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

Por: Lucía Amaya



A finales del 2012, entre los meses de Octubre y Diciembre el estudiante tesista Francisco Sierra de la Facultad de Artes Escénicas, Programa de Teatro 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 Lucía Amaya hace parte como asesora-directora y Andrés Montes, artista interdisciplinario, como asistente de dirección. Investiga la transformación de la palabra en el personaje “Josef Fritzl a partir de posturas corporales del actor. Después de ser aprobado su requisito académico, 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.

Esta cartografía a la obra propone 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 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”3. 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, ”buscaba describir la vida moderna (“el tipo de gente que vive en departamentos amueblados”), pero agregando golpes de tambor que sugirieran un peligro inminente, le interesaba una representación ritual más cercana al teatro oriental que a las ideas realistas del teatro de su época4”, con 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, 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, aspirando con sus diálogos a lo impersonal e inhumano; en la obra de Emilio García estas palabras son leitmotiv; 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 remarcamos la actividad básica que inscribe al ser humano en esta sociedad; también son frecuentes las representaciones de estados de ánimo y sentimientos a través de palabras onomatopéyicas. Cuarteto, obra poética, en la que hace una profunda meditación sobre la existencia en el tiempo y la posibilidad de trascenderlo, de ella usa García Wehbi intertextos y mantiene una intratextualidad o esencia subyacente en Fritzl Agonista, afirmando: “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 escrito5”. 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 mi” (Marcos 10:14, Lucas 18:16), en el 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 niña6”.

Alicia en el país de las maravillas y Alicia tras el espejo de Lewis Carroll, son textos de cita recurrentes a lo largo de varias obras del autor como: El sueño de Alicia (2007); El orín come el hierro, el agua come las piedras o el sueño de Alicias (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 perdida 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 artista7”.

Contrariamente a lo que se hace comúnmente en el teatro dramático, donde las obras empiezan por 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, 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 teatral8”. 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 creación9”; 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 al actor performer, 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 significado10”.

1. 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, movilizando 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, donde 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 hijos11”. La fuerte carga histórica de las religiones donde impera la ley del padre, se manifiesta por ejemplo en el islamismo, allí 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 femenina. “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, porque la vida imaginaria de la niña es una fantasía de su captor que 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 jadeos 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, sutura12”.

Vista la problemática de la mujer desde este ángulo, “la verdadera dimensión política del teatro se encuentra no tanto en la tematización de cuestiones políticas candentes (no quedan excluidas), sino más bien en la situación, la relación o el momento social que el teatro como tal es capaz de construir13”. Así las cosas, nos hemos propuesto realizar foros después de cada función y por lo tanto, contribuir a una reflexión en colectivo sobre la situación de vulnerabilidad de las mujeres, pudiendo constatar que se adelantan 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. Aquí conocimos el trabajo en este campo que desarrolla la Fundación Remendando Alas Rotas en Colombia y de casos similares entre nosotros y la cifra cada vez más alarmante de violaciones de niñas, sin contar los casos que no se denuncian, la mayor parte de estos delitos son cometidos por los padres o familiares cercanos. La obra perturba al espectador dejándole interrogantes sobre el tópico y como se aborda desde lo estético.

“El material escénico nos invita a pensar en la condición humana a partir de reflexionar sobre 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 consumar los actos14”. “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. Hay una fuerte influencia religiosa y una 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 para que haya ejes transparentes en la planificación y gestión pública. 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 mismo15”.

Fritzl Agonista es una obra que explora desde la investigación académica y experimental todas las expresiones artísticas que involucra en la puesta en escena. El tema que pone en juego y que amplifica su presencia a través de las sensaciones que despierta en el espectador cada lenguaje, no se deja pasar desapercibido, poniendo en práctica la estética relacional, se devela un interés en las relaciones humanas y su contexto social, por tanto, se provocan reacciones con acciones participativas mediante el uso de la palabra en los foros, los comentarios en las redes sociales, las críticas y los artículos publicados en medios físicos o virtuales, aquí el arte y lo social se dan cita mediante un encuentro ritualizado para intercambiar posiciones estéticas, puntos de vista, experiencias y sentires, acerca de la repulsión femínea vista desde la violencia contra las mujeres, flagelo social con alto índice en nuestra región y recientemente de orden prioritario en las agendas de derechos humanos, resolución de conflictos y procesos de reparación de víctimas, despertando atención por parte del Estado colombiano en la actualidad, de esta manera la obra amplía las fronteras entre artes escénicas-performativas y la práctica social.

1. PUESTA EN ESCENA Y DIRECCION.

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

El texto de Emilio García Wehbi 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 buscando 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 vivo16”. Desde la dirección me seducía “que había una base real, una base ficcional y una base intertextual y por supuesto una base experiencial o vivencial, con ello tenía un reto, hace rato por mi condición de mujer vengo trabajando en ampliar mi conocimiento sobre las mujeres, en la forma de expresión de las mujeres, porque hemos estado silenciadas desde hace milenios, creo que esta obra me permitió trabajar sobre mi propia femineidad para volverla poesía escénica […]En mi investigación como artista me interesan los nuevos lenguajes y también la sencillez con que se abordan los elementos expresivos para decir más con menos, a eso le apostamos en Fritzl, contundencia en cada lenguaje. Creo que la puesta en escena es nuestra propia obra, es nuestra propia creación aquí el nivel audiovisual supera el texto dramático, el nivel actoral no es naturalista ni predecible, creo que eso lo dice todo, en tanto que Emilio García Wehbi nos dio el qué y nosotros parimos el cómo, nuestra propia obra más allá del texto del autor17”.

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 de 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. “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 existir. La obra carece de esencia, no es un objeto, sino más bien una “duración”, el tiempo en que se produce el encuentro18”.

