



VICERRECTORÍA ACADÉMICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, jurados, y la directora del trabajo de grado titulado *Estudio preliminar sobre la propuesta estética del director colombiano Rodrigo Rodríguez en sus obras "Te jodiste amor" y "Pequeñas traiciones"*, presentado en la modalidad de monografía por las estudiantes Magda Gineth González Suelta (CC 52855548) y Ana Andrea Gracia Sierra (CC 52478235), consideramos que dicho trabajo de grado cumple (X) / no cumple () los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

- El trabajo presentado cumple los objetivos propuestos
- Formula clara y pertinentemente su conceptualización y análisis.
- Las autoras se sitúan en un lugar de enunciación comprometido y argumentado.

En Bogotá, a los tres (3) días del mes de diciembre de dos mil trece (2013).

Jurado Isis González

Calificación: 4.5

Firma:

Jurado Pedro Morales

Calificación: 5

Firma:

Directora Ángela Valderrama

Calificación: 5

Firma:

Calificación final (Promedio de los tres): 4.8



POESÍA E INTERPRETACIÓN
EN LAS PARADOJAS DE
DITIRAMBO

**ESTUDIO PRELIMINAR SOBRE LA PROPUESTA ESTÉTICA DEL DIRECTOR
COLOMBIANO RODRIGO RODRIGUEZ EN SUS OBRAS “TE JODISTE AMOR”
“PEQUEÑAS TRAICIONES”**

**MAGDA GINETH GONZÁLEZ SUELTA
ANA ANDREA GRACIA SIERRA**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS
BOGOTÁ
2013**

**ESTUDIO PRELIMINAR SOBRE LA PROPUESTA ESTÉTICA DEL DIRECTOR
COLOMBIANO RODRIGO RODRÍGUEZ EN SUS OBRAS “TE JODISTE AMOR”
“PEQUEÑAS TRAICIONES”**

MAGDA GINETH GONZÁLEZ SUELTA COD. 2007177010

ANA ANDREA GRACIA SIERRA COD. 2006177015

Monografía de Grado

Directora:

ÁNGELA VALDERRAMA DÍAZ

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad De Bellas Artes

Licenciatura En Artes Escénicas

Bogotá

2013

1. Información General

Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Estudio Preliminar Sobre la Propuesta Estética Del Director Colombiano Rodrigo Rodríguez en sus obras "Te Jodiste Amor" y "Pequeñas Traiciones"
Autor(es)	González Suelta, Magda Gineth; Gracia Sierra, Ana Andrea.
Director	Valderrama Díaz, Ángela
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2013. 82 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	ESTÉTICA; SEMIÓTICA; SEMIÓTICA TEATRAL; RODRIGO RODRÍGUEZ; HERMENÉUTICA; DRAMATURGIA,

2. Descripción

La presente investigación aborda la estética poética y particular del dramaturgo colombiano Rodrigo Rodríguez en su obra trágica *Te Jodiste Amor* y su obra cómica *Pequeñas Traiciones*. El análisis se hace a la luz de autores tales como Hans Georg Gadamer, Umberto Eco, Anne Ubersfeld y Aristóteles entre otros. La investigación contiene un análisis descriptivo de las dos obras a partir de cuatro grandes categorías de análisis: el texto, el director, el actor y la representación. Este estudio pone en diálogo el texto y la representación para profundizar en la mirada poética del dramaturgo. Así mismo busca validar un lugar de enunciación que dé cabida al discurso propio.

3. Fuentes

- Alatorre, C.** (1.986). *Análisis del drama*. México DF: Editorial Gaceta S.A.
- Aristóteles.** (1946). *Poética*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A.
- Danto, A.** (2.005). *El Abuso de la belleza*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Eco, U.** (1986). *La Estructura ausente*. Barcelona: Editorial Lumen.
- El Espacio (2.004 14 de octubre) "Una familia que se levanta y se acuesta haciendo teatro". Bogotá, p. 18.
- Gadamer, Hans- Georg.** (2006). *Estética y hermenéutica*: Traducción de Antonio Gómez Ramos.

Madrid España. Editoriales Tecnos.

Pavis, Patrice. (1.998). *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona. Buenos Aires. México DF: Editorial Paidós.

Ubersfeld, Anne. (1.998). *Semiótica Teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra Universidad de Murcia.

Zuleta, Estanislao. (2.004). *Arte Y Filosofía*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.

4. Contenidos

De la Estética como Experiencia Sensible y de la Semiótica como Hermenéutica Posible: Marco teórico en el que hace el desarrollo conceptual de esta investigación que parte de la pregunta por la estética para entender, en el contexto contemporáneo, su estrecha relación con la hermenéutica y, desde allí, plantear la semiótica como una posible herramienta interpretativa que puede dar cuenta de todas aquellas categorías teatrales que dan cuenta de la tensión entre el texto y la puesta en escena.

El Texto: Pretexto Vivo del Hecho Teatral y Representación Efímera y Presente: segundo capítulo en el cual se presenta el análisis concreto de las categorías y subcategorías en un trabajo de correlación entre lo expuesto en el marco teórico, con lo encontrado en los textos y representaciones de las obras *Te Jodiste Amor* y *Pequeñas Traiciones* de Rodrigo. Y un último, que expone las conclusiones a las cuales llega nuestra investigación monográfica y abre posibles problemas de análisis para futuros intentos investigativos.

5. Metodología

- Investigación Cualitativa.
- Enfoque descriptivo / hermenéutico.
- Análisis correlacional.
- Técnicas de recolección de información:
 - Lectura de textos
 - Entrevista.



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 3 de 3

- Observación no participante.
- Registros audiovisuales.

6. Conclusiones

Luego de concluir nuestra investigación, y por el proceso vivido en la misma, cabe reflexionar sobre el sentido de analizar obras artísticas en la licenciatura en artes escénicas. Si bien el trabajo de investigación nos permitió ampliar la mirada sobre la propuesta estética de Rodrigo Rodríguez en la escena teatral, también nos permitió ampliar la visión sobre la obra de arte y lo que ésta dice de nuestra realidad y finalmente de nosotras mismas. Así mismo, el ejercicio investigativo y su repercusión en nuestro proceso de formación, en tanto estudiantes y docentes, cobro sentido, actualidad y organicidad en tanto cuestionó nuestros propios saberes para movilizar un discurso que validará nuestra apreciación particular frente a una obra teatral.

Elaborado por: González Suelta, Magda Gineth; Gracia Sierra, Ana Andrea.

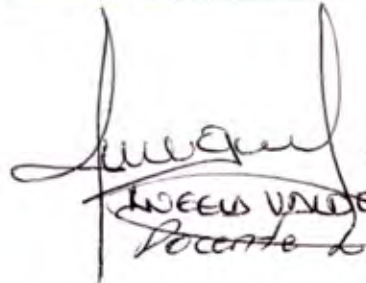
Revisado por: Valderrama Díaz, Ángela

Fecha de elaboración del Resumen:

05

12

2013


ÁNGELA VALDERRAMA DÍAZ
Docente LBE-OPN.

