuera real, una de las actrices esparció vidrios por el piso y caminó lentamente, descalza sobre ellos mientras decía un texto. Yo la dejé que lo hiciera. Me gusta el riesgo. A cada paso que daba, escuchaba a mi lado gritos contenidos, exclamaciones de horror, cogidas y meneadas de cabeza. Era un momento de tensión. Sus compañeros me miraban como pidiéndome que parara ese acto delirante. Yo me mantenía –sin demostrarlo, lógicamente– en alerta, a la espera que terminara la acción la joven. Al concluir su pequeño performance nadie decía nada, yo me levanté, me quite los zapatos y las medias, y recorrí el camino cruzado por ella, mientras regañaba a sus compañeros por no creer en ella, por no darle la posibilidad ni la confianza requerida para realizar esa acción en donde la concentración era primordial para su ejecución. Luego me coloqué los zapatos y expliqué que aquella era la primera vez que miraba a la joven comprometida realmente con lo que estaba haciendo, con su acción sencilla pero sincera, real. Esto era lo que buscaba en el escenario. Le dije que aquello había sido un acto atrevido,



arriesgado, pero interesante. Ahora, ella debía practicarlo a diario, ya que debía desarrollar su concentración y atención sobre la acción. Ella no se cortó los pies, yo sí.

El riesgo del actor hace parte de mi juego, no me gustan los actores temerosos y prevenidos. Sin embargo, no permito que el riesgo se convierta en algo descabellado, siempre cuido y estoy atento a las implicaciones que este pueda tener sobre los actores.

### **Pelea de gallos**

La excepción tiene sus reglas. En el montaje, el escenario se transformaba en un cuadrilátero en donde dos actores ejecutan una pelea de boxeo real, con guantes y todo. Ahora, no es así, es simulada. Esta es la razón. En un ensayo, los dos actores empezaron a boxear como siempre lo habían hecho, cuidando de no lastimar al otro a pesar de ser un combate real. Pero uno de ellos –tal vez había visto Rocky antes del ensayo y aumentado su producción de testosterona– le asestó un golpe al otro que casi lo noquea. El ensayo estuvo a punto de ser suspendido pues ahora sí, realmente, estuvieron a punto de irse a las manos, ya sin guantes. En mi posición de director traté de salvar la situación, finalmente, logré que se calmaran, aunque persistía en la atmósfera un ambiente de incomodidad que terminó con el abandono del ensayo de quién había recibido el puñetazo, aunque intenté que desistiera de su propósito diciéndole que los accidentes suelen suceder, que eso no era nada y etc., etc. El joven se marchó. Esa noche pensé en mi posición de docente y de mi irresponsabilidad al someter a los

actores a cosas peligrosas para ellos. Los había expuesto a una situación arriesgada de la cual no tenían ni idea, debido a que ninguno de los dos había asistido jamás a clases de boxeo o, cualquier tipo de defensa personal, los expuse desde mi conocimiento, no desde el de ellos y eso no era una actitud considerada con ellos, ni mucho menos pedagógica. Moraleja: el actor debe ser diestro, o si no, adiestrarse en todas las materias que se le exijan. Confesión: me gustan los espectáculos de combate cuerpo a cuerpo.

### **Bailarina de cristal**

Pedí a una estudiante que ejecutara un solo de ballet, ella es una excelente bailarina de formación clásica. Generalmente en sus interpretaciones teatrales su cuerpo tiene una actitud esbelta, juiciosa y estilizada del movimiento, aún en posición estática se le ve como una muñequita perfecta en sus proporciones. Aunque no disiento de la danza clásica y de su importancia, si veo que está genera en sus ejecutantes una manera especial, rara, de desplazarse en el escenario y lógicamente en la vida cotidiana, es como si “se deslizaran sobre nubes”, cuando hizo su intervención, los resultados obtenidos no estaban lejos de lo que imaginaba. Se desplazaba por el espacio armónicamente, haciendo gala de sus destrezas dancísticas. Estaba orgullosa de su ejecución. Yo le dije que aquello no era lo que quería, que deseaba verla fea, incapacitada, que se burlara del ballet y dejara por un momento su componente estético. Realmente, fue una tarea ardua tratar que hiciera el solo no desde la forma acuñada en su cuerpo durante tantos años de formación, sino, desde la necesidad del montaje. Finalmente, creo que se logró.

Lo que realmente intento resaltar aquí, es la necesidad de que el actor no se forme bajo premisas indestructibles, que corrompa todo aquello que cree, que lo hace un ser especial, que se aleje del virtuosismo en la ejecución. Lo feo y lo vulgar también tiene cabida dentro del evento artístico, no se trata de empecinamientos, sino, de vivencias placenteras, revitalizantes.

### ROJO Y BLANCO

Siempre me ha gustado la pintura. No el arte de pintar, para eso soy demasiado torpe y desobligado. Hablo de la pintura que viene en tarro, su color, su densidad, su escandalosa apertura si es regada por el espacio, su contacto con la superficie. Esto ha dado pie a que en los montajes que realizo se convierta en una especie de *leit motiv*. En el caso de este montaje no fue la excepción. Cuando les comenté a los actores mi impresión de la obra: un espacio rojo invadido por el color blanco en arremetidas violentas, quedaron confundidos y poco convencidos. Tuve que hablarles de la intención de

transgresión del espacio, de destrozarse la convención del espacio escénico como algo sagrado, de la creación del símbolo de la pintura en explosión como metáfora de violencia. Todo esto les vino bien. La juventud necesita transgredir parámetros. ¡Ah la juventud!

### REFERENCIAS

Derrida, J. (1989). "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación". Barcelona: ANTHROPOS.

Kantor, T. (1984). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Miklaszewski, K. (2001). *Encuentros con Tadeusz Kantor*. México: CONACULTA.

Lehmann, Hans-Thies (2001). "El teatro postdramático". Consultado en: <http://www.leergratis.com/otros/el-teatro-posdramatico.html>.

Picó, Josep (1998). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

Szondi, Peter (1994). *Teoría del drama moderno*. Barcelona: Ediciones Destino.