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 “no se construye por jerarquías (las habituales son los dominios que suelen ejercer los textos teatrales y los actores), sino por la abolición de las mismas para recuperar el establecimiento de las funciones o roles que les son intrínsecamente propias. Entonces suprimiendo rangos, “el teatro es un diálogo en forma de flujo horizontal de diferentes componentes: el campo espacial, con su espacio real y su espacio ficcional, el campo temporal, con su tiempo real y su tiempo ficcional, el campo literario, con su tiempo escrito y/o dicho, el campo expresivo o interpretativo, con un cuerpo en presencia y su fisonomía, gesto, movimiento, cinética, coreografía, gestualidad y voz; el campo sonoro, con el sonido, música original, sonorización y musicalización; y el campo visual, con la escenografía, utilería, colores, texturas, perspectivas, puntos de vista e iluminación. La organización de todo este flujo da como resultado aquello que llamamos teatro. 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, happening, poemas escénicos, site-specifics, instalaciones teatrales, etc.; todos en contra de la histórica dominación del texto escrito19”. Nos conectamos con las inquietudes creativas del autor pero decidimos siempre hacer nuestras propias elecciones. De ésta manera, 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, el vídeo, las narrativas transmediales, 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 expresión20”. A la fecha hemos realizado dieciocho funciones tanto locales, regionales, nacionales e internacionales, siempre en el riesgo de hacer una dirección activa y en construcción permanente, llamando a profesionales expertos en los diferentes lenguajes que se van involucrando en la puesta. Así en el trabajo del cuerpo está todo el conocimiento previo que recibió el actor durante su formación como Licenciado en Arte Teatral en Bellas Artes, que asume los entrenamientos corporales desde la danza, destacándose el trabajo de Fabiola Ariza, Paula Ríos y Consuelo Giraldo, la vocación del actor y su incursión en el Ballet Santiago de Cali, en lo musical han participado: Alejandro Monsalve, Andrés Montes, Edwin Limas, Mike González y Jorge Porras, en la imagen, la publicidad y lo transmedial: el equipo creativo, Parasol Publicidad y Esquizotregia AD, en lo político a partir de nutrirnos transdisciplinarmente asumiendo la ética como decisión estética, la reflexión: académica: Francisco Sierra, Andrés, Montes Sol Colmenares y Lucía Amaya, crítica: Dionisio Varela, Clahiber Rincón y Totoya Show.

1. 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

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 XIX20”. 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, 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, vídeos, anuncios, y publicidad en la web, las críticas impresas, los diálogos grabados con el público, las entrevistas, las noticias relacionadas con el tema a lo largo del mundo y este artículo que se nutre de todos los materiales existentes, 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, pensando no en la representación de un cosmos ficcional cerrado y en una puesta en escena mimética de la fábula. 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 va a agenciar un reto para la recepción, desde optar por un acontecer con autonomía en el aquí y el ahora de la presentación escénica. “La gran ruptura con la mímesis 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 mímesis21”.

Mirando antecedentes significativos en la historia del arte que nos permitieran entender cómo proceder con los diferentes lenguajes que convergen en la puesta en escena, encontramos que de la obra de performance “Acontecimiento sin título” de John Cage, en 1952, en el Black Mountain College, se desprende el gesto teatral contemporáneo, yuxtaponiendo en un mismo espacio-tiempo y bajo el principio del collage: composición musical, improvisación coreográfica, lecturas, secuencias filmadas y pinturas. Cage dice no querer buscar ninguna “relación causal” entre los diferentes “incidentes” que se producen dentro del acontecimiento: “todo lo que se sucedía, […] sucedía en el espíritu del espectador22”.

.

Así en nuestro caso, 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 como detonar y transformar su voz, pasando previamente por un entrenamiento actoral para disponer su cuerpo y su voz, mediante impulsos primero internos y luego externos, encontrando como emitir la voz sin una carga psíquica porque es el cuerpo quien debe asumir esta responsabilidad a partir de la técnica23”. 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, aminorando las jerarquías a las que nos llevaba el Teatro Clásico. Posteriormente vino el lenguaje musical, este 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 obra, 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, forzando los límites expresivos en laboratorios de investigación, para converger juntos en escena, saturar la percepción y perturbar a la audiencia.

1. TRANSMEDIALIDAD.

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

Este ensayo acerca de un análisis posdramático y transmedial al contexto que enmarca la creación de la obra Fritzl Agonista, tiene una vocación transmedial, vincula algunos materiales de los que se han producido, en su afán de cartografía propone una ruta, pero, brinda las condiciones para manipular los materiales, señalando las fuentes donde se agrupan, y así, poder aventurar otras posibles maneras expresar a través de lo que estas narrativas sugieran, o de tejer: investigación, arte, conocimiento, información y goce. La transmedialidad hace parte de los procesos comunicativos del presente, hoy día gran parte de nuestras actividades se resuelven por esta vía, el 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 investigaciones, las creaciones, las prácticas y la difusión. El manejo de la información y la comunicación paulatinamente han sufrido grandes cambios, primero se creó el telégrafo y luego el teléfono, además del sistema de correo tradicional, que durante muchos años fueron los medios básicos de comunicación rápidas y efectivas. Después en la década de los ochentas surge la computadora como el medio más complejo y eficaz para procesar datos, la cual ha seguido evolucionando hasta llegar a crear una red global de computadoras conectadas, lo que se conoce como Internet y que aún no se completa el desarrollo esperado.

La aparición del internet a partir de 1995, transformó el mundo. Como es apenas natural en la actualidad, el internet es una fuente inagotable de información y datos de primera mano. “En la civilización multimedia posmoderna la imagen representa un medio poderoso, extraordinario, más informativo que la música y consumido más rápidamente que la escritura24”. 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 hacia la creación de una comunidad activa en torno al contenido. Los proyectos transmediáticos pretenden buscar, 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.

“El Internet ha incidido significativamente en nuestra vida cotidiana, se ha convertido en algo básico en ella, lo utilizamos continuamente y pasamos muchas horas al día conectados. Viendo esta situación 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, se podría decir que las distancias se hacen más cortas25”. 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 unen con las artes sin precedentes en una armonía tal que no solo 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 ella, dándose nuevas narrativas que la enriquecen a partir de la interacción con los materiales como: afiches, pendones, artículos de prensa, programas de mano, fotos, vídeos, chats, fan page, blog, criticas, artículos, foros, entrevistas, laboratorios, demostración de trabajo, etc.