..... TABLA DE CONTENIDO

1.	Introducción	11
2.	De la Estética como Experiencia Sencible y de la Semiótica como Hermenéutica Posible	14
	- Retornando al Pasado	14
	- Comunicación e interpretación	16
	- Una Comprensión con Sentido	18
	- Signos de un Cuerpo Eterno y Efímero	19
	- Sobre Categorías Textuales	21
	• Acción	21
	• Tema - Conflicto	22
	• Tiempo - Espacio	23
	• Personaje	23
	• Género Dramático	23
	- Sobre Categorías de la Representación	26
	• Director	26
	• Actor	27
	• Puesta en Escena	28
	- De lo Popular, lo Mestizo y lo Analógico en Rodrigo Rodríguez	30
3.	Hacia una Interpretación Sensible de La Comedia y la Tragedia en Rodrigo Rodríguez	32
	- El Texto: Pretexto Vivo del Hecho Teatral	32
	• Sobre Te Jodiste Amor	27
	❖ La Acción	33
	❖ Tema Conflicto	36
	❖ Espacio -Tiempo	40
	❖ Personajes	41
	❖ Lo Trágico	43

• Pequeñas Traiciones	46
❖ Acción	46
❖ Tema - Conflicto	47
❖ Tiempo - Espacio	50
❖ Personajes	51
❖ Lo Cómico	53
- Representación Efímera y Presente	54
• Te Jodiste Amor	55
❖ Sobre el Director	55
❖ Sobre el Actor	58
❖ Sobre la Puesta en Escena	60
• Pequeñas Traiciones	64
❖ Sobre el Director	64
❖ Sobre el Actor	66
❖ Sobre la Puesta en Escena	68
4. A Modo de Conclusión	70
5. Referencias Bibliográficas	76
6. Anexos	78
• Cuadro de Análisis por Correlatos	78

Porque es una obligación para nosotros ser cronistas de nuestro tiempo, es lo que conocemos y de lo que uno conoce es de lo que mejor puede hablar. Igual que Shakespeare hablaba en su momento con esa fuertísima influencia de Homero y de los griegos, pero hablaba de su época y de sus gobernantes; obviamente uno hace lo mismo, guardadas las proporciones, y habla de esa realidad que, insisto, es dolorosa y a la vez es cómica; entonces eso la hace bastante paradójica y allí hay una necesidad expresiva... Los temas y personajes de nuestra realidad latinoamericana son un material infinito..., personajes y mitologías en espera de ser exploradas y de volver al teatro.

Rodrigo Rodríguez

..... INTRODUCCIÓN

Interesadas en ampliar los referentes que sobre las poéticas colombianas estudiamos durante nuestro proceso de formación universitario y, particularmente, seducidas por abrir el marco de reflexión sobre este asunto, quisimos profundizar en el estudio de las poéticas colombianas, que, como es bien sabido, sólo ocupa un semestre de análisis e indagación concreta dentro del currículo. En este sentido, buscamos indagar sobre aquellas propuestas teatrales que, si bien dan muestra de un nivel de reconocimiento en la escena no sólo nacional sino también mundial, no han sido lo suficientemente sistematizadas ni analizadas por ámbitos académicos y críticos del sector artístico en Colombia.

A partir de este interés, quisimos indagar en un estudio que hablara de las propuestas estéticas de grupos que no entran dentro de los grandes análisis publicados por la producción editada, o aún dentro de aquellos considerados canónicos de la escena colombiana. Grupos que si bien han mantenido un trabajo constante y comprometido carecen de estudios referenciales que hablen directamente sobre su quehacer teatral y expongan así el panorama de un teatro colombiano diverso, contemporáneo y abierto a múltiples sentidos. Por esto, quisimos indagar en aquellos lugares alejados de los puntos centrales o convencionales en torno a los cuales giran las investigaciones tanto en la academia como en el campo propiamente artístico (escénico), y ubicamos nuestra mirada en la “periferia”.

Entonces, conscientes de que tanto la academia como el arte son espacios abiertos a la pluralidad de pensamiento, del saber y del reconocimiento, y, particularmente, la Universidad Pedagógica Nacional, que no sólo por su carácter público, sino además por ser un espacio que genera desde sus intereses apertura a procesos que validen la otredad y la inclusión, decidimos acercarnos a la propuesta del director, dramaturgo y actor Rodrigo Rodríguez, de quien, luego de una revisión documental, reconocimos que tenía muy pocas fuentes referenciales que analizaran y socializaran su experiencia, es más podríamos afirmar que dicha investigación es casi inexistente.

En este sentido, la obra de Rodríguez tiene a su haber continuidad y actualidad, lo que hace de su trabajo un espacio posible para postular un problema investigativo. Así, decidimos acercarnos a nuestro dramaturgo para indagar en su mirada particular, in situ y actual sobre el quehacer teatral, latinoamericano y colombiano. Rodrigo, en la década de los noventa, fundó la

Fundación Ditirambo Teatro en la ciudad de Bogotá, la cual este año cumple veinticinco años de existencia. Desde sus inicios Ditirambo ha llevado a escena más de 37 montajes y todos ellos, en distintas dimensiones, han impactado la escena nacional e internacional con un lenguaje caracterizado por un tono popular, mestizo y analógico, un teatro que hunde sus raíces en un contexto particular, el colombiano y latinoamericano.

Así, y como problema investigativo, nuestra propuesta monográfica se ha planteado resolver el siguiente interrogante: ¿cuáles son las características que definen la mirada estética del director y dramaturgo colombiano Rodrigo Rodríguez? Pero siendo conscientes de lo amplio del problema, hemos delimitado su formulación en el análisis de dos de sus obras más recientes y diversas, su obra trágica *Te Jodiste Amor*, y su obra cómica *Pequeñas Traiciones*. La primera de ellas escrita en el año 2009, y la segunda escrita en el 2010, ha sido, además, galardonada por el Banco Interamericano de Desarrollo en la categoría de “Gran Comedia Hispanoamericana para un mínimo de siete personajes”.

Con el fin de describir y analizar las características que definen la mirada estética del director y dramaturgo Rodrigo Rodríguez, decidimos inscribirnos en un método cualitativo y trabajar sobre enfoque de tipo descriptivo que abordara, como tipo de estudio, un análisis correlacional. Bajo este planteamiento metodológico buscamos correlacionar la realidad de estudio con la construcción de un marco teórico que ofreciera las bases para argumentarla, de tal modo que fue necesario utilizar técnicas para la recolección de información tales como la revisión documental, audiovisual y la realización de entrevistas a profundidad. El anterior diseño metodológico se hace con el objetivo de poder ingresar en el estudio de nuestras categorías de análisis que buscan dar cuenta de los postulados estéticos dados en un hecho teatral, así la relación entre el texto y la representación es de carácter ineludible, y en estos dos elementos se integran aspectos como el análisis de la acción, el tema, el conflicto, el tiempo-espacio, el personaje y el género por un lado, y por el otro, subcategorías tales como el director, el actor y la puesta en escena, respectivamente.

Deseando entonces, encontrar caminos que amplíen la perspectiva respecto al estudio de propuestas teatrales colombianas y que quizás a futuro puedan ser contrastadas y redimensionadas, este documento se estructura de la siguiente manera: el primer capítulo entrega el desarrollo conceptual de nuestra investigación a través de un marco teórico que parte de la pregunta por la

estética para entender, en el contexto contemporáneo, su estrecha relación con la hermenéutica y, desde allí, plantear la semiótica como una posible herramienta interpretativa que puede dar cuenta de todas aquellas categorías teatrales que dan cuenta de la tensión entre el texto y la puesta en escena. El segundo presenta el análisis concreto de las categorías y subcategorías en un trabajo de correlación entre lo expuesto en el marco teórico, con lo encontrado en los textos y representaciones de las obras *Te Jodiste Amor* y *Pequeñas Traiciones* de Rodrigo. Y un último, que expone las conclusiones a las cuales llega nuestra investigación monográfica y abre posibles problemas de análisis para futuros intentos investigativos.

