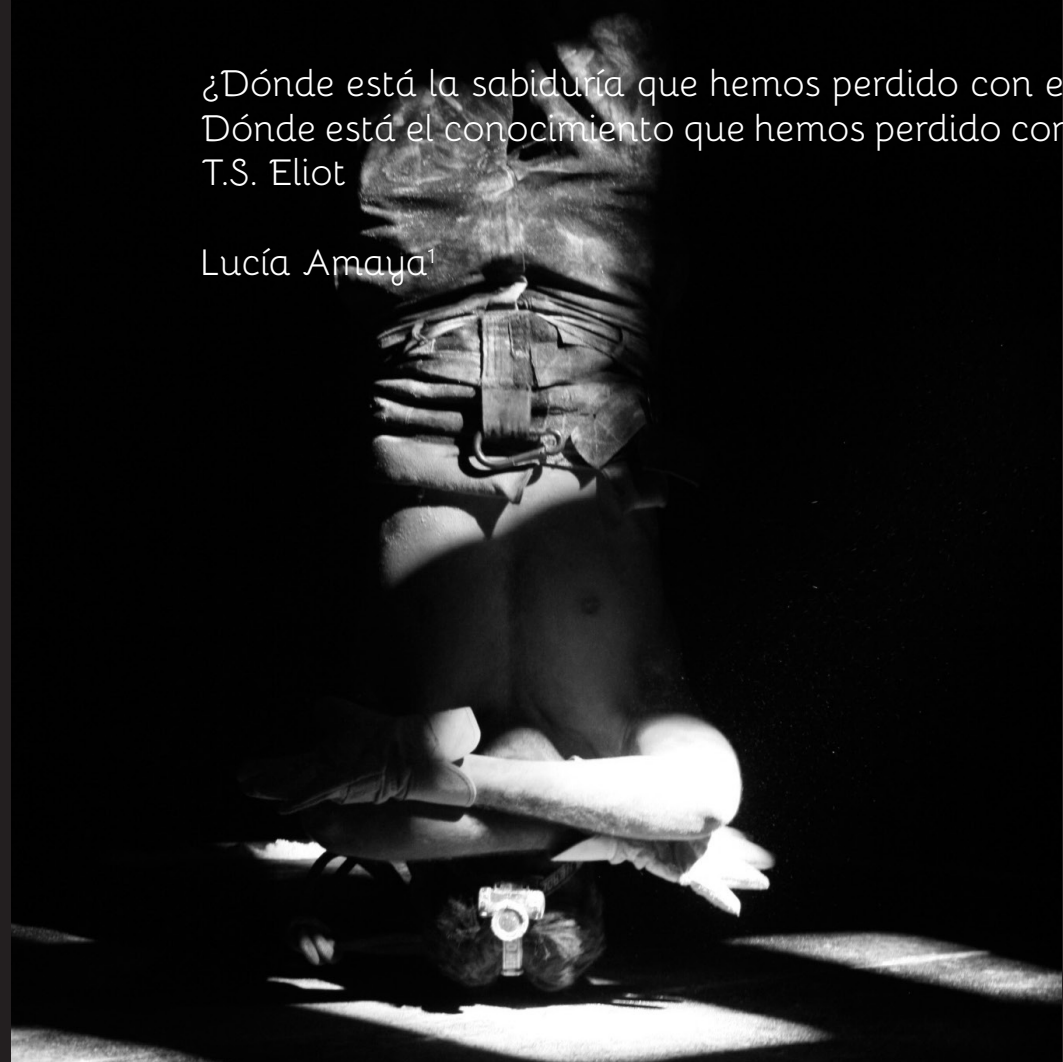


FRITZL AGONISTA, CARTOGRAFIA DE UN TRABAJO EN PROCESO

¿Dónde está la sabiduría que hemos perdido con el conocimiento?
Dónde está el conocimiento que hemos perdido con la información?
T.S. Eliot

Lucía Amaya¹



¹Licenciada en Arte Dramático, Especialista en Realización Audiovisual y Mg. Literatura Latinoamericana de la Universidad del Valle; Especialista en Dramaturgia de la Universidad de Antioquia y Bellas Artes.

*En la Foto : Francisco Sierra (Franc Actor). Sala de Ensayos Bellas Artes. Cali. Esquizotregia AD

Resumen

En el presente artículo, Amaya cuenta los pormenores del proceso de puesta de Fritzl Agonista, desde el conocimiento del texto de boca de su propio autor, hasta la experiencia de socialización con el público, tocando diferentes tópicos que interesan a la directora: la violencia contra la mujer, la posdramaturgia, la trasmedialidad y la búsqueda de un espectador participativo, entre otros, son temas en los que el lector se adentrará, partiendo de la excusa de la puesta en escena de Fritzl y que lo llevaran, inevitablemente, a la reflexión profunda del quehacer teatral y la experiencia performática en la actualidad.

Palabras claves:

Posdramaturgia, cartografía, multimedia-
lidad.

Abstrac

In this article, Amaya talks about staging process details of theatrical play Fritzl Agonist, from listening the text from the lips of the playwright, to the experience of socialize it with the public, rasing different topics of interest for the play director: violence against women, the posdramaturgia, the multiplatform storytelling and the search of an active audience, between others, are topics that reader will access, taking as excuse the Fritzl staging, and that will take them, inevitably, to be able to strong analysis of the theatrical work and performative experience that happen in the present.

Key words:

Posdramaturgia, mapping, multimedia.

A finales del 2012, el estudiante en trabajo de grado Facultad de Artes Escénicas, Francisco Sierra Programa de Licenciatura en Arte Teatral de Bellas Artes Cali, toma el texto “Fritzl Agonista” del autor argentino Emilio García Wehbi, como material de trabajo escénico, para optar por su título de Licenciado en Arte Teatral, proyecto del cual hice parte como asesora-directora y Andrés Montes, artista interdisciplinario, como asistente de dirección. Su objetivo era “investigar la transformación de la palabra en el personaje *Josef Fritzl* a partir de posturas corporales del actor”. Después de ser aprobado su requisito académico final, decidimos incursionar desde lo profesional con la obra para lo cual nos propusimos trabajar muy de cerca con la posdramaturgia y las narrativas expandidas, en este caso transmediales.