La “generación de internet”, con comportamientos y hábitos culturales propios y diferenciados, ha irrumpido con una velocidad asombrosa, muy superior a la aparición de la adolescencia como fenómeno cultural con identidad propia en los años cincuenta y sesenta. La llegada masiva de tecnologías, productos en línea y el fenómeno de los teléfonos móviles, que han alterado profundamente la cultura y la conducta de los jóvenes, desde mediados de la década de los noventa, sumado a la vasta difusión de los teléfonos inteligentes hace que sea imposible ignorar el alcance que con ellos se logra, por ejemplo: subir fotos en tiempo real de una obra y ser percibidas en cualquier parte del mundo, reproducidas viralmente y además comentadas. "[...] esta tendencia está modificando el concepto de historia, que ahora es un mashup de formatos y soportes, textos y fotografías que se hibridan con mapas, cronogramas interactivos, audio y video, en una narración más compleja y no lineal26". Hemos elaborado un mapa rizomático de narrativas posdramáticas y transmediales con todos los materiales que la investigación y el trabajo artístico han dado lugar, los elementos allí presentes se puede visitar en la web, usar, reproducir, intervenir, etc. En el prezy27 todos los materiales están interconectados y se clasifican por narrativas: amarillo-expresión, naranja-sonora, gris-textual, blanco-visual: línea gruesa-vídeo, línea delgada: fotografía, negra-transmediales.

Básicamente el funcionamiento de las redes sociales comienza cuando una vez montado el soporte técnico, un grupo de iniciadores invitan a amigos y conocidos a formar parte de ella, cada miembro nuevo puede traer consigo muchos nuevos miembros y el crecimiento de esa red social puede ser geométrico. “Las redes sociales en Internet suelen posibilitar que pluralidad y comunidad se conjuguen y allí quizás esté gran parte del encanto que le da vida a los grupos humanos que las conforman. Las Redes son formas de interacción social, definida como un intercambio dinámico entre personas, grupos e instituciones en contextos de complejidad. Un sistema abierto y en construcción permanente que involucra a conjuntos que se identifican en las mismas necesidades y problemáticas y que se organizan para potenciar sus recursos. Una sociedad fragmentada en minorías aisladas, discriminadas, que ha desvitalizado sus redes vinculares, con ciudadanos carentes de protagonismo en procesos transformadores28”. La intervención en red es un intento reflexivo y organizador de esas interacciones e intercambios, donde el sujeto se funda a sí mismo diferenciándose de otros. 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 internet29, 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, documentales 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”. Apuntes sobre lo escénico conseguido: “El material escénico nos invita a pensar en la condición humana a partir de reflexionar sobre 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 consumar los actos30”. Nos aliamos con la agencia de publicidad: Esquizotregia AD, encargados de la imagen de la obra en los medios, mediante: registros, trailers, fotografías que circulan en la web. Se vincularon dos músicos, uno de ellos haciendo un live set: mezclando en vivo loops de su autoría, ubicado en la terraza cafetería en el nivel superior del teatro, al ingresar el público y esperar en este sitio, estaban expuestos a la sonoridad, nuestra intención iba en conectar la acción real del DJ con el suceso real, en el piso de encima donde Elizabeth, Natascha en la obra, estuvo privada de la libertad de manera forzada y violenta durante veinticuatro años por su padre, los inquilinos hicieron fiestas permanentes, de las cuales hay vídeos que se consiguen en internet, citados en los documentales, suministrados para el esclarecimiento del caso por sus propietarios, luego, la obra empezaba allí, pero también podía ser leída esta intervención sonora como ambientación previa para estar más en confort en la sala. Terminadas las dos funciones que se hicieron, el Dj Mike González, que ha grabado el resultado de su performance musical lo sube a internet como parte de su espacio radial en la web: Cubbing Freaks No. 44. Posteriormente después de realizar su performance en diversas presentaciones como live art, vuelve a realizar otro especial de Fritzl Agonista, usando las diferentes musicalidades que intervienen en la obra y las voces para el mismo espacio radial, Cubbing Freaks No. 46. Todos estos elementos transmediáticos han sido y siguen siendo seguidos por internautas adscritos a nuestras redes sociales, haciendo la obra posdramática expandida.

En septiembre del 2013 una espectadora tomó una foto, la subió a internet y se desató una polémica ante una sombra que emergía en la imagen, se interpretó como una entidad que se hacía presente debido a que se trataba en escena un tema tan doloroso y oscuro, al comienzo no supimos responder pero analizando la foto comprobamos que se trataba de la huella dejada por la intervención del cuerpo del actor al deslizarse en el suelo sobre el polvo que se esparce sobre el escenario y que ese rastro se asemejaba a un cuerpo de mujer. "En el fenómeno transmedia la ficción contamina el mundo real —o, si eliminamos categorías caducas, la ficción recupera su hegemonía y nos aplasta: todo es parte del relato. Se está dando una evolución en la que cualquier usuario es capaz de producir. No se trata de crear unos mismos contenidos que se repliquen o distribuyan en las distintas plataformas y a través de múltiples canales. Se apuesta a la creación de contenidos específicos para cada plataforma. Las potencialidades de cada medio se combinan para generar ideas nuevas y cada uno de ellos puede aportar especificidades propias, permite atraer a un tipo distinto de comunidad, dirigirse específicamente a targets específicos31".

1. 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 especific 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 una 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 vida32”. 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 retine 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 trabaje como un site specific, el cual siempre implicará un avance progresivo en las búsquedas específicas como lenguaje al tener que adaptarse a las condiciones 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 contextualidad33“.

“El teatro posdramático es un teatro del presente, hay que pensarlo como proceso, una presencia que acontece. […] Este presente no es un punto del ahora que pueda objetivarse en una línea del tiempo, sino una desaparición incesante de este punto, una transición y, al mismo tiempo, una cesura entre lo pasado y lo venidero. Presente es necesariamente erosión y escurrimiento de la presencia. Se describe un acontecimiento que vacía el ahora y en ese vacío permite en sí mismo que fulguren la memoria y la anticipación. El presente no se deja atrapar conceptualmente, sino solo como un proceso interminable de autofraccionamiento del ahora en astillas siempre nuevas del aún ahora y el ahora mismo. […] El presente, en el sentido de presencia flotante, huidiza, se experimenta, al mismo tiempo, como ya pasado (asusente) que elimina la representación dramática del teatro posdramático34”. La actuación y la acción ocurren en el presente y producen una experiencia estética en el presente. “Asumimos que éste presente no es meramente el instante, ni la sucesión de los instantes, sino un presente con una temporalidad especial, cargado de memoria y anticipación, y tensado por los tiempos de la acción y los tiempos de quien observa35”. La fisicalidad que el actor exige a su cuerpo permite mantener la noción de presente en cada uno de los fragmentos que se abordan, así su respiración, tono muscular, gritos, susurros, jadeos, contorsiones, desplazamientos, saltos, carreras, suspensiones, etc. acontecen en tiempo real, en un acto vivo en el espacio tiempo que comparte con la presencia de los espectadores.