DE LA ESTÉTICA COMO EXPERIENCIA SENSIBLE Y DE LA SEMIÓTICA COMO HERMENÉUTICA POSIBLE

Desde la antigüedad los hombres se han relacionado con diversas expresiones artísticas como: danza, pintura, poesía y teatro; dicha relación evidencia que en la vida humana el arte siempre ha tenido una presencia significativa que provoca cuestionamientos en torno a la naturaleza, práctica y desarrollo de estas expresiones. De igual modo, la pregunta por el hacer del arte ha sido un interrogante constante en el devenir histórico de la humanidad, interrogante que ha sufrido transformaciones en relación con la época y el espacio donde se gesta. Por tanto, la vigencia del presente, del aquí y el ahora, se convierte en eje transformador de aquellas aproximaciones dadas en busca de responder este dilema. Entonces, ¿cómo abordar el estudio de las propuestas estéticas que hacen parte del presente del arte?, ¿de nuestro presente?

La teoría del arte -como campo problémico - nace en nuestra historia para demostrar que las especulaciones sobre el arte no están al margen de la reflexión relativa a los asuntos de la ciencia, la tecnología, la política, la percepción y el pensamiento. Esto ha conducido a la construcción de reglas que pretenden orientar la mirada del arte y de la relación que surge del contacto del hombre con el objeto artístico, promoviendo ideas que introducen y consolidan una teoría del arte que indaga por el concepto de lo bello en relación con la experiencia sensible del observador. Así, la Estética, siendo parte legítima de la filosofía, se ha preocupado por comprender y reflexionar sobre la naturaleza de la belleza hecha experiencia. Muchos han sido los pensadores, filósofos y teóricos del arte que han decidido dedicarse a esta tarea, logrando una serie de planteamientos significativos que permiten comprender el problema de la experiencia estética hoy.

RETORNANDO AL PASADO

Regresando al pasado y revisando algunos postulados de la Grecia Antigua, la visión platónica sobre el arte poético está fundamentada en el hecho ético, señalando el debate sobre un arte que tenga como fin llevar al hombre al bien y la verdad. Dado que el arte poético imperante hasta ese momento sólo lograba corromper al hombre mostrándole historias que desencadenaban grandes tragedias, con lo cual se alteraba el orden moral de las cosas y, a su vez, retrataba un arte

mimético que como copia de otra copia solo conducía a la ausencia de la verdad, el arte se constituía en una amenaza para la educación de la sociedad y para el arte mismo. (Platón. 1941, p 105) Es así como el planteamiento platónico busca ahondar en la idea de un arte que se proponga resaltar las acciones encaminadas al bien y lo justo por encima de las no justas. Por tanto, seguro de que la imitación artística de una mala actitud o conducta era un llamamiento a que los individuos repitieran dicha conducta, Platón propone un arte que señale sólo las virtudes y facultades convenientes para las jóvenes generaciones.

Los cambios en el pensamiento, reflejados a través de la historia, evidencian el cambio de los parámetros clásicos a los románticos; de una belleza que se definía a partir de cierto ideal platónico, se dará paso a un concepto estético basado en la libertad, en otras palabras, de aquello que producía agrado y acercaba a lo justo se pasará a una estética de la emoción. Luego, en el siglo XVIII, se planteará el principio de la gran discusión en torno a la obra de arte, cuestionando la transición de un concepto amplio y reformado a un concepto meramente estético. En efecto, es en este siglo cuando la estética se atribuye como disciplina y evoluciona el concepto de bellas artes, pues allí se plantea por primera vez la belleza como la categoría clave de la estética y como cualidad que determina el arte. (Tatarkiewicz, 2001, 164)

Aun cuando en este momento, el concepto de perfección ahondando en lo bello se hacía presente en distintos autores como Cristian Wolf o Leibinz; Kant, sin embargo, en su *Crítica del Juicio*, afirma que el juicio del gusto es completamente independiente del sentido de perfección. De esta manera, nos acerca al pensamiento moderno y, sumándose a quienes proponen el principio subjetivo en el arte, amplía esta noción al afirmar que si bien los juicios son subjetivos, deben buscar un sentido universal o transhistórico que trascienda en la cultura. “Para Kant: ni lo agradable, ni lo perfecto, ni lo útil, es necesario al arte, sino lo que libera el juego de las facultades” (Zuleta, 2004, p. 96). En su paso por alejarse de lo que no le compete a la obra de arte, Kant se aparta del gusto, del saber teórico y la utilidad como características propias del objeto artístico, permitiendo que conceptos como lo grotesco, lo deforme, lo multívoco entren a cobrar vigencia.

Concebir el arte asociado a la noción de belleza, fue el problema por antonomasia de la estética durante su historia, razón por la cual la contemporaneidad ha seducido a especialistas y estudiosos del arte, entre los que se encuentran Arthur Danto, crítico y filósofo norteamericano

quien concibe la estética, vista desde su relación directa con la vanguardia, como aquella disciplina en la cual el sentido de belleza ha perdido su vigencia, permitiendo la existencia de toda una estética cotidiana por descubrir. “Lo que se deduce de esta historia de destrucción conceptual no es que el arte sea indefinible, sino que las condiciones necesarias para que algo sea arte deberían mantenerse en un registro hartamente general y abstracto para que puedan englobar todos los casos imaginables” (Danto, 2005, p. 63). Bajo este panorama, la vanguardia transmutó el concepto de arte tradicional, poniendo en entredicho la exclusividad, la individualidad, el valor mercantil y la habilidad, entre otros. Este nuevo paradigma, que abre el pensamiento del siglo XX, permite que la obra sea vista a la luz de nuevas concepciones estéticas, que amplían y complejizan la apreciación artística. Así mismo, permite un desplazamiento en aquellos agentes y definiciones en torno a los cuales giraba la obra de arte, para dar cabida a otros actores principales y a nuevas interpretaciones.

COMUNICACIÓN E INTERPRETACIÓN

El siglo XX se nos presenta como aquel en el cual se hace una apertura al pensamiento propiciando un alejamiento de la idea científicista que imperaba en el momento; este cambio ratifica una apertura hacia nuevas propuestas. Una de ellas es la planteada por el filósofo alemán Hans George Gadamer, quien manteniendo una mirada alejada del positivismo característico del siglo XIX, se acerca a la teoría planteada por algunos filósofos que lo antecedieron, entre ellos Heidegger y Nietzsche, para ahondar en la noción de que no hay hechos sino interpretaciones, con lo que se acerca a la hermenéutica.