En esta cartografía a la obra propongo una mirada al teatro contemporáneo, posdramático y transmedial, a través de la experiencia de trabajo con la obra *Fritzl Agonista*.

1. AUTOR Y TEXTO.

Emilio García Wehbi¹, escribe “Fritzl Agonista” Texto Material Teatral² para

la escena en el 2012. Monólogo o unipersonal resultado de un hecho real ocurrido en Austria llamado el “Caso Fritzl” que salió a luz pública en el 2008. Josef Fritzl confesó que encerró a su hija en un zulo sin ventanas durante veinticuatro años y tuvo con ella siete hijos; que mantenía a su hija drogada y maniatada en casa, dijo a la Policía; Fritzl, quien había asistido a cursos de formación profesional en la rama de electricidad construyó una prisión en su propia casa, a través de una pequeña puerta escondida que se accionaba mediante un código secreto que sólo él conocía. Estos hechos develados por los medios masivos permiten que otros casos similares lleguen a saberse; el autor selecciona elementos de ellos para moldear la figura de Josef Fritzl, la que desarrolla en diez secuencias, como también dibuja por ausencia a la niña, la víctima: Natascha, a quien da voz en el último cuadro.

La obra tiene un exquisito y riguroso trabajo de intertextos y palimpsestos con textos como: *Cuarteto y Swneey* Agonista de T.S. Eliot, autor norteamericano nacionalizado en Inglaterra, exponente de la modernidad; en *Swneey Agonista* se propuso trabajar una obra inacabada, escrita mediante una prosa rítmica musical, con el interés de renovar el lenguaje

teatral, acogiendo el jazz como expresión popular de una sociedad moderna materialista y automatizada que vive en el relativismo moral. En ella usa el “lenguaje como sonido”, es decir, crear con el lenguaje efectos musicales, como por ejemplo con la repetición de palabras o frases: el nacimiento, y la cópula y la muerte (en la obra de Emilio García es: nacimiento, copulación, muerte; palabras que aluden al proceso de vida). En una notaría el ciudadano promedio tiene registro civil de nacimiento, partida de matrimonio y, después de su muerte, partida de defunción; documentos con los cuales se realizan trámites legales. Al repetir reiteradamente estas palabras, marcamos la actividad básica que marca al ser humano en esta sociedad; también son frecuentes las representaciones de estados de ánimo y sentimientos a través de palabras onomatopéyicas. Cuarteto, es obra poética en la que hace una profunda meditación sobre la existencia en el tiempo y la posibilidad de trascenderlo; de ella García Wehbi usa intertextos y mantiene una intratextualidad o esencia subyacente en *Fritzl Agonista*, afirmando que “*el teatro es el campo de la interdisciplinariedad, es un palimpsesto, pura intertextualidad e intratextualidad, pura estética del espacio/tiempo/cuerpo. Mezcla de géneros: performance*

conceptual experimental, teatro-danza físicos, teatro multimediático, nuevas dramaturgias, montajes de dramas clásicos con acento en su deconstrucción, happenings, poemas escénicos, site-specifics, instalaciones teatrales, etc.; todos en contra de la histórica dominación del texto escrito”³. Además, están presentes en *Fritzl Agonista* diversos mandatos de las religiones de libros sagrados; el autor toma las palabras de la biblia y hace que el personaje Josef Fritzl capitalice estas sentencias a favor de sus intereses misóginos y de perversión, “*Dejad que los niños vengan a mí*” (Biblia. Marcos 10:14, Lucas 18:16): en este pasaje bíblico, Jesús persuade a los discípulos para que permitan a los niños acercarse a él, exaltando la pureza de estos en el plano espiritual; en la obra de García Wehbi, Fritzl justifica su comportamiento bajo una interpretación libre de la palabra sagrada: “*y su libro de la Ley/estaba escrito con tinta pornográfica/Sus mandamientos proponían/que la suma de sus placeres/debían ser siempre superiores/a los displaceres/de la niña*”⁴.

Son *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia tras el espejo de Lewis Carrol*, textos de cita recurrentes a lo largo de varias obras del autor como: *El sueño de Alicia* (2007) y *El orín come el hie-*

rro, el agua come las piedras o el sueño de Alicia (2010). Al respecto, el autor dice: “*En Fritzl se siente la presencia de Carroll porque la niña desciende, me ha resultado maleable y productivo como otredad, estimulante de abordar por razones de micropolítica en tanto la minorización de lo femenino. Caer en la madriguera está ligado a los ritos de pasaje presentes en casi todas las culturas humanas, por aquello de la pérdida de la inocencia o de la virginidad y el ingreso al mundo adulto; me moviliza en Carroll la potencia de la palabra, los enigmas, el estudio del lenguaje, todo ello me es práctico en mi trabajo como artista*”⁵.”

Contrariamente a lo que se hace de forma común en el teatro dramático, donde las obras empiezan su proceso de montaje desde el texto del autor, este proceso de escritura escénica arranca con una exploración del cuerpo a través de posturas del actor, con alto grado de dificultad, para poner a prueba su voz en el proceso académico; al llegar el texto se analizan las figuras logradas con el cuerpo y se determina dónde deben ubicarse; el cuerpo no está al servicio de representar lo que aparece en el texto, sino que es un lenguaje que escribe en escena de manera autónoma, por tanto, aporta un nuevo sentido a la totalidad

de la obra. “*La validez del teatro no se deriva de un patrón literario, aun cuando se pueda corresponder realmente con él. Este hecho ha llevado, sin embargo, a una confusión considerable en los estudios literarios. [...] un teatro teatral en los casos en los que el proceso de actuación en sí mismo aparece antes que el proceso dramático representado, porque en ellos dominaría la perspectiva teatral*”⁶.” La presencia del cuerpo de una forma no convencional, ayudado por una cuerda para sostener la postura, instaura la necesidad de un tratamiento de escritura escénico centrado en el acontecimiento y en la conciencia de un desgaste corporal.