1. LO SONORO: LIVE AT.

No es necesario destruir el pasado, se ha ido; en cualquier momento, puede volver a aparecer, parecer ser y ser presente. John Cage.

La experiencia temporal en Fritzl Agonista acontece desde el tiempo interior y se mide por la intensidad de la experiencia vivida, o sea un tiempo vertical, poético, irrelevante en términos del tiempo real, ante una imagen que te alcanza y te toca, se produce un corte en el tiempo. En la secuencia décima Natascha, “niña muerta, habla debajo de la tierra, no llega a ser mujer, ha sido violentada por Fritzl sexual y psicológicamente36”, en esta parte que es el final de la obra, usamos un micrófono para resaltar la voz del actor que se yuxtapone a unos pregrabados corales con las voces de Andrés Montes y Lucía Amaya, perfectamente reconocibles por su tesitura y cadencia, es una polifonía con ritmo individual autónomo. El tiempo exterior se mide por la duración de las cosas, o sea, un tiempo horizontal, instaurado por el ruido de las cañerías, agua que corre, que funciona como un leitmotiv sonoro que ayuda a reforzar el espacio-tiempo de cautiverio, la cloaca. Nombro un tiempo espiritual para señalar el silencio. La imagen sin sonido nos aproxima a una experiencia ritual. Dado en la primera secuencia cuando el performer dibuja con polvo blanco el huevo, la isla, la prisión, la celda, el zulo, donde permanece secuestrada la niña. “La lupa del tiempo aísla un contorno de visibilidad enfática sobre el espacio (campo de visión) y cautiva simultáneamente la mirada irritada por esa tarea inusual. La tensión física y mental del actor que ejecuta los movimientos fuertemente ralentizados responde, en cierto modo, a la tensión del observador, que se compromete con este proceso de percepción. Ambas tensiones permiten que el cuerpo aparezca.37”. Por tanto hay una comunión de cuerpos vivos en el acontecimiento escénico. Y el sonido que es casi imperceptible se magnifica, como también la acción que se desplaza es iluminada ténuemente con una lámpara ubicada en la frente del actor-performer, apuntando solamente el instante presente donde cae el polvo, mientras gira realizando el círculo. “Sólo en completo silencio se comienza a escuchar. Sólo cuando el lenguaje se detiene se comienza a ver38”.

Con respecto a cómo se trabajó el lenguaje sonoro Andrés Montes dice: “vinculé mi exploración sonora sobre la modulación de la onda acústica mediante el uso de software, -aproximación al sonido como fenómeno comprendido desde la física de ondas-. La investigación escénica comenzó a pensar el sonido como lenguaje independiente avanzando en su práctica creativa y reflexiva sobre-desde el teatro posdramático. Para ello, armé un circuito de dispositivos simulados digitalmente que transformaron la voz de Francisco usando el software AudioMulch 2.0. El siguiente encargo para la musicalización del proyecto se refirió a la elaboración de un track a partir de: (a) elaborar un sonido que refiera a chorros de alcantarillas, (b) el sonido debe ir y venir; y, (c) debe corresponder con la acción de la escena correspondiente. Propuse, entonces, un track en el cual usé un mapeador de la oscilación stereo (paneo sobre un plano cartesiano de vértices x, y, z) aplicada a una onda de ruido blanco. Este mapeo quedó automatizado según la guía de Francisco. Además, agregué una textura sonora de un diminuto chorro de un litro de agua que aparece en un momento puntual del track como parte de las distintas capas sonoras39”.

Instauramos la presencia de la niña en escena a partir de la performance del guitarrista, quien desde la distorsión del sonido, atacando el silencio, con el ruido, alienta su presencia. Hablando del silencio Cage dice: “yo amo a los sonidos tal y como son y no tengo necesidad de que sean nada más de lo que son. No quiero que sean psicológicos. No quiero que un sonido finja que es un cubo, o que es el Presidente, o que esté enamorado de otro sonido. Sólo quiero que sea el sonido40”. El sonido sin pretensiones de representación permite dar una dimensión eficaz, él construye sensaciones, hace visible lo invisible.

Hay ciertas analogías con la irrupción del punk en la escena de los años setenta, pues aunque este término actualmente se limite a un género musical, en aquella época hacía más bien referencia a todo un movimiento. Para este, la música no era un mero producto de consumo sino un medio de expresión. “Para los actores, así como para los directores, la música se ha convertido en una estructura independiente del teatro. No se trata del papel evidente de la música y del teatro musical, sino de una idea más profunda del teatro como música41”.

La obra procura sacar al espectador del lugar de confort. Marca de manera contundente un afuera, previo a la sala, el lugar del aquí y ahora del espectador, preparándolo para entrar a la sala, con una intervención sonora y visual, tal como en la cotidianidad del espectador podría darse. Mediante dispositivos usados para crear música electrónica como arte vivo, se hace posible manipular a voluntad los sonidos y las voces, explorando así áreas radicalmente nuevas para la musicalización de las voces y los sonidos en el teatro, ampliando la dimensión sonora. A partir de superposiciones simultáneas de mundos sonoros.

He aquí lo que expresa Mike González, Dj set en la primera parte de la obra y co-creador de los tracks sonoros que intervienen en escena: “Ingresar al proyecto Fritzl Agonista para mí fue una excelente oportunidad para crecer más como persona y como artista musical. EL grupo de trabajo es genial, excelentes personas y excelentes profesionales, por esa parte es grata la experiencia, además que ya habíamos trabajado antes, colaborado con “Acciones Periféricas” (Colectivo de performance) en los tracks originales para el performance Wampir, así que cuando me invitaron a hacer parte del proyecto Fritzl Agonista fue algo que me agrado mucho y me motivo por el reto, ya que la música y el sonido debía transmitir la esencia del sentir de los iconos de la obra. La obra me logro inspirar para sacar otra faceta musical que nunca había explorado, pero que el mismo feeling de la obra me persuadió para crear nuevas melodías y para conceptualizar sets cargados de una energía bastante pesada, me ayudo a tocar otra faceta más oscura en la música, a experimentar con sonidos más rudos, densos y lentos, que causen sensaciones de ahogo, agonía y desesperación, pasando por la tristeza, el desconsuelo y también por la parte negra de la diversión y la fiesta, todo enfocado a crear un ambientación cercano a la historia y tener un preámbulo más sociable y a la vez abrazador invitando a los espectadores de la obra a disfrutar de una experiencia menos rosa, menos habitual pero si más agresiva42”. Los músicos experimentan individualmente sus inquietudes sonoras con referencia en el presente y su conocimiento de la obra, en los momentos donde nos juntamos para probar los lenguajes se van ajustando a la performance del actor y al cronotopos que el site specifc plantee. Se trata de investigar cada vez más en laboratorios de creación todas aquellas posibilidades que permita el lenguaje sonoro desde el acontecer como live art.