Dando continuidad a lo propuesto por sus anteriores Gadamer, desde la hermenéutica y la estética, plantea romper con el cerco instaurado por la ciencia y con ello liberar al pensamiento para que se abra a la experiencia hermenéutica de la comprensión como acontecer de sentido. Si sobre algo recae el sentido de lo estético en Gadamer es en entender la obra de arte, en relación con sus lecturas y sus lectores, como un acto de experiencia que está directamente relacionado con lo vivido y que permite que cada lector salga al encuentro desde su propia vivencia e interprete desde sus conocimientos, de tal modo la obra de arte se sostiene en aquello que no se agota, en lo que prevalece históricamente.

¹ Vanguardia entendida como respuesta a la inconformidad que imperaba en las instancias artísticas del momento, aquellas que cuestionaban el arte como representación de la realidad.

En este contexto en el que la lectura sobre el arte no se reduce a reconocer en la obra determinadas cualidades estéticas que aprueben o desapruében su grado de belleza, leer arte, para el filósofo, recae en el encuentro con eso otro a lo que el ser copertenece. En este sentido, la experiencia estética es un encuentro con la pertenencia a un determinado mundo histórico en el que existe un alto grado de reciprocidad y pertenencia y, por tanto, la obra le pertenece al presente y a quien a su encuentro acude, en otras palabras, la obra artística es en sí misma a-histórica.

La obra nos expresa algo, y es en este sentido en el que la interpretación interviene para intentar comprender ese algo que la obra le dice a cada quien, de este modo resulta ser objeto de la hermenéutica, la cual, de acuerdo con Gadamer, “es el arte de explicar, transmitir por el esfuerzo propio de la interpretación lo que, dicho por otro, nos sale al encuentro en la tradición, siempre que no sea comprensible de un modo inmediato”. (Gadamer, 2006, p, 57) Es decir, interpretación que va más allá de las proporciones del objeto artístico, de lo que se trata es de lo que el sujeto llegue a interpretar de dicho objeto. La comprensión busca encontrar un sentido en el cual cada espectador se vea involucrado, de manera que el encuentro con relación a la obra de arte sea consigo mismo, sea propio, pues “todo encuentro con la obra de arte significará un encuentro con nosotros mismos” (Gadamer, 2006, p, 56). Por lo tanto, la obra no existe en tanto obra “estática”, existe en tanto que comunica estéticamente y que busca dar cabida a las interpretaciones plurales en las que el presente y el lector encuentran un estado de pertenencia mutua en el que la experiencia estética no se agota, en lo subjetivo ni en lo objetivo, sino que radica en la comunicabilidad.

El diálogo entre unos y otros pone de manifiesto que en la comunicación las opiniones no se ratifican o imponen, todo lo contrario, se transforman, con lo cual en la conversación se aclara el lenguaje. Entrar en conversación implica entonces cuestionar y entregar respuestas, y este ejercicio hace visible la relación con el acontecer lingüístico, para entender que se razona desde el lenguaje y que el diálogo permite ahondar en un conocimiento que reflexiona constantemente. En este sentido, Gadamer insistirá en el lenguaje como medio para que el ser alcance la comprensión, y así mismo reclamará un sentido comunicativo que no se quede en un intercambio de palabras o, lo que podría llamarse un mero acto informativo, sino que permita una comunicación que profundice en el sentido.

De lo anterior se deduce que un punto central en la obra de Gadamer, es el lenguaje, su relación con la obra de arte y el punto de vista frente a la experiencia del arte. La obra nos expresa algo y la hermenéutica interviene para intentar comprender ese algo que la obra le dice a cada uno.

Ahora bien, entendiendo que la obra musical, teatral o visual no existe en tanto sí misma, sino en tanto que comunica, que genera una experiencia en la que el presente y el lector encuentran un estado de pertenencia mutua, se abre entonces la pregunta ¿cuáles son las herramientas que permiten concretar dicha interpretación? Si se parte de entender que ya no es el objeto artístico el punto central en el arte, sino que por el contrario lo que cobra relevancia es la vivencia e interpretación del acontecer vivo, entonces esta mirada sobre lo artístico sólo puede estar presente en lo abierto y en lo multívoco, tal y como se formula en la semiótica.

UNA COMPRENSIÓN CON SENTIDO

Queda claro que si la obra de arte es un problema de la comunicación y a la vez un problema de la experiencia y del lenguaje, la semiótica es un campo indicado para sostener las bases de cualquier análisis o interpretación que se pueda emprender, razón por la cual, nos serviremos de ésta como punto de partida para ingresar en el campo hermenéutico.

Partiendo, pues, de la comprensión de un sistema cultural como comunicación, Humberto Eco aborda los metalenguajes que están presentes y que explican la gran variedad de expresiones por medio de los que se establece la cultura. Es decir, dichas expresiones no sólo recaen en lo canónicamente constituido por una lengua, sino que además se abren puntos de análisis en los mensajes o signos que ofrecen la arquitectura, al cine y el arte, entre otros. De esta premisa es importante entender que para Eco no se puede reducir todo lo cultural a un único proceso: el de la comunicación. Lo que sí es importante es que estos procesos se pueden entender mejor desde la comunicación.

De sus postulados resulta absolutamente significativo ingresar en la comprensión dialéctica de la misma naturaleza semiótica, que, por un lado, comprende su origen como una mera disciplina lingüística, cerrada, estructurada y sincrónica, pero que, por otro y de forma complementaria, la analiza como un problema abierto que varía de acuerdo al contexto y las ideologías dominantes en las sociedades, y que manifiesta una estructura ausente y diacrónica. Es así, como para Eco en la obra de arte, a partir de una semiótica abierta trasciende el signo

lingüístico para hablar de otro tipo de experiencias sensibles, extralingüísticas, olfativas, entre otras.

Por lo anterior, si la lingüística es entendida de manera abierta no ha de ser sólo la palabra como medio de lenguaje el punto central, también se acudirá a aspectos visuales, a signos corporales, a espacios sonoros y gestos, que indudablemente hacen parte de un sistema comunicativo y, por ende, cultural. En este sentido, en el mundo contemporáneo aparece la semiótica como un campo abierto para analizar las diferentes expresiones artísticas y, por ende, es éste un lugar propicio para realizar una investigación en el campo escénico que permita realizar un análisis interpretativo del hecho teatral. Entonces, surge una nueva y crucial pregunta ¿bajo qué elementos semióticos podríamos entrar a establecer dicho análisis?

La composición singular de la obra de arte sería, desde la semiótica, un sistema complejo en el que las funciones estéticas se producen en todos sus niveles. El esqueleto completo de una obra se basa en una serie de relaciones estructurales de conjunto, relaciones que están dadas entre el mensaje estético planteado, el espacio y el observador. Dado que quien observa, toca, siente o huele experimenta sensaciones que no se pueden comprobar, el mensaje se presenta de manera ambigua, entonces ¿Cómo la semiótica se convierte en un campo problémico que puede materializar el acto interpretativo y diverso del individuo frente a la obra de arte?, y particularmente, ¿frente a la obra teatral?

SIGNOS DE UN CUERPO ETERNO Y EFÍMERO.

Bajo la mirada planteada por Humberto Eco, podemos entender los adelantos desarrollados por la investigadora francesa Anne Ubersfeld quien a partir de la premisa de “no se puede leer teatro” saca este fenómeno artístico del hecho meramente literario para estudiarlo en toda su dimensión. Ubersfeld, para quien el teatro ocupa su centro de atención, propicia desde su experiencia como crítica y directora un estudio serio y pertinente sobre el fenómeno teatral. Alejada de la paradoja que pretende privilegiar al texto, dejando relegada a la representación la modesta tarea de reproducir al pie de la letra el texto literario, Ubersfeld insistirá en la producción de sentido que le es propia al objeto artístico, y que se traduce en rescatar la autonomía de la representación en la puesta en escena, puesto que su valor significativo está sujeto a otros sistemas simbólicos que intervienen en el universo escénico.