El autor elabora un manifiesto para sí mismo: *La poética del disenso*, en el que plantea la necesidad de transitar por terrenos diversos a los acostumbrados, ser maleables a las necesidades de la creación; para la puesta en escena, investigamos a partir de laboratorios escénicos donde otorgamos libertad expresiva a todos los lenguajes, la palabra, no se interpreta, surge de la presión que le impone la postura corporal, que a la vez la modula y gradúa. “*En el teatro posdramático, por encima del logos, tienen preferencia la respiración, el ritmo y el ahora de la presencia carnal del cuerpo. [...] El teatro en su dimensión*

de acontecimiento presentará la palabra como forma, emanación sensible y no solo significado”⁷.”

2.TEMA: VIOLENCIA CONTRA LA MUJER.

“La cultura es la regla, el arte la excepción”.
Godard.

La violencia como fenómeno social ha estado presente en la historia de la humanidad. La violencia contra la mujer es reconocida como problema de orden mundial, movilizándolo debates y luchas para su penalización y erradicación. La victimización femenina ha permanecido oculta tras el velo de la vida privada, la intimidad familiar, sin permitir la intromisión de ajenos. La desigualdad de género en la sociedad patriarcal ha llevado a diversas formas de maltrato contra la mujer.

“En la religión, por ejemplo, también se apoya la idea de que la mujer, por naturaleza, es más débil e inferior a los hombres; en la Biblia podemos ver que Dios sitúa a Eva bajo la autoridad de Adán y San Pablo pedía a las cristianas que obedecieran a sus maridos. En la legislación romana, base de la sociedad

occidental, la mujer era una posesión del marido y, como tal, no tenía control legal sobre su persona, sus recursos e hijos⁸”. La fuerte carga histórica de las religiones donde impera la ley del padre, se manifiesta, por ejemplo, en el islamismo, donde el padre es dueño del cuerpo de la hija.

Teniendo estas referencias de los textos sagrados, la obra plantea una crítica al pensamiento religioso en general, que con su transmisión ideológica como dogma ha acentuado la violencia hacia la mujer. “En la obra, mediante analogías de la biblia se evidencia el pensamiento judío-cristiano. El padre es el dueño de la mujer. La monstruosidad de la norma es dictada por el padre en el contexto de una generación que “se devora” a sus hijos; el imaginario erótico del padre se apodera del de la hija, (...) su captor la comprime, la mancilla y la oculta para que no crezca, para que sea su cloaca, aplicando las lecciones de la carne, la escuela de las secreciones, el mandato de los jades y la mecánica de los fluidos, abriendo ventanas en su imaginación para mostrarle las ventajas de ser niña ante el mundo que le asecha a la mujer: nacimiento, copulación, muerte; incisión, ablación, sutura⁹”.



En la Foto : Franc Actor y Lucía Amaya Durante la Pta. en Escena. Sala de Ensayos Bellas Artes, Cali. Foto: Esquizotregia AD

Vista la problemática de la mujer desde este ángulo, nos hemos propuesto realizar foros después de cada función y así contribuir a una reflexión en colectivo sobre la situación de vulnerabilidad de las mujeres, pudiendo constatar que se adelantán procesos para que se denuncien las violaciones a los derechos humanos, que se penalice a los victimarios y que haya reparación efectiva a las víctimas de violencia en contra de las mujeres.

El material escénico nos invita a reflexionar sobre la condición humana desde la manipulación de seres que no están en igualdad de condiciones y son

sometidos de forma violenta; plantea una tensión ética y fisiológica, usando lenguajes sofisticados presentes en la cultura como mandatos divinos para consumir los actos. *“Esta práctica afecta tanto a hombres como a mujeres pero el delito está fuertemente feminizado. La hegemonía patriarcal nos ha llevado a relaciones de poder y desigualdad. Fuerte influencia religiosa. Violación sistemática de los derechos humanos. El concepto de mainstreaming o transversalidad de género, promueve la igualdad de hombres y mujeres en las políticas públicas con procesos reales y resultados efectivos; para ello se debe modernizar*

la administración, la eficacia en el logro de objetivos, la eficacia económica y la legitimidad democrática de los gobiernos instando a que haya ejes transparentes en la planificación y gestión pública...¹⁰ El mainstreaming ha de ser una estrategia gradual que se inserte en todas las fases del proceso completo de adopción de las decisiones públicas en las diversas áreas de actuación, y que implique a todos los niveles, agentes y actores involucrados a través del mismo¹¹”.

3. PUESTA EN ESCENA Y DIRECCION.

“Crear una forma es borrar las que ya están”.
Bacon.

El texto de Emilio García Wehbi, Friztl Agfonista, produce una serie de sentimientos encontrados; mi primera aproximación a él fue escuchar la lectura limpia, neutral, que hizo el autor en una clase de dramaturgia en la que yo participaba, siguiendo la lectura con el texto escrito en mano; desde la misma presentación física en el papel uno queda con la sensación que el texto se derrama en el soporte, frases muy cortas, sin puntuación a lo largo de diez secuencias. Este era el texto que estábamos buscan-

do –pensé- cuando terminó la lectura; por fortuna Emilio accedió a permitirnos trabajar escénicamente con él.

“Me interesa el texto-material, el texto plagado de lugares indeterminados. El texto-material es un texto que resiste todo tipo de trabajo, incluso el rechazo total. Quien escribe tiene plena conciencia de que su texto es una provocación. Permite que todos los lenguajes se expresen con igual independencia. La música, al igual que la iluminación, no está al servicio de la obra; es un lenguaje autónomo. Me interesan los textos multimediales, los lenguajes autónomos, las amalgamas, lo performático, lo que está siempre en transformación. Diversos lenguajes escénicos atacando la percepción del espectador. Se oscila entre la liminalidad o frontera: presentación-representación. Se destaca el acto vivo¹²”.