En materia de lo sonoro, mediante La Estética de la Ausencia, Heiner Goebbels, es radical con su presentación de "Stifters Dinge". “En el escenario vemos rieles, piscinas, objetos de imprecisa apariencia, árboles secos, aguas bullentes, trozos oscilantes de un cuadro de Bruegel. Todo se mueve y produce una música moderna con ruidos, notas de instrumentos, voces que susurran canciones en idiomas desconocidos. En esta oportunidad propone un teatro sin actores, para lograrlo Goebbels dio protagonismo a la música, a pianos que tocan solos, a voces con resonancias antiguas. Los sonidos emergen de un conjunto de extraña plasticidad: árboles secos nos sugieren una naturaleza apenas vislumbrada, vemos la arquitectura interna de los pianos, estanques iluminados, telones que suben y bajan. Es una gran instalación plástica y sonora a la que los textos de Adalbert Stifter podrían otorgar sentido dramático. Heiner Goebbels busca presentar la ausencia. En otras de sus obras hubo ausencia de palabras, ausencia de sonidos durante un largo tiempo. En este caso, más radicalmente presenta la ausencia de actores, pero no de vida. Los objetos se mueven, producen música por una tecnología humana. Goebbels separa los elementos que componen un todo y hace que cada uno actúe en forma independiente. Es una polifonía, como un cuarteto de cuerdas en que cada instrumento actúa en forma individual pero se integra al conjunto. En teatro, la música, la plasticidad, las voces, son independientes pero al interactuar producen efectos que cada espectador puede captar en forma distinta y abierta. Lo normal es que apoyen al actor, aquí adquieren protagonismo. Ver y escuchar "Stifter Dinge" es una exigente experiencia estética43”. La invitación del maestro Gobbels es a poner en riesgo el teatro, al cuestionarlo de manera tan radical, produce en nosotros nuevos retos para la creación, demanda del equipo creativo investigación y optimización de los recursos tanto humanos como materiales para lograr niveles de poesía desde lo autosostenible y del espectador una apertura para recepcionar obras artísticas disruptivas.

1. EL ACTOR: CUERPO Y PERFORMANCE.

“La escultura humana viviente que vibra o la escultura en movimiento entre la rigidez y la vitalidad llevan al descubrimiento de la mirada vouyer del espectador sobre los actores” Hans Thies-Lehmann.

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 cuerpo44”. “El lenguaje corporal del actor, que a todas luces se debe al constante trabajo corporal, ensayo y ejercicio, logra desdibujar la figura humana y conseguir una postura inquietante, que encaja en cada uno de los textos de manera muy precisa. El actor, a través del acto de estar permanentemente sujeto a una cuerda en el centro del techo, logra ocupar todo aquel espacio gigantesco y desnudo, desplazándose no solo por el tablado, sino por el aire, por sobre el público y desplazándose por la cuerda, recreando profundidades, espacios, sensaciones y muchas otras cosas, difíciles de explicar45”.

Asumiendo la decisión estética de atacar con la presencia en el presente de la acción, Francisco Sierra, el actor-performer de Fritzl Agonista, 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 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.46”

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 descubrimiento47”, 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 última 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.

Desafortunadamente, a lo largo de la historia de la humanidad se puede constatar que “el castigo corporal es ejemplar porque tenemos conciencia del cuerpo, de su valor como propiedad única y universal, de la esencia que nos hace existir y ser. El cuerpo es un espacio real y simbólico que se maltrata, humilla, sacrifica, hiere, desde que tenemos presencia en este planeta. El castigo social es brutal, los colgados por homosexualidad en Irán, las mujeres musulmanas lapidadas, los terroristas con bombas en el cuerpo, los decapitados del narcotráfico, las procesiones religiosas, los latigazos de Semana Santa48”. Cada vez las técnicas de castigo se van volviendo más sofisticadas. 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 heridas/si fuera necesario49”. En los foros posteriores a la presentación Isabella Cortés, una joven de dieciocho años, nos refiere como la obra la remite a la historia de su madre, violada y maltratada por su padre, del cual tuvo que huir hacia los Estados Unidos para cuidar su salud mental y repararse psíquicamente, se pone en evidencia una cultura misógina, que apenas en tiempos recientes trabaja por poner fin a la violación de los derechos humanos hacia la mujer. El cuerpo llevado a sus límites expresivos por el actor, la voz que narra la violencia física que acontece a Natascha, en la que parece que no hay límites para el horror, es palabra que dibuja mentalmente lo obsceno, donde aparece el cuerpo objeto sin escena, demasiado cerca del espectador, quien en su acto de lectura amalgama los diversos discursos sobre el cuerpo que emanan desde la presentación. El cuerpo y los elementos significantes de que se vale la obra, movilizan la memoria, activan el alma, conmueven el pensamiento y focalizan la expresión.

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 silencios (Trastoy, 2002)— 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. “El actor busca a través de los textos narrar desde su propia experiencia la manera como el monstruo desarrolla esta vivencia, que estremece al público en sus sillas al escuchar la forma como este personaje recrea una nueva realidad, se la expone a su víctima y la devela como una manera de aislarla y protegerla de un mundo que puede ser peor allá afuera del encierro50”.

Se trata de una postura política, porque aquí “el cuerpo es un lugar, toda textura de la que estamos tejidos51” 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 cara52”. De esta manera, “el performance art se aproxima al teatro mediante la búsqueda de elaboradas estructuras visuales y auditivas, la ampliación mediática y tecnológica y el uso de prolongados espacios de tiempo53”.