En su libro *La Semiótica Teatral*, Ubersfeld propone asumir una lectura del acontecer escénico basada en la relación y los lazos que unen el texto teatral con la práctica de la representación. Dicho análisis se realiza a la luz del conjunto de signos que articulan el texto y la puesta en escena. El texto puede o no anteceder la voz del actor en la escena, luego siempre va a formar parte de la representación, y es así como su valor significativo estriba de otros sistemas de signos que están presentes en el universo escénico. “En la representación, todo mensaje teatral exige, para ser decodificado, una multitud de códigos, lo que permite, paradójicamente, que el teatro sea entendido y comprendido incluso por quienes no dominan todos los códigos” (Ubersfeld, 1998, p, 23). En dichos códigos teatrales existe una << relación de equivalencia >> entre los signos textuales y los signos de la representación presentada como un repertorio de paralelismo, código que a la vez es flexible, voluble y dependiente de las culturas.

Así, aclarando que el teatro está sujeto a cualquier tipo de análisis como cualquier otro objeto que tenga un código lingüístico, el análisis semiótico se basa en entender que los signos están inscritos en un proceso de comunicación de acuerdo a las reglas de la lingüística y de cualquier proceso de comunicación puesto que posee de manera incontestable un receptor. Dicho proceso, en el teatro, se manifiesta a partir de la relación entre el conjunto de signos verbales (códigos lingüísticos y acústicos) y los no verbales (códigos visuales, musicales, proxémicos, entre otros). Con lo cual queda claro que no se puede hablar en el teatro de un signo único, puesto que en la representación se encuentran presentes signos efímeros como los gestos, las miradas y las palabras, pero de la misma manera hay otros que se mantienen a lo largo de la representación como el vestuario, la escenografía, las luces. En su totalidad el signo teatral funciona como un cuestionamiento dirigido hacia el espectador quien puede generar una o varias interpretaciones, cualquier estímulo cobra sentido en razón de su oposición o relación con otros signos y su simbolismo a lo largo de la representación.

Hasta aquí la semiótica teatral estudia a profundidad el impacto de los signos teatrales y su significación dentro de la relación del texto como producción literaria y la puesta en escena como representación efímera, paradójicamente eterna e instantánea, podemos afirmar que en sí misma se constituye en una posibilidad hermenéutica que da cuenta del acontecimiento sensible frente a la obra artística, y en este caso, frente a la obra teatral.

Ahora bien, ¿En qué aspectos del drama podríamos indagar para llegar a un análisis semiótico? Buscando responder este cuestionamiento se proponen algunas categorías que darán cuenta de un amplio y profundo panorama sobre la relación que guarda el texto con la puesta en escena. Al entrar en el análisis del texto, se abordarán categorías como la acción, el tema-conflicto, el espacio-tiempo, el personaje y el género; y posteriormente, para evidenciar el tránsito del texto al acontecimiento vivo, se analizarán categorías como el director, el actor, y la puesta en escena, pues son estos algunos de los aspectos que nos permiten articular y relacionar lo planteado por Ann Ubersfeld.

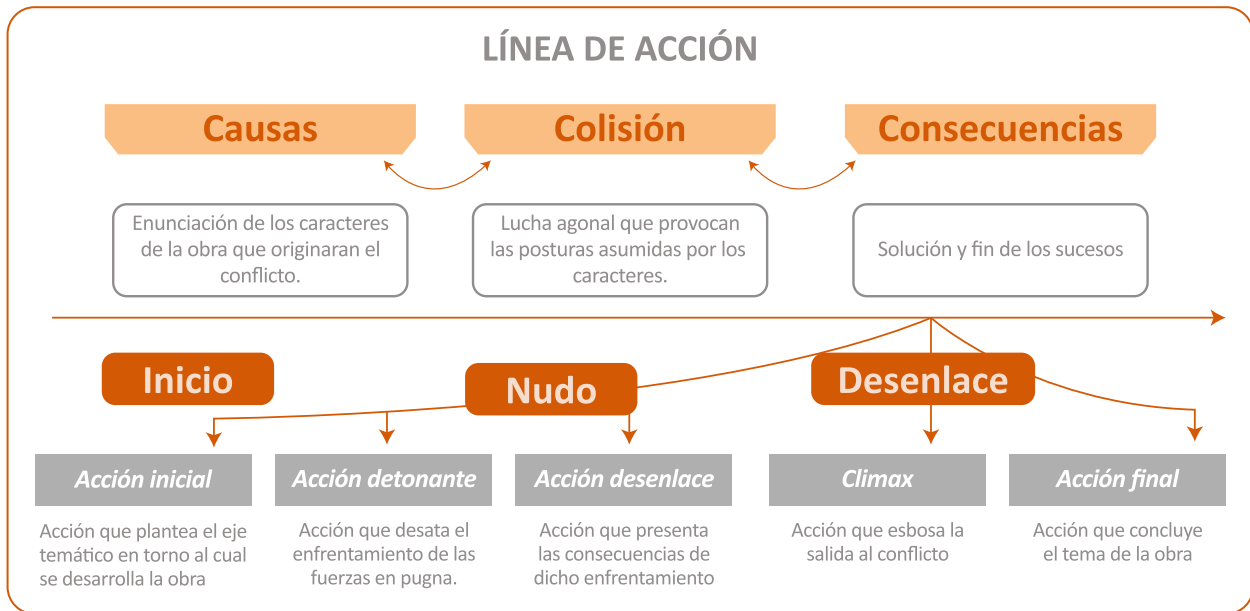
Si bien bajo diversas miradas dadas hasta el siglo XIX, muchos autores en sus poéticas han generado una serie de parámetros para la creación y estudio de obras teatrales en las cuales se privilegia el análisis y construcción del texto, es importante entender que con el desarrollo posterior planteado por las vanguardias del siglo XX aspectos innatos a la representación han entrado a ser parte activa de lo que constituiría cualquier intento de análisis frente al hecho teatral.

SOBRE CATEGORÍAS TEXTUALES

Acción

Si bien para Aristóteles el arte es mimesis de la acción humana o de la naturaleza, en el teatro dicha acción es específicamente mimesis de la praxis, con lo cual entramos en el problema de la representación. La acción para Aristóteles está determinada en la fábula bajo un estricto orden causal, que tiene como cuerpo un inicio, un nudo y finalmente un desenlace; en este sentido la acción desde entonces ha cobrado un valor importante en lo teatral, sin embargo en el mundo contemporáneo, aun alterando el orden, el concepto de acción sigue vivo y presente en el drama. Este problema ha sido tan importante en la contemporaneidad que va a consolidar lo que conocemos como estructuras dramáticas en donde la acción rige el desarrollo de las mismas.