“En su libro Estética relacional, Nicolás Bourriaud sostiene que “el arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente”, pero también “un laboratorio de formas vivas que cualquiera se puede apropiar”. De acuerdo con esta definición, la actividad artística es un juego que precisa de la participación del receptor, no ya para adquirir sentido sino, incluso, para exis-

tir. La obra carece de esencia, no es un objeto, sino más bien una “duración”, el tiempo en que se produce el encuentro¹³”.

Por tanto, a partir de éste texto provocador para la creación de la puesta en escena, constatábamos a través del manifiesto de García Wehbi que: (...) *el teatro es un diálogo en forma de flujo horizontal de diferentes componentes: el campo espacial(...) el campo temporal(...) el campo literario(...) el campo sonoro, (...) y el campo visual(...)* La organización de todo este flujo da como resultado aquello que llamamos **teatro**(...)¹⁴ Nos conectamos con las inquietudes creativas del autor, pero decidimos siempre hacer nuestras propias elecciones. Fue así como lo primero que llegó fue la fuerza del cuerpo del actor como presencia viva y propositiva en el espacio, luego el texto, lo sonoro y lo musical, lo plástico, la danza, lo político y, finalmente, la conversa. Todo lo anterior mediante la premisa de *“pensar la economía escénica a través de la síntesis, que no significa pobreza, sino la utilización de los mínimos recursos imprescindibles para lograr la máxima expresión*¹⁵”.

4. POSTDRAMATURGIA. MULTIPLICIDAD DE LENGUAJES AUTONOMOS.

“El teatro tiene que ver más con las maneras de relacionarse que con las maneras de crear mundo”.

Hans Thies-Lehmann

La posdramaturgia exige el desempoderamiento del director como dictador y propone un trabajo más sutil en la búsqueda de una potenciación de la creación colectiva en todos los lenguajes a nivel independiente; es un trabajo en proceso que se va desarrollando a partir de laboratorios de investigación y, por tanto, motivacional para todo el equipo que participa. Hemos llegado a construir una forma para que se den posibles relaciones humanas desde una “estética relacional”, mediante prácticas artísticas que apunten a proponer otras posibilidades para habitar un mundo mejor.

Como artistas independientes y comprometidos con nuestro quehacer en el presente y pensándonos el Teatro del siglo XXI, decidimos hacer elecciones estéticas desde la posdramaturgia. “La palabra “posdramático” describe la estética y los estilos de la práctica teatral, y tematiza la escritura, la escritura dramática o el texto teatral sólo de

*manera marginal. Existe el teatro posdramático, hecho con textos dramáticos, y de hecho con cualquier tipo de texto. [...] La palabra “posdramático” se pensó para que funcionara como un término crítico y polémico que debía diferenciar un conjunto de prácticas teatrales que estaban envueltas e impregnadas por el advenimiento de una cultura mediada predominantemente por la “performance”, de aquellas que fueron y aún siguen siendo guiadas por la idea de un teatro centrado alrededor de la estructura dramática, a la manera de la tradición de los siglos XVIII y XIX*¹⁶”. Nuestras inquietudes por explorar, desde las disciplinas artísticas, las diversas manifestaciones presentes en la puesta en escena de una obra, nos ha llevado a mantener vínculos estrechos con el arte plástico, la música, la danza, la literatura, la historia del arte, el cine, el vídeo y las nuevas tecnologías, atentos al devenir de cada una de ellas, para comprender el porqué de su manifestación en el presente y así tomar decisiones en cuanto a las nuevas escrituras que el advenimiento del internet ha propiciado (y que llamamos transmediales), donde todos aquellos que tienen de alguna manera un vínculo con los materiales que se produzcan a través de la obra, generen nuevas escrituras, bien sea a partir de comentar fotos, ví-

deos, anuncios, y publicidad en la web, críticas impresas, diálogos grabados con el público, entrevistas, etc.

El equipo de artistas que se unen para la creación de la puesta en escena de *Fritzl Agonista*, actúa bajo un renovado espíritu de trabajo en colaboración, diferente a la creación colectiva. Cada lenguaje abordado debía ser autónomo, eliminando la jerarquización que podría imponer el texto y la dirección. Por tanto asumimos el teatro como un contexto textual, donde convergen muchos textos de carácter audiovisual y sinérgico resueltos a provocar la percepción activa del espectador en la sala durante la presentación de la obra. El actor, en su condición de bailarín, asume el cuerpo como una presencia viva que agenciará un reto para la recepción, optando por un acontecer con autonomía en el aquí y el ahora de la presentación escénica. “La gran ruptura con la mimesis se da cuando nos ubicamos -más acá o más allá- de lo mimético: cuando el teatro, mirando hacia el lado de la danza o del performance, no busca ya representar sino presentar movimientos, puras acciones escénicas, fuera de toda mimesis¹⁷”.

La investigación empieza con “la inquietud del actor hacia el trabajo expresivo de

su cuerpo, en directa confrontación con la emisión de la voz, por tanto busca en las posturas corporales cómo detonar y transformar su voz, pasando previamente por un entrenamiento actoral para disponerla, al igual que su cuerpo; mediante impulsos, primero internos y luego externos, se indaga en cómo emitir la voz sin una carga psíquica, porque es el cuerpo quien debe asumir esta responsabilidad a partir de la técnica¹⁸. Una vez el actor clarifica esta ruta detonante de su presencia en el espectáculo escénico, se lanza en la búsqueda de un unipersonal que le permita asumir los retos de cara a las necesidades del siglo XXI. Es allí como llega el texto material *Fritzl Agonista* de Emilio García Wehbi. Como podemos constatar, se trata de un ensamble de lenguajes, procurando que cada uno de ellos haga sus aportes, enriqueciendo la obra y sin ser subsidiario de otro, amignorando las jerarquías a las que nos llevaba el Teatro Clásico. Posteriormente vino el lenguaje musical: éste se buscó pensando en los sonidos distorsionados, dejando de lado lo melódico, posibilitando que, a partir de una intervención indicada en un momento clave dentro de la obra, pudiesen actor, músico e instrumento fluir naturalmente dentro de la misma, propiciando la construcción de un tiempo vertical, poético, creando

una atmósfera en el tiempo horizontal, natural que moviera la sinestesia en el espectador con el uso de la luz, la sombra, el color, la intervención plástica con los materiales lazo y polvo con los que hace trazos en el espacio el actor a partir de su accionar rítmico. Como se trata de un trabajo en proceso, cada lenguaje va encontrando su afinamiento a partir del riesgo, el dominio y la virtuosidad en su hacer, rozando los límites expresivos para converger juntos en escena, saturar la percepción y perturbar a la audiencia.