La obra se va aproximando al fin de la jornada con un mandala que realiza el actor performer en movimientos cercanos a la danza butho, la voz que emite, se distorsiona, mientras se construye un círculo, una síntesis de la espacialidad y la temporalidad del mundo representada en esa imagen y a la vez del orden cósmico universal y por supuesto que por los elementos con que se trabaja en escena: el polvo y la cuerda, nos sitúa en la ritualización del mundo terrenal. En el contexto físico espacial que trabaja la obra, convergen muchos lenguajes en ese instante: cuerpo, voz, imagen, plástica, sonido, todo se funde en un proceso cíclico, la obra vive por si sola, es como si Fritzl un hombre normal, lo normal como todo lo que se acerca a lo masculino, a la ley del padre, en un mundo occidental reglado, donde hay un control de la imagen que presentamos a los otros, regidos por los mandatos que imponen las religiones, fuese el producto de esta sociedad y él en un destello de conciencia, internamente reacciona buscando sanarse. Es la última intervención de Fritzl, es su manifestación espacio temporal dando cuenta de su circunstancia vital, un hombre común y corriente, producto del caos social al que estamos abocados en la cultura occidental: mundo reglado con leyes civiles, normativas patriarcales y mandatos divinos, que inciden sobre la conducta y el pensamiento de los hombres. La obra invita al espectador a no juzgar a Fritzl si no a interrogarnos sobre qué tipo de sociedad tenemos y queremos seguir teniendo.

1. 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 el 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 obra54”. Luego es un trabajo arduo, para garantizar mantenernos con la obra viva en el tiempo y el espacio pero no imposible, en ello hemos encontrado aliados como Bellas Artes, el Teatro La Concha, Esquizotregia AD, Barraca Teatro, La Maestría en Artes Vivas de la Universidad Nacional, Emilio García Wehbi y amigos que generosamente comparten y apoyan nuestras inquietudes. También estos esfuerzos han sido estimulados, como por ejemplo, saliendo favorecidos como uno de los mejores trabajos teatrales en la Primera Muestra Teatro de Ciudad 2013, convocada por el Teatro Municipal Enrique Buenaventura.

“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 cuerpo55”. “El creador de la crónica es un ser suspendido de un hilo, entre un arriba y un abajo, un ser que descubre la gravedad de su masa corporal desde ese estado de suspenso y suspensión, un ser que explora la textura del dolor y del grito desde la tempestad de la energía sanguínea y muscular. No es un ser natural y orgánico. No es un ser ordinario por el rumbo de la regla. Si alguien pierde la piedad, pues pierde también la paciencia56”. “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 ahora57”. Vistas las cosas de ésta manera, el trabajo se va ajustando, en la medida que se vayan haciendo presentaciones de la obra, es un trabajo en proceso, mediante el cuerpo, como principal medio de escritura en el espacio-tiempo. El espacio se usa como Site Specific. Hay una densidad de lenguajes con expresión autónoma en interacción durante la presentación, con la voluntad de mantenernos cada vez más al margen de la ilusión escénica con historias bien contadas y el show de las técnicas asimiladas.

Hay una relación horizontal en el tratamiento de cada lenguaje en juego, aportando hacia una pluralidad de narraciones integradoras del acontecer, desde su propia especificidad, con autonomía. 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 secreta, sino que valora el proceso temporal de la elaboración de una imagen como proceso teatral58”.

1. EL 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 colectivo de artistas independientes que se junta para crear la puesta en escena de Fritzl Agonista, hacer laboratorios escénicos que la fortalezcan como trabajo en proceso, presentar la obra y reflexionar sobre ella, experimenta una fascinación por las nuevas tendencias del arte y en especial hacia el desarrollo del teatro en los últimos tiempos, así asumimos “un trabajo o un proceso de creación/presentación como parte de una situación, donde la relación entre todos los participantes del evento se convierte en un objeto importante del concepto artístico. La idea de “dramaturgia del espectador” apunta a este desarrollo59”. Se trata de brindarle al espectador una opción activa de recepción alternativa, “diferente a la que promueven los medios masivos de comunicación, y del que las telenovelas son un elocuente ejemplo60”, porque sabemos que hay sujeciones a una estructura económico-social e ideológica dominante, enfocamos nuestro trabajo para que en la hora que dura la obra haya una acción desalienante o emancipadora del espectador, porque creemos que “el teatro sigue siendo el único sitio donde tiene lugar la confrontación directa de una audiencia consigo misma61”.

Las propuestas artísticas que incitan a llenar los momentos indeterminados requieren de una lectura profunda, la lectura es el medio para comprender las directrices marcadas para llenar los espacios vacíos. 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 y la forma efectiva de todo encuentro con ella, de manera que al leerlas no sólo se reconocen sus cualidades estéticas, leer estas obras no es un mero 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 teatral62”. Le apostamos a una recepción más cercana a lo sensorial sensitivo que a la razón, comprensión, sin invalidar ninguna de las dos, para Maurice Merlau-Ponty la sensación es la experiencia con el corazón de las cualidades del objeto captadas por los sentidos y que desde allí provoquen vibraciones físicas que a su vez muevan a la acción corporal o mental, por ejemplo los sonidos estridentes y sin anécdota melódica provenientes de la guitarra eléctrica, moverán a sentir las vejaciones a que está siendo sometida la niña, a hacer presente su presencia en la ausencia, a transferir la sensación de dolor al cuerpo del espectador en el fragmento que acontece en el espacio-tiempo antes que a llevar al espectador a elaborar una fábula, quizás después en colectivo o en solitario reconstruirá la bajeza de la acción que presenció. “Alguien viene del silencio y la sombra para mostrar la soledad de su corazón cruel. […] Este ser tomó a su hija por rehén de su rito. Este ser suspendido de su dolor y su destino, de su doloroso destino, declara su acto, declara la gravedad de su acto mientras oscila. No declara un crimen y no clama castigo. Se muestra en su acto. […] Parece ser el verso de un ser que no aprende de sus faltas y sus fallas, de un ser humano que reincide en el error y el horror. Si algo pregunta la obra al espectador es por todo cuanto duerme en la tumba de la hija muerta y en el tabú roto por el padre extraviado63”.