En este sentido la acción se constituye en el problema central de cualquier estructura dramática. Así, la teoría del drama, ha organizado el desarrollo de las acciones en pro de propiciar la tensión dramática que indudablemente está dada a través de las acciones por medio de las cuales los personajes expresan y despliegan sus conflictos a lo largo de la obra. El siguiente esquema es una muestra de ello:



La acción inicial usualmente plantea el “orden” del universo en el cual están inmersos los personajes hasta el momento en el que la acción detonante presenta el conflicto en el que el personaje se ve abocado a actuar en pro de conseguir su objetivo, entrando así en lo que llamaríamos el “desorden” de ese universo. Dicho conflicto sigue su desarrollo hasta llegar a una acción desenlace que vislumbra la resolución de la obra teatral incrementando la tensión dramática hasta un momento cumbre en el que sucede una acción climática, la cual permite al personaje y al espectador entrar en la comprensión de un “nuevo orden” o del retorno al “orden inicial” planteado por el universo ficcional. Todo esto para concluir en una acción final que permite al espectador comprender la lógica interna del porque las acciones realizadas por los personajes en la obra particular tuvieron que ser de esa forma y no de otra.

Tema - Conflicto

Ahora bien, pasando al problema del tema-conflicto podríamos definir el tema a partir de Pavis, según el cual “es el resumen de la acción o del universo dramático su idea central, su principio organizador” (Pavis, 1984, p 498). Si el tema se plantea como la idea general de la obra, entonces, el conflicto se entenderá como aquello que articula la definición temática y que el autor desarrolla en su obra a través de las distintas fuerzas que entran en pugna en el universo dramático. El conflicto es aquello “característico de la acción y de las fuerzas antagónicas del

drama. Confronta dos o más personajes, visiones del mundo o actitudes ante una misma situación” (Pavis, 1984, p, 92), es decir expone la tensión combativa dada entre los personajes.

Tiempo - Espacio

Por otro lado, y en relación al tiempo-espacio podríamos afirmar que el espacio en la obra se puede determinar como el lugar en donde se articula el texto y la representación, haciendo visibles y presentes los signos que intervienen en la acción. Este lugar, a su vez se nos muestra como metáfora del tiempo, en donde se aborda el sentido de la puesta en escena, pues por su parte, y más allá de un contexto histórico específico puede estar determinado en la obra por los acontecimientos históricos sugeridos por el texto dramático o por la puesta en escena.

Personaje

Otro de los elementos constitutivos del drama que puede ser analizado como signo tanto en el texto como en la representación es el personaje. Es él quien ejecuta la acción o el sujeto de la acción en unas circunstancias dadas. Para Ubersfeld es un elemento que viene a formar parte de la estructura dramática, su presencia se caracteriza en primera instancia por el nombre y por sus rasgos físicos. Estos pueden estar dados desde la metáfora o la metonimia de acuerdo a los símbolos que él o ella representan, el personaje sujeto a un discurso permitirá que desde éste, se realice un análisis al carácter psicológico y a las relaciones con sus interlocutores o con otros personajes. Así, éste se convierte en un actante, quien motivado por alguna fuerza psicológica o social se moviliza en aras de un objetivo.

Género Dramático

Finalmente y para concluir con la categoría referida al texto, entraremos en un estudio del género dramático, entendido como aquellas categorías literarias o tipos de discursos que permiten ingresar en la comprensión de un texto dramático o representación, estas categorías guardan relación con un conjunto de convenciones o normas que buscan entender la estructura fundamental que moviliza el drama, sus características significativas, los caracteres de los personajes y el efecto de identificación producidos en el público, entre otros aspectos.

En un universo ficcional, la realidad se presenta como un proceso del cual se abstrae, se

seleccionan y se sintetizan ciertos elementos que articularán una obra dramática. Al encontrar imposible sintetizar en un solo orden las diversas manifestaciones humanas, pues éstas representan un material extenso e inabarcable, la teoría del drama ha planteado siete géneros que si bien en la contemporaneidad no solo entran en hibridaciones, fragmentaciones e incluso su muerte, resultan importantes para comprender el universo dramático donde se desarrollan las acciones de los personajes. Entre estos géneros se encuentran la tragedia y la comedia, géneros originarios de la historia del drama, quizás por tanto los más representativos, y que plasman de forma distinta y contraria las tensiones humanas y su relación con el universo y contexto social donde se habita.

De nuevo es Aristóteles, el referente clásico por excelencia a la hora de entablar el sentido de lo trágico y lo cómico. Desde sus postulados, la tragedia se define como “una imitación de acción digna y completa, de amplitud adecuada, con un lenguaje que deleita por su suavidad, (...), imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente, logrando por medio de la piedad y terror la expurgación de tales pasiones” (Aristóteles, 1946, p. 49). Si partimos de entender la idea de acción digna y completa, desde el contexto Aristotélico, lo que busca la tragedia no es imitar a hombres específicos sino acciones humanas de hombres que pueden ser mejores dado el caso de la tragedia o peores en el caso de la comedia. Con lo que se aclara que para la poética aristotélica el fundamento del hacer humano está dado por sus acciones; por lo tanto el hombre trágico y cómico en razón de sus caracteres es de tal o cual manera, pero son sus actos los que lo llevaran al infortunio o a la felicidad.

Ahora bien, que una fábula deba ser completa, se entiende como aquella constituida por un inicio, nudo y desenlace, en donde las acciones de los personajes se encadenan a través de la debida consecuencia y la verosimilitud. Es decir que la fábula se hila a partir de un principio causal en el que un acontecimiento lleva necesariamente a otro. Como ya se ha planteado en párrafos anteriores, aun cuando la acción constituye un punto primordial en cualquier construcción dramática y la estructura clásica griega sigue presente en la actualidad, las estructuras contemporáneas están fraguadas de un intenso devenir tal y como lo afirma el dramaturgo y director francés Jean Pierre Sarrazac, el cual difícilmente se encasilla en una única visión y que no permite un fin en las formas, ni un agotamiento en la escritura, sino que por el contrario nos acerca a un campo abierto y propenso a múltiples miradas.

Este panorama aclara que la poética aristotélica busca representar no un sujeto en particular

sino puntos universales del ser humano, sus acciones. Con lo cual, la tragedia expone las relaciones de origen vertical, en las que el ser humano sostiene una tensa relación con aquellos valores absolutos, en contraposición de la comedia que considera las relaciones de tipo horizontal, para exponer los desajustes entre el ser humano y su medio, y de esta manera cuestionar los valores morales y sociales.

Si la fábula está definida desde su relación de principio, medio y fin ¿qué estructura le compete a la tragedia y cuál ha de servirle a la comedia? La estructura de la fábula en la tragedia implica la existencia de un orden inicial que se ve alterado por un cambio de fortuna, con lo cual se desencadena un caos que evoluciona para concluir en un nuevo orden, mientras que en la comedia la fábula nos presenta un orden inicial que se ve afectado por una infracción que desequilibra el orden planteado para concluir con un regreso al equilibrio u orden inicial.

Si bien en la época de Aristóteles el lenguaje que deleitaba por su suavidad era aquel que tenía evidentemente ritmo y lirismo logrado a través de la versificación, el lirismo en la actualidad no sólo está presente como aquello que nos acerca a lo bello sino que también puede constituir un objeto de análisis desde lo grotesco. Es decir, que bajo la mirada actual de la estética, aquel lenguaje que deleita por su suavidad puede ser tanto poético y lírico como grotesco, con lo que, aquello que agrada hoy día puede estar dado a la luz de una mirada estética abierta que permita reflexionar sobre la obra de arte de distinta manera dejando de lado los preceptos unívocos.