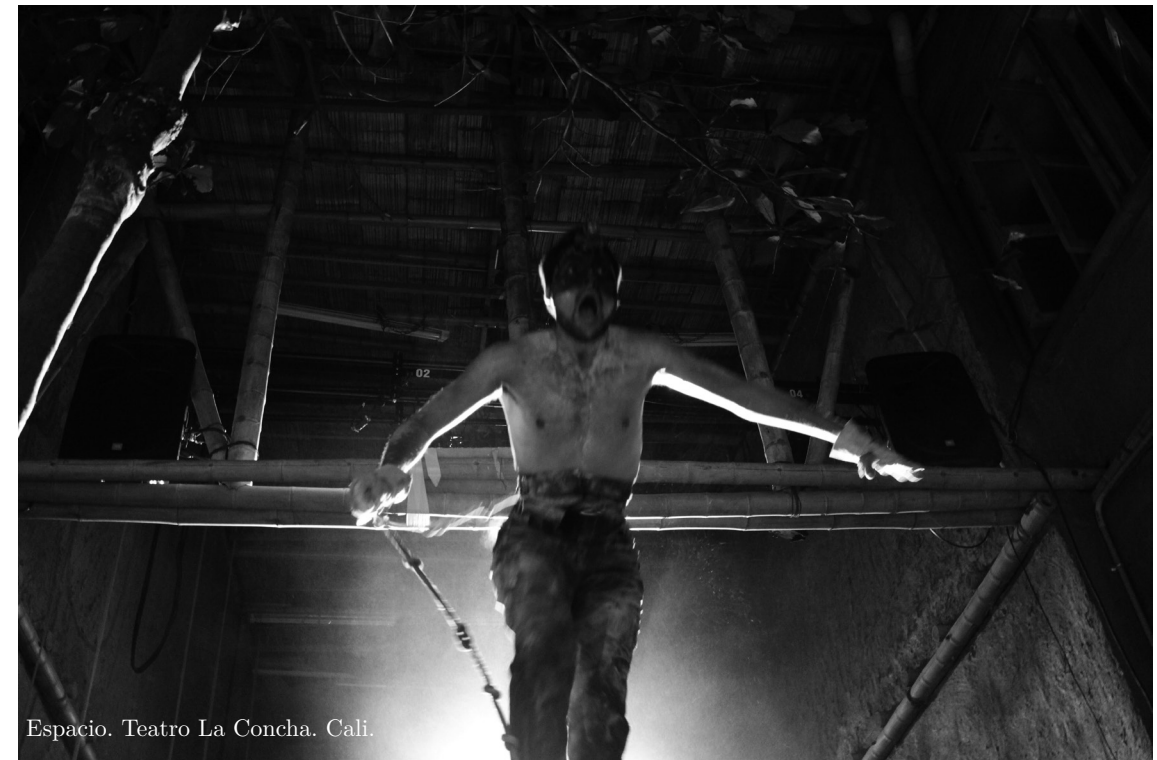
5. TRANSMEDIALIDAD.

“La inteligencia colectiva valoriza la técnica, no por ciega fascinación, sino porque ella abre el campo de acción”

Pierre Lévy

La transmedialidad hace parte de los procesos comunicativos del presente; hoy día gran parte de nuestras actividades se resuelven por esta vía, la internet impuso una manera decisiva en la forma de ver y asumir el mundo a nivel global; por supuesto que esto también atañe al arte, modificando las creaciones, las prácticas y la difusión.

“En la civilización multimedia posmoderna la imagen representa un medio po-



Espacio. Teatro La Concha. Cali.

deroso, extraordinario, más informativo que la música y consumido más rápidamente que la escritura¹⁹. Es importante que las narraciones sean, de alguna manera, trasladables a más de un medio de comunicación, con múltiples puntos de acceso para el público. Se propende la creación de una comunidad activa en torno al contenido. Los proyectos transmediáticos pretenden encontrar, para cada narración, los medios de difusión más adecuados, explorando las potencialidades de determinadas combinaciones

de medios, desde el cine hasta el Twitter o el facebook.

“La Internet ha incidido significativamente en nuestra vida cotidiana(...); es lógico que nuestras relaciones sociales hayan sido modificadas y hayan cambiado. Podemos estar en continua relación con nuestros amigos e incluso verles y oírles en tiempo real sin necesidad de tenerlos en frente nuestro(...)²⁰”. Si el teatro estudia al ser humano en su contexto, nutriéndose de lo que acontece

en el tiempo y el espacio, la tecnología debe estar entonces al servicio de la creación, dando cuenta de nuestra existencia en los albores de este siglo; debe ser una herramienta accesible a la creación abierta, plural y masiva.

Todo apunta a que tecnología y diseño se unan con las artes sin precedentes en una armonía tal que no sólo nuestras vidas se simplifiquen, sino que, lo más importante, es la satisfacción personal, en la recepción participativa desde diversos medios donde se halle la obra o la información sobre la misma, interactuando con los materiales como: afiches, pendones, artículos de prensa, fotos, vídeos, chats, fan page, blog, críticas, laboratorios, demostración de trabajo, etc.