“El posicionamiento performativo no se mide a través de criterios previos, sino sobre todo por su éxito comunicativo. No se puede pasar por alto que el público ya no es un testigo imparcial, sino un compañero implicado en el teatro: es quien decide sobre el éxito de la comunicación64”. Solo la eficacia con la que se presentan los materiales escénicos nos dejan bien librados ante el público. “Esta obra de Francisco Sierra, Andrés Montes y Lucia Amaya, acomete un tema en extremo difícil pero abordado con propiedad en los distintos lenguajes del teatro. Sin duda alguna tocará a todo aquél que tenga el gusto de presenciarla. Porque difícilmente puede ser llamada “monólogo”; es un diálogo con la conciencia del espectador, resultando una profunda metáfora del control y el poder. […] El cuerpo del actor, su voz, la sonoridad y el texto, penden del hilo; recreando, sobre el principio sin fin de significantes del círculo, un bello mandala del horror. Estas proezas sólo las puede el arte. Crear belleza de lo atroz65”.

Como dice Lehman en su introducción al Teatro Postdramático: “Una percepción simultánea y de perspectivas plurales remplaza la percepción lineal y sucesiva. Una percepción más superficial y a la vez más extendida substituye a la otra, más centrada y más profunda, cuyo arquetipo era la lectura del texto literario”. Es comprensible que en los tiempos actuales, en la vida cotidiana, somos bombardeados por una serie de cosas que demandan nuestra atención al mismo tiempo, la música, la conversación, la imagen, el chat y por qué no, también la alimentación, o sea que esta lógica surge y se corresponde a las dinámicas del presente en la sociedad.

El ojo, el oído, la piel, el olfato del espectador es forzado a realizar operaciones selectivas rápidas durante la recepción de la obra, por ejemplo, podemos decir que “con el ver se nace; el mirar hay que aprenderlo. El ver depende del ángulo de visión de nuestros ojos, el mirar está en directa relación con nuestra forma de socialización, con la calidad de nuestros imaginarios, con todas las posibilidades de nuestra memoria66”. En el acto de mirar, está la opción de podernos compenetrar con la obra, escudriñar el poder de los lenguajes y gozar del enigma que contienen sus símbolos. “No podría describir el espectáculo de la misma manera como lo viví, porque hay cosas que las palabras nunca terminan de explicar, además porque confieso que la obra despertó en mí muchos sentimientos que muy seguramente serían censurables y cuestionables dentro de nuestros cánones morales. Tal vez lo que puedo describir con mis palabras son los aspectos técnicos, escénicos y actorales que más que llamarme la atención, cautivaron mis sentidos y llenaron la expectativa, superando el rango que suelo adjudicarle a las producciones de teatro alternativo en Colombia67” Así cada espectador es atacado por una densidad de lenguajes, él deberá seleccionar el de su interés, quizás va a enfrentarse a una noción de incompletitud que cada quien buscará llenar con el diálogo, la reflexión o quizás regresando a ver la obra. “Se hace necesario entonces el desgarramiento del público para transformarlo en espectador activo, para que haya tantas lecturas posibles como cantidad de espectadores en la sala68”. 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. “Siguiendo a Jaaques Ranciere, que la obra asuma su condición de maestro ignorante y el público su condición de espectador emancipado. No hacerle al público concesiones demagógicas, y no pedirle una mirada indulgente. Que la mirada crítica de ambos sea impiadosa. Desestimar la dictadura del aplauso, con la pretensión de dividir la platea. Trabajar para el disenso, de modo de fomentar la subjetivación de eso que se llama público. Tomar al espectador como un sujeto colectivizado, no como masa ni como individuo. El consenso del aplauso achata y unifica las miradas. Crear dos, tres, muchas miradas69”.

“El arte no es político por su temática sino por su modo o procedimiento formal de acción. Deviene político cuando se transforma en potencia para cuestionar y desestabilizar al espectador en la construcción de su identidad y realidad, extendiéndose más allá del mimético y el aristotélico sistema de representación y reproducción de ideologías existentes y prevalecientes. Deviene político cuando propone un claro proceso de subjetivación del público, es decir: un retorno al sujeto (sujeto social, sujeto ético, pero sujeto al fin) como acto de resistencia70”. Y el público se expresa, de diferentes formas, mediante diversos soportes, desde su subjetividad, apropiándose del discurso con su punto de vista como sujeto, con sus necesidades e intereses propios en la expresión, en este caso que cito, haciendo sus comentarios en la fan page, Orlando Sierra: “Eros o Tánatos? El amor al servicio de la creación y la vida? O al servicio de la destrucción y la muerte? Esto es el planteamiento fundamental de la obra. Para Fritzl desafortunadamente es el Tánatos, es el dominio de la bestia sobre su humanidad. La diferencia entre humanos y animales, es que podemos elegir nuestras acciones y dominar la bestia. Poderosa interpretación de Francisco Sierra71”. La obra cierra con 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, desde lo social y lo político como argumentación autónoma, poniendo en entre dicho los modos de comportamiento normativos, jurídicos y políticos, fanáticos o fundamentalistas, basados en la razones absolutas. Desde lo estético, nos interesa despertar confrontación y formas de investigación artísticas que incursionen en el riesgo creativo haciéndonos más abiertos a adoptar el arte que se posiciona en el siglo XXI y define al sujeto contemporáneo.

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. Sus espectáculos, óperas, performances, instalaciones e intervenciones urbanas han sido presentados en los principales escenarios, festivales de varios países. Su poética intenta confrontar con las categorías estéticas establecidas, amalgamando las disciplinas de tal modo de que el lenguaje creado no se ajuste a ninguna definición. Su búsqueda formal pretende establecer siempre una dialéctica con el espectador, considerándolo parte activa de la obra. Trabaja a partir de estrategias formales que incluyen conceptos como lo obsceno (aquello que está fuera de la escena), la crisis, el accidente, la provocación, la inestabilidad, lo extraordinario (lo que se aparta del orden), la memoria, la muerte y la violencia. Intenta que sus montajes sean un espacio para la convergencia de las distintas miradas.

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. Apuntes para el programa de mano. Lucía Amaya. 2013.

4. Swneey Agonista, El teatro perdido de T.S. Eliot, Daniel Barrón, 201) <http://homozapping.com.mx/2012/08/sweeney-agonistes-el-teatro-perdido-de-t-s-eliot/#sthash.uZLgoQco.dpuf>

5. Poética del disenso. Botella en un mensaje, obra reunida. Emilio García Wehbi. Pág 22.

6. Fritzl Agonista, Secuencia 5, pág 9.

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

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

9. Poética del disenso. Botella en un mensaje, obra reunida. Emilio García Wehbi. Pag.23.

10. Poética del disenso. Botella en un mensaje, obra reunida. Emilio García Wehbi. Pág. 23.

11. 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/](http://www.eumed.net/rev/cccss/20/)).