Ahora bien, en el mundo trágico el proceso de identificación juega un papel fundamental. Una de las consideraciones sobre este punto propone que el fin de cualquier representación trágica guarde estrecha relación con la purga emocional vivida por espectador. Este proceso denominado catártico es definitivo para la tragedia, puesto que a través de emociones opuestas el hombre lograría identificarse con la víctima para compadecerla e inmediatamente distanciarse de la misma para temerla y así, quizás, reparar en las propias acciones futuras. Por el contrario, en la comedia el fin es moralizante, con lo que lo que el género cómico pone en evidencia un desbarajuste del individuo en relación con los valores morales definidos por su sociedad.

A partir de la definición aristotélica expuesta en párrafos anteriores y de otros elementos desarrollados en las poéticas,¹ podemos, respecto a la **Tragedia**, afirmar que el héroe trágico es un hombre definido por la virtud, quien no se arrepiente de sus acciones y asume su destino. Así, el

² Las estructuras, tanto trágicas como cómicas, expuestas en este punto, son tomadas como fuente referencial de lo analizado en la Clase de Poéticas de la LAE, tomada en segundo semestre y ofrecida por la profesora Ángela Valderrama.

héroe trágico comete una *hybris* (violación de valores de orden absoluto), dada “no por perversión, sino por un gran error” (Aristóteles, 1946, p, 71), por la cual recibe un *castigo* que no tiene vuelta atrás – *irremediable* - y, por ende, se considera trágico.

Por antítesis, en la *Comedia* podríamos hablar de un antihéroe definido por el vicio, que se arrepiente y, siendo capaz de pedir perdón por sus acciones, no asume su destino. Así, la comedia nos presenta un *antihéroe* que comete una error social o *violación moral* por la que recibirá un *castigo remediable* y que luego de ser puesto en ridículo ante la sociedad el héroe es perdonado y a su vez *reinstaurado a la sociedad*, con lo que se nos presenta un característico *final feliz* para la comedia.

SOBRE CATEGORÍAS REPRESENTATIVAS

Dado que nuestro interés es poner en dialogo el texto y la representación tal como lo propone Ubersfeld, el acto vivo, efímero y presente lo analizaremos a la luz de las siguientes categorías: director, actor y puesta en escena.

Director

Dado que el texto dramático ha sido el principio motivador de las obras durante gran parte de la historia, en un segundo momento tal función es conferida al director convirtiéndose en el punto central de la puesta en escena. De acuerdo con Pavis el director tenía “por misión el decidir el vínculo entre los diversos elementos escénicos, lo cual influye evidentemente de una manera determinante sobre la producción global de sentido” (Pavis, 1984, p. 385). Aunque hoy en día el director sigue formando parte activa y primordial en las puestas escénicas, ahora se nos presenta como un elemento más que hace parte y se articula a la estructura que compone la obra artística.

Dentro de los múltiples oficios que se pueden analizar en el ejercicio de la dirección está la propuesta estética entendida como una mirada poética que agrupa todo el conglomerado de signos verbales y no verbales, es decir, entre los signos textuales y los signos de la representación, vistos como vínculo de los sistemas escénicos significativos que propone el director para mostrar al público y hacer lo que quiere allí como un acto comunicativo. “En su proyecto, estética y

dramaturgia se mezclan ambas, se concentran en la articulación de principios ideológicos (una visión de mundo) y de técnicas literarias y escénicas” (Pavis, 1984, p. 196).

Estética que se refiere a un modo de ver el arte, a un estilo, a un lenguaje y a un modo de entender la construcción de ese lenguaje.

Actor

No se concibe teatro sin actor o sin público fue la premisa que desde entrado el siglo XX definió gran parte del pensamiento teatral, otorgándole a éste sin lugar a dudas un protagonismo imperante; tal cuestionamiento es hoy día punto de conjetura dado que la contemporaneidad se ha encargado de descentrar dicho argumento otorgándole un lugar menospreciado o en ocasiones ausente. La categoría de actor ha estado presente en la historia de la escena para encarnar los personajes en las obras, de lo propuesto por Aristóteles en su tragedia se puede deducir que el actor se “nos presenta como vinculado a la acción (más que una caracterización) y refuerza una visión funcionalista y sintáctica de la fábula y del encadenamiento de los sucesos” (Pavis, 1984, p 21.). Aún sin alejarse completamente de dicho argumento el actor sigue siendo el encargado de dar vida al texto por medio de sus acciones, palabras, gestos, movimientos o interpretación del texto. Aunque el actor ha ocupado uno de los puntos centrales dentro de la obra, el ascenso de los grandes directores en la propuesta teatral ha abierto una amplia gama de diversas metodologías a la hora de preparar a los actores. Métodos que se enfocan de manera precisa hacia las técnicas o procedimientos por medio de los cuales se llega a la creación artística; por esto, a la hora de hablar de la metodología de trabajo con los actores, esta categoría hace referencia al “adentro”, es decir, a la obra como proceso creativo aludiendo a las particularidades, los motivos y dispositivos en los que el director se basa para ordenar la mecánica del quehacer escénico con los actores.

El siglo XX y sus grandes directores nos sorprendieron con una variedad de métodos psicológicos, físicos y espirituales, que desde la extra-cotidianidad permitieron entender y acercar al actor a un proceso de formación. Es así como dentro de las particularidades del hacer actoral, el actor se preparaba día a día desde el espacio empleado para entrenar en aras de consolidar su quehacer escénico. En la actualidad existen tantas formas para tal cometido, que la inmensa gama parece inagotable. Por tal motivo, entendemos el entrenamiento actoral como aquel que hace referencia a la práctica mental y física de los actores, en una búsqueda que signifique, exprese y estable una conversación con el otro, enfocada hacia un trabajo escénico.

Ahora bien, si para el proceso de creación el entrenamiento es importante, el problema de la creación de personaje no lo es menos, aun cuando dicho problema está fracturado hoy día, es importante nombrarlo puesto que existen propuestas teatrales contemporáneas que hacen caso omiso o refutan teorías como lo pos-dramático en contextos latinoamericanos. Por lo tanto, en este aspecto son diversos los elementos a analizar, desde los rasgos físicos hasta lo que determina el personaje en relación con la fuerzas conflictivas de la obra. Una posible mirada, en este caso la de Ubersfeld, podría considerar para su estudio las siguientes funciones: sintáctica (referida a lo gramatical), función metonímica y metafórica (en relación con cambios de tipo semántico que indica una idea o cosa con el nombre de otro que se asemeja o es análogo), función connotativa (que hace referencia a significaciones contextualizadas) y, por último, su función poética.

Puesta en Escena

Entendiendo la importancia del acto vivo como punto ineludible a la hora de pensar el teatro, desde la puesta en escena el primer punto que se contemplará hace referencia a la escenografía, pensada como apuesta estética presente en los signos, símbolos, alegorías relacionadas con el espacio, la acción, el tiempo, el movimiento y el color, los cuales están presentes en la representación. Y que además se evidencian en los elementos visuales, auditivos, cuerpo de los actores, elementos del decorado y accesorios que encontramos en la puesta en escena como parte integral del lenguaje teatral. Es un dispositivo presente para iluminar, “no” ilustrar el texto y la acción humana, que permite analizar el intercambio entre texto y espacio guardando estrecha relación con la “concepción semiológica de la puesta en escena: acuerdo entre los diferentes materiales escénicos, interferencia de estos sistemas en particular de la escena y del texto (Pavis, 1984, p. 153). Entendida pues como un elemento dinámico y plurifuncional de la representación teatral que instaura un juego de correspondencias entre el espacio textual y escénico, y que a su vez estructura un sistema de significados.