La manera de operar en la red, las ventajas de la transmedialidad, agenciando nuevas narrativas, estaba clara para nosotros desde el inicio del proyecto; por tanto, tomamos la decisión de abrir, desde la fase inicial del proyecto, una página en internet²¹, en la cual colgamos fotografías, videos, acerca del seguimiento del trabajo en proceso que íbamos alcanzando hacia el día del estreno: 20 de marzo del 2013, fragmentos del texto, entrevistas al autor, docu-

mentales sobre el “Caso Fritzl”, suceso real acontecido en Austria. Frases que fueron noticia en su momento: “Josef Fritzl confesó que encerró a su hija en un zulo sin ventanas durante veinticuatro años y tuvo con ella siete hijos

EL ESPACIO COMO SITE SPECIFIC Y EL TIEMPO COMO PRESENTE

“El arte solo sirve para defender al hombre de su propia banalidad”
Heiner Müller.

Fritzl Agonista concibe y delimita dos espacios en su puesta en escena: uno exterior siempre en el looby, terraza o ante-sala del lugar donde tiene lugar la presentación, a partir de la idea de emparentarse con el mundo real por el que transita el espectador, y el interior, en la sala, o salón con tramoya o punto de anclaje desde donde se pueda colgar el lazo al cual está sujeto el actor y con el que está en continua relación durante su performance, apropiado como site specific puesto que nos interesa en su conformación real física, poniendo al descubierto los muros, la arquitectura en general del espacio donde se lleva a cabo la presentación. Ambos espacios “*devienen un parte del mundo ciertamente destacada, pero entendida como*

*algo que permanece en un continuum de lo real; como fragmento enmarcado en las coordenadas espacio-temporales pero, al mismo tiempo, continuación y, por ello, fragmento de la realidad de la vida*²²”. El trabajo del actor también se ve íntimamente afectado por las condiciones espaciales puesto que su recurso para estar presente en la escena implica estar suspendido de un lazo que le permite mantener las posturas corporales y realizar desplazamientos a lo largo y ancho, en ocasiones próximo o lejano al receptor, interviniendo con su cuerpo en movimiento la totalidad del espacio, irrumpiendo hacia el lugar que ocupa el espectador, manteniendo siempre un nivel de riesgo para provocar con el cuerpo sensaciones y lecturas diversas. Esto ocurre en el espacio interior, el de la sala, el de la vida oculta del personaje, el del zulo donde oculta y mancilla a su víctima.

De igual forma se hace con el lenguaje plástico y lumínico, lenguajes que atendiendo a las peculiaridades del espacio físico, teatro al desnudo, sin afore, se trabaja como un site specific, el cual siempre implicará un avance progresivo en las búsquedas específicas como lenguaje al tener que adaptarse a las peculiaridades que la arquitectura teatral brinde. “*El*

*arte es una práctica definida mediante el contexto. [...] El gesto estético no puede ser definido por el contenido de una obra o por su forma, sino únicamente por la construcción y detección de su contextualidad*²³”.

6. EL ACTOR: CUERPO Y PERFORMANCE.

En *Fritzl Agonista* el cuerpo que se rebela contra el discurso simbólico de la palabra. El cuerpo asume formas de manifestarse y de enunciar diferente. Proponemos en la puesta en escena “*una exposición consciente de un lenguaje muchas veces artificial y -en paralelo- un repertorio preciso de gestos y de movimientos del cuerpo*”²⁴

Asumiendo la decisión estética de atacar con la presencia en el presente de la acción, el actor-performer somete su cuerpo a un desgaste corporal consciente, por encima de las técnicas actorales que harían su presencia ficticia en el espacio físico en que tiene lugar la obra. “*El actor de teatro posdramático no suele ser intérprete de un papel, sino, más bien, un performer que ofrece su presencia sobre la escena. [...] No finge, sencillamente realiza una acción como*



Función de la obra, Trabajo en proceso. Barraca Teatro. Bogotá.
Foto: Rey Arango

resultado de un objeto que le conduce inevitablemente a ello. [...] Para el performance art así mismo como para el teatro posdramático, la presentación en vivo (liveness) se sitúa en primer plano: la presencia provocadora de los seres humanos, en lugar de la encarnación de un personaje.”²⁵

La propuesta en el monólogo *Fritzl Agonista* es “habitar la palabra mediante la búsqueda de su fisicalidad, ello convierte la búsqueda del actor en un descubrimiento” a partir de conocer su cuerpo, hace la palabra activa, porque prevalece la necesidad de sobrevivir. El acto físico, motor, de la dicción o la lectura de un texto se hace consciente en sí mismo como un proceso nada evidente, se entiende entonces el acto de hablar como acción. Resistencia hacia la perfección del buen hablar profesional. El acto físico de la voz en su esfuerzo, jadeo, ritmo, sonido y grito. En el monólogo se estudia: la modulación y la graduación de las posibilidades vocales del actor.

Apostamos en la antepenúltima secuencia a lo coral, con una apelación directa al público, rompemos con la presentación escénica para poner en juego la presencia del público en el aquí y el ahora del teatro. La voz grabada, electrónica, intensificada, descompensada, reproducida y artificialmente modificada por micrófonos resquebraja al monstruo de Astetem, al verdugo que hay en cada uno de nosotros.

Acudiendo a la fisicalidad que demanda el teatro posdramático, en el cuerpo del actor-performer se inscribe la violencia, la tortura, el abuso, para hacer visible el problema y la lucha contra la impunidad que mancilla el universo femenino. En el siguiente fragmento de la obra podemos constatar una violencia hacia el cuerpo:

*He aquí mi regla:/Confusión de besos/
pellizcos/arañazos/mordiscos/mirarte
antes/de tocarte/tratarte con dureza/
sin dulzura/pintarte los labios/de sangre
roja/y de moretones/los ojos/Machucarte/
Bañarte con mi sudar/Y salivar/
Succionar/Sentir pasión/al ponerte un
collar de perro/al dejarte una marca de
percha/en la espalda/Desfigurarte con
ácido/y rociar de alcohol/sobre tus he-
ridas/si fuera necesario²⁶*