12. Lucía Amaya, sinopsis para el programa de mano. 2013.

13. Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después. Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación. Cendeac. Castilla La Mancha. 2011. Pág 314.

14. Lucía Amaya. Sinopsis para el programa de mano. 2013.

15. (Marcela Pastore, ponencia: Comunicación para el 3er Congreso Latinoamericano sobre trata y tráfico de personas, Bogotá, 2013, pág 11 y 12.)

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

17. Cali, dónde estás? Breve recorrido por el devenir del arte teatral en diferentes escalas, Entrevista a Lucía Amaya por Andrés Montes. Bogotá. 2013.

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

19. La poética del disenso. Manifiesto para mí mismo. Botella en un mensaje, obra reunida. Emilio García Wehbi. Ediciones DocumentA/Escénicas. 2012 pág 21 y 22.

20. La poética del disenso. Manifiesto para mí mismo. Botella en un mensaje, obra reunida. Ediciones DocumentaA/Escénicas. 2012. Pag 21.

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

22. Joseph Danan. Qué es la dramaturgia? Paso de gato. Serie teoría y técnica. México, 2010, pag 48.

23. Acontecimiento sin título. John Cage. <http://www.nexos.com.mx/?p=14300>

24. 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, Francisco Sierrra Barón, Cali, 2012, pág 15.

25. Hans Thies-Lehmann. Teatro posdramático. Cendeac. Castilla La Mancha. 2013. Pag 38.

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

27. Prezy Fritzl Agonista.

<http://prezi.com/ufr0jyswv4_l/?utm_campaign=share&utm_medium=copy&rc=ex0share>

28. 2008 Universitat Autònoma de Barcelona, Dramaturgia Audiovisual Shelly Agustiño Batet

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

30. Lucía Amaya. Sipnosis para el programa de mano. 2013.

31. Shelly Agustiño Batet - Dramaturgia Audiovisual [https://wikis.uab.cat/drama\_av/index.php/Shelly\_Agustiño\_Batet 4 of 6 12/07/12 6:41](https://wikis.uab.cat/drama_av/index.php/Shelly_Agustiño_Batet%204%20of%206%2012/07/12%206:41)

32. Hans Thies Lehmann. Teatro Posdramático. Cendeac. Castilla La Mancha. 2013. Pág. 280.

33. Hans Thies-Lehmann. Pensar la Dramaturgia, errancia y transformación. Castilla La Mancha. 2011. Pag. 325-27.

34. Hans Thies-Lehmann. Teatro posdramático. Castilla La Mancha. 2013. Pag 254.

35. José A. Sánchez / Zara Prieto. Teatro. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 2010, pág. 19.

36. Entrevista a Emilio García Wehbi, vía Skype por Lucía Amata, Cali-Bogotá. Noviembre 14-2013.

37. Hans Thies-Lehmann. Teatro Posdramático. Pags. 356-354

38. Trailler de la película: El gran silencio de Philip Groening

39. (Las ondas mecánicas. El cuerpo sonoro. Apuntes para la musicalización de Fritzl Agonista. Andrés Montes. 2013).

40. (John Cage. El silencio. http://infocatolica.com/blog/sarmientos.php/el-silencio-de-john-cage-y-el-silencio-c)

41. Teatro posdramático. Hans Thies Lehmann. Pag 158

42. Lo sonoro en Fritzl Agonista. Reflexiones de Mike Gonzalez.

43. http://www.elmercurio.com/blogs/2014/01/12/18564/Obras-que-cuestionan-el-concepto-de-teatro-en-Santiago-a-Mil.aspx.

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

45. Fritzl Agonista: La magia del Teatro que orada la mente del espectador. Totoya Show. Bogotá 28-07-2013. https://www.facebook.com/latotoyashow.

46. Hans Thies Lehman. Teatro posdramático. Castilla La Mancha. pág 239)

47. Cicely Berry. Texto en acción, Madrid. 2014. pág 74

48. (Avelina Lesper, El malpensante. http://elmalpensante.com/articulo/2854/contra\_el\_performance.)

49. Fritzl Agonista, Emilio García Wehbi, secuencia 7, pág 11.

50. Fritzl Agonista: La magia del Teatro que orada la mente del espectador. Totoya Show. Bogotá 28-07-2013. https://www.facebook.com/latotoyashow.

51. Jean Luc Nancy, Corpus. Arena Libros, 2013

52. Lehman, Teatro Posdramático. Performance, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac), Madrid, 2013 pág 237.

53. Hans Thies Lehman, Teatro posdramático. Castilla La Mancha. 2013. pág 238.

54. José A. Sánchez/Zara Prieto. Teatro. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, pag. 17.

55. Hans Thies-Lehmann, Teatro Posdramático. Castilla La Mancha. 2013. Pag 242.

56. Dionisio Varela. Nocturno diagonal. El evento del espectador, Marzo del 2013.

57. Hans Thies-Lehmann. Teatro Posdramático. Castilla La Mancha. 2013. pág 244.

58. Hans Thies-Lehmann, Teatro posdramático, Castilla La Mancha. 2013. .pag 238

59. Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después. Hans Thies Lehman. Pag 325.

60. Adolfo Sánchez Vásquez. Hacia una estética de la participación. México. 2006. pág 82.

61. Jacques Rancier, El espectador emancipado. La Fabrique éditions, Paris. 2008.

62. Hans Thies Lehman. Teatro posdramático, Castilla La Mancha. 2013. pag 238.

63. Dionisio Varela. Nocturno diagonal. El evento del espectador, Cali. Marzo del 2013.

64. Hans Thies Lehmann. Teatro posdramático. Castilla La Mancha. 2013. Pag 241.

65. Clahiber Rincón. Normal. Teatro La Concha. Cali. Septiembre 13-2013

66. Cuerpos Sutiles, Más allá del ver está el mirar. Fernando Vásquez Rodríguez, Signo y pensamiento No. 20 1992, pág 32.

67. Fritzl Agonista: La magia del teatro que horada la mente del espectador. Totoya Show. Bogotá 28-07-2013).

68. La poética del disenso. Emilio García Wehbi. 2012. pág 24.

69. La poética del disenso. Emilio García Wehbi. 2012. pág 21.

70. La poética del disenso. Emilio García Wehbi. 2012, pag 21.

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

FOTOS





