En efecto, a diferencia del más tradicional teatro de «representación» que «re»-produce en escena personas y acciones, remitiendo a otra cosa diferente de sí, el teatro de «presentación» —del que los espectáculos de narración oral son algunas de sus muchas variantes, ya que en ellos no se ven cosas, ni acciones ni personajes, sino sólo el cuerpo del narrador en el que se inscriben los gestos, la voz los ritmos, los silencios²⁶, privilegia el cuerpo del artista convertido en sujeto/objeto (ya no en personaje), cuyo trabajo se desenvuelve en el espacio y en el tiempo reales y, por lo tanto, acentúa la autorreferencialidad, es decir, el aspecto vinculado a su propia producción. Se trata de una postura política, porque aquí “*el cuerpo es un lugar, toda textura de la que estamos tejidos*”²⁷ y la presencia es una necesidad ética ante la posible asistencia a la obra de un número indefinido de Nataschas. El nuevo uso de los signos teatrales tiene como consecuencia la disolución de las fronteras entre el teatro y las demás prácticas artísticas que, como el *performance art*, aspiran a una experiencia de lo real (tiempo, espacio, cuerpo), a una “estética integradora de lo vivo, a una producción de presencia, a la intensidad de una comunicación cara a cara”²⁸.

7. TRABAJO EN PROCESO. PERFORMANCE. PERFORMATIVO.

“El cuerpo se aproxima de modo ambivalente y amenazante al espectador porque se niega a convertirse en sustancia significadora o en ideal y rehúsa a entrar en la eternidad como esclavo del sentido/ideal”
Hans Thies-Lehmann.

Ha sido un reto privilegiar el proceso en el montaje de *Fritzl Agonista* y no producto. El término “performatividad” como derivado de “performativo” y a su vez de la palabra anglosajona *perform*, se refiere, según la filosofía del lenguaje, a los enunciados lingüísticos que en sí mismos implican acción. En el ámbito artístico, la performatividad tiene lugar desde que las vanguardias artísticas reivindican la disolución de barreras entre las distintas disciplinas (teatro, pintura, literatura, danza, poesía...). En este proceso se cuestionan los dispositivos visuales propios de la producción teatral, el decorado y la escenografía, y se incorpora la vida a la obra de arte dando la misma importancia tanto al gesto y al proceso como a la propia obra ²⁹.

El teatro consistiría en que los artistas representen, mediante materiales o

gestos, una realidad que transformen artísticamente. En el performance art la acción del artista no se pone tanto al servicio de la transformación de una realidad externa a él y de poder transmitirla sobre la base de una elaboración estética, como la voluntad de una autotransformación. El artista organiza, ejecuta y exhibe acciones que afectan a su propio cuerpo ³⁰. El performer en el teatro no quiere, en principio, transformarse a sí mismo, sino transformar una situación y, quizá, también al público. Por decirlo en otras palabras: incluso en el trabajo teatral más orientado a la presencia, persevera una transformación y un efecto de catarsis virtual, voluntario y que sucede en el futuro. El ideal del performance art es, en cambio, un proceso que emerge en un instante que es real, forzosamente emocional y que sucede en el aquí y el ahora ³¹.

Por tanto, se hacen elecciones en cuanto a “duración, instantaneidad, simultaneidad e irrepetibilidad, que devienen en experiencias temporales en un arte que ya no se limita a presentar el resultado final de su creación sino que valora el proceso temporal de la elaboración de una imagen como proceso teatral ³².

8. ESPECTADOR COMO CREADOR

“El monstruo es nuestro doble. Un “otro”, una segunda piel, una zona difícilmente cognoscible. Opaca, oscura, múltiple, inconexa, fragmentaria.”
Fernando Vásquez Rodríguez

El último tema de este artículo, como en la dinámica misma de la representación aborda la relación artista-público-creación.

Nuestro colectivo manifestó su fascinación por las nuevas tendencias del arte y en especial hacia el desarrollo del teatro en los últimos tiempos, por tuvo su capítulo especial la idea de una “dramaturgia del espectador” ³³. Se trata de brindarle al espectador una opción activa de recepción alternativa, “diferente a la que promueven los medios masivos de comunicación (...) ³⁴, que haya una acción desalienante o emancipadora del espectador.

Todas las obras de arte, pero en especial las que incitan a la generación de múltiples significaciones, pretenden ser legibles. La lectura es la condición para la realización de sentido e implica actos de comprensión. En la lectura tiene lugar el auténtico modo de experiencia

de la obra de arte; leer estas obras no es meramente mirarlas, leerlas implica penetrar en su sentido y reconstruirlas, esto es comprenderlas.

La tarea del espectador deja, entonces, de ser la reconstrucción mental, la recreación y el espacio paciente de la imagen fija, y pasa a consistir en la movilización de la propia capacidad de reacción y de vivencia, con el fin de llevar a cabo la participación que se le ofrece en el proceso teatral ³⁵. Le apostamos a una recepción más cercana a lo sensorial sensitivo que a la razón, comprensión. El ojo, el oído, la piel, el olfato del espectador, son forzados a realizar operaciones selectivas súbitas durante la recepción de la obra.

Así, cada espectador es atacado por una densidad de lenguajes; él deberá seleccionar el de su interés, así quizás va a verse una noción de incompletitud que cada quien buscará llenar con el diálogo, la reflexión o quizás regresando a ver la obra. ³⁶

*Los lenguajes escénicos que se dan cita en *Fritzl Agonista* surgen a veces simultáneos, complejizan la recepción de la obra, porque todos ellos tienen una carga protagónica, quizás a veces estridente,*

perturbante. (...) Que la mirada crítica de ambos sea impiadosa. (...) Trabajar para el disenso, de modo de fomentar la subjetivación de éso que se llama público. Tomar al espectador como un sujeto colectivizado, no como masa ni como individuo. (...) Crear dos, tres, muchas miradas ³⁷.

Si el arte deviene político cuando potencia el cuestionamiento y la desestabilización de las identidades del espectador, la obra propicia un diálogo entre espectadores y creadores: esta herramienta transmedial, intenta generar políticas de igualdad que tengan una incidencia real en la sociedad mediante el impacto individual de avanzar en la construcción de una sociedad igualitaria.

CITAS.

1. Emilio García Wehbi nace en Buenos Aires en 1964. Es un artista interdisciplinario que trabaja en el cruce de lenguajes escénicos. Desde 1989 – año en que funda El Periférico de Objetos, grupo paradigmático del teatro experimental e independiente argentino- hasta la fecha, se ha destacado en sus actividades como director teatral, régisseur, performer, actor, artista visual y docente.

2. Texto Material: designa al texto en sí mismo, o los textos que entran en la composición de un espectáculo. En esto, el material vuelve a remitir a un texto material moderno, desmembrado, deconstruido, cuyos pedazos, en el seno de una vasta trama híbrida y fragmentaria, deberá coser el autor y luego el director. Léxico del drama moderno y contemporáneo. Jean-Pierre Sarrazac, México, 2013. El precursor del texto material es Antoine Vitez (20 de diciembre de 1930, París, Francia - 30 de abril de 1990, París, Francia): fue un director de escena y una figura central del teatro francés de la segunda mitad del siglo XX. Defiende, al contrario que Brecht, que los textos clásicos son obras arcaicas, mitológicas, y que han de ser tratados como “galeones hundidos”. Poner un clásico en escena equivale a representar las fisuras del tiempo, huyendo de toda tentativa de actualización. http://es.wikipedia.org/wiki/Antoine_Vitez

3. García Wehbi, Emilio. Poética del disenso. Botella en un mensaje, obra reunida. pág. 22.

4. García Wehbi, Emilio Fritzl Agonista, Secuencia 5, pág 9.

5. Amaya, Lucía. Entrevista a Emilio García Wehbi, vía Skype. 14 de Noviembre del 2013.

6. Lehmann, Hans-Thies. Teatro posdramático. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, (Cendeac). 2013. Pág. 240.

7. García Wehbi, Emilio. Poética...óp. cit. Pág. 23.

8. Ayala Salgado, L. y Hernández Moreno, K.: “La violencia hacia la mujer. Antecedentes y aspectos teóricos”, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, Mayo 2012, www.eumed.net/rev/cccss/20/).

9. Amaya, Lucía. Sinopsis para el programa de mano.

10. Lehmann, Hans-Thies. “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después” en Repensar la dramaturgia. Errancia y Transformación. Manuel Bellisco (Traductor). Párraga: Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. (2010) pág 314.

11. Pastore, Marcela. Ponencia: Comunicación para el 3er Congreso Latinoamericano sobre trata y tráfico de personas,

Bogotá, 2013, pág. 11 y 12.)

12. Colmenares, Sol. ¿Por qué le quita uno un brazo a una muñeca? Revista Juana ficción, Universidad del Valle, Cali. 2014.

13. Wenger, Rodolfo a partir de Bourriaud, Nicolas (2006). Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora.

14. García Wehbi, Emilio. Poética...óp. cit. Pág 21 y 22.

15. Ibídem. Pág. 21.

16. Lehmann, Hans-Thies. Pensar la dramaturgia. Errancia y transformación. Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después. Castilla la Mancha, 2011. Págs 305-322.

17. Joseph Danan. ¿Qué es la dramaturgia? Paso de gato. Serie teoría y técnica. México, 2010, pág. 48.

18. Sierra Barón, Francisco. Transformación de la Palabra en el personaje “Josef Fritzl” a partir de las posturas corporales del actor para la construcción de la obra Fritzl Agonista de Emilio García Wehbi. Monografía. Cali, 2012, pág 1

19. Hans Thies-Lehmann. Teatro...óp cit. Pág. 38.

20. <http://www.taringa.net/posts/ciencia-educacion/10432235/El-Impacto-de-la-Tecnologia-en-Nuestras-Vidas.html>.

21. <http://www.facebook.com/pages/Fritzl-Agonista-De-Emilio-Garc%C3%ADa-Wehbi/483028945092258>

22. Lehmann, Hans-Thies. Teatro...óp cit. Pág. 280.

23. ibídem. 325.

24. Repensar la dramaturgia, errancia y transformación. Hans Thies Lehman, pag 318)

25. Lehmann, Hans-Thies. Teatro posdramático. Castilla La Mancha. pág 239)

26. (Fritzl Agonista, Emilio García Wehbi, secuencia 7, pág 11).

27. Nancy, Jean Luc, Corpus. Arena Libros, 2013)

28. Lehmann, Hans-Thies. Teatro...óp. cit. pág. 237)

29. Sánchez, José A. ; Prieto, Zara. Teatro. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, pág. 17

30. Lehmann, Hans-Thies. Teatro...óp.cit. Pag 242)..

31. Lehmann, Hans-Thies. Teatro...óp.cit. , pág 244).

32. Lehmann, Hans-Thies. Teatro...óp.cit. 238.)

33. Lehmann, Hans-Thies.. Algunas...óp cit. Pag 325).

34. José A. Sánchez/Zara Prieto. . Teatro. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, pág. 17)

35. Lehmann, Hans-Thies Teatro...óp.cit. , pag 238).

36. García Wehbi, Emilio. Poética ...óp. Cit, pág 4)

37. García Wehbi, Emilio. Poética ...óp. Cit, pág 1)

• • • •



TEATRO MUNICIPAL
Enrique Buenaventura

FRITZL AGONISTA

de Emilio García Wehbi

PROYECTO FRITZL AGONISTA

OCTUBRE 24 DE 2013 / 7:30 p.m.

TEATRO MUNICIPAL ENRIQUE BUENAVENTURA

Carrera 5° N° 6 - 64 Tel: 881 31 31

Santiago de Cali, Colombia



Transmedialidad. Sala de Ensayos Bellas Artes. Cali. Esquizotregia AD

CalIDA
una ciudad para todos



ALCALDÍA DE
SANTIAGO DE CALI
SECRETARÍA DE CULTURA
Y TURISMO

WWW.TEATROMUNICIPAL.GOV.CO