Ahora bien, al referirnos a la iluminación, ésta será vista como un código no verbal que encierra un conjunto de dispositivos presentes en la escena, desde un lenguaje y una dramaturgia que hacen evidente las presencias, ritmos, sensaciones y ambientes, transformándose en “un instrumento de precisión y movilidad infinitas, capaz de crear una atmosfera, de reconstruir cualquier lugar o momento temporal, de participación en la acción, de “iluminar” la psicología de

los personajes” (Pavis, 1984, p. 265). Iluminación, que instaurada en la puesta en escena, significa en tanto que indica transiciones en diversos momentos subrayando elementos de la escenografía o gestos de los actores.

Finalmente, y para cerrar este apartado, el vestuario es otro elemento importante dentro de la representación desde el cual se abordan todas aquellas funciones simbólicas que representan un sistema específico de significados con relación a la puesta en escena. “Actualmente, el vestuario adquiere en el seno de la representación un lugar mucho más ambicioso que multiplica sus funciones y se integra al trabajo de conjunto de los significantes escénicos”. (Pavis, 1984, p. 536). Es decir que el vestuario es planteado en su conjunto como un emisor de signos en función del desarrollo de la obra.

DE LO POPULAR, LO MESTIZO Y ANALÓGICO EN RODRIGO RODRÍGUEZ

Para concluir esta aproximación conceptual a nuestro problema de estudio, se hace relevante ingresar en los planteamientos particulares, teóricos y prácticos, del director, actor y dramaturgo colombiano Rodrigo Rodríguez. Su trabajo creativo se ha venido desarrollando desde entrada la década de los noventa, cuando dio vida a la Fundación Ditirambo en la ciudad de Bogotá, cumpliendo este año veinticinco años de experiencia y recorrido. Desde sus inicios en el ámbito artístico ha llevado a escena más de 37 montajes. Todos estos, en distintas dimensiones han trascendido tanto dentro como fuera del país, brindándole a nuestro director un reconocimiento, nacional e internacional. En este tiempo de trabajo inventivo, ha logrado consolidar una mirada estética afianzada en un lenguaje particular y reconocido por la escena teatral colombiana, constituyéndose en un referente teatral en la actualidad.

La dramaturgia de Rodrigo ha experimentado desde diversas técnicas estéticas, pero ha puntualizando en torno a un lenguaje inspirado en lo Popular, lo Mestizo y Analógico. Entiende lo popular como una expresión que se relaciona con lo que habitualmente transcurre en el ámbito urbano y que socialmente nos identifica como colombianos. Tal y como lo plantea Rodrigo: “aquí no solo contempla la proporcionalidad, las mayorías o las personas sin recursos económicos, sino el alto nivel de aceptación por parte de los espectadores colombianos de lo absurdo y paradójico en una obra” (2010,p,29) Esta es una intensión arraigada a los principios por los que transita el dramaturgo Rodríguez, al enfrentarse a representar los hábitos, los comportamientos y los conflictos por los que atraviesa un colombiano en la actualidad, en donde paradójicamente existe mayor estremecimiento por parte del público al entrar en contacto con la obra teatral que con la realidad, en este sentido es entendido lo popular para nuestro dramaturgo.

Al hablar de lo mestizo se centra en el diálogo con el “otro”, sin obviar el conflicto de tradiciones, para construir una armonía de las interpretaciones del mundo. Para ahondar en una estética propia, y cuestionando la identidad nacional, Rodrigo se detiene en el mestizaje para mediar la realidad del colombiano y de esta manera entender el trabajo creativo desde una mirada abierta a la multiplicidad. “La mediación mestiza, nuestra realidad entre lo aborígen y la globalización, el trabajo sobre el personaje y el actor, se convirtieron en nuestro camino” (Rodríguez, 2009, p. 116). Partiendo de los antecedentes sociales, políticos, éticos, morales y culturales que atañen a

Latinoamérica y más puntualmente a Colombia, el mestizaje está presente tanto en los procesos fundantes de nuestra historia como en los procesos actuales que se siguen viviendo. Ese diálogo constante con las diversas culturas del mundo y su adaptación a nuestro medio ha sido durante siglos una de las características que nos invade. Por lo tanto, la aceptación de esa multiplicidad de sentidos, formas y contextos que nos componen, es fuente primordial en la dramaturgia de Rodrigo Rodríguez.

Y en cuanto a lo analógico, surge naturalmente del contexto, buscando interpretar las semejanzas entre aspectos distintos que hacen comprender otra cultura, desde la suya propia. Desde una mirada canónica con respecto a la obra de arte, esta puede ser unívoca desde un lente que tenga como características, un espacio unívoco que acuda a acontecimientos predecibles, actuaciones ilustrativas o estereotipadas y excesos de didactismo, entre otros. Desde otro punto de vista, está el lente de lo equivoco, amparado en una visión contemporánea y fragmentada, que se manifiesta en el texto como retazo de texto, en la transposición vertiginosa de la actuación, el tiempo y el espacio dificultando de esta manera que se pueda leer una historia como también el entendimiento por parte del público. La hermenéutica analógica “...intenta abrir un campo de validez de interpretaciones cerrado por el univocismo...y el equivocismo, de modo que pueda no haber una única interpretación válida, sino un pequeño grupo de interpretaciones validas, según jerarquía, que puedan ser medidas y controladas con arreglo al texto y al autor, conscientemente abrimos la puerta al teatro analógico” (Beuchot, 1997, p. 9) con lo que no se pretende ni emitir juicios de valor, ni realizar juzgamientos frente estos contenidos o formas. Lo que en realidad se pretende es buscar un punto intermedio que permita ampliar el rango de la representación unívoca y delimitar o poner límite a lo propuesto en la representación equívoca, entendiendo que lo analógico puede tener tanto de lo unívoco como de lo equivoco.

HACIA UNA INTERPRETACIÓN SENSIBLE DE LA TRAGEDIA Y LA COMEDIA EN RODRIGO RODRÍGUEZ

Interesadas en ampliar nuestros referentes con relación al estudio de las poéticas teatrales colombianas contemporáneas, pero más profundamente por aquellas que indagan en nuestro contexto local, nos acercamos a la apuesta estética y poética de Rodrigo. De esta forma abordaremos de sus más recientes producciones: la primera de ellas, *Te Jodiste Amor*; y la segunda, *Pequeñas Traiciones*. Esta primera parte de análisis se centrará en el texto dramático, el cual es la parte primordial para nuestro dramaturgo debido a que allí es donde se gestan y fundamentan las bases de la obra teatral.

EL TEXTO: PRETEXTO VIVO DEL HECHO TEATRAL SOBRE TE JODISTE AMOR

En primer lugar, *Te Jodiste Amor*, trilogía trágica de intriga amorosa, se encuentra compuesta por: *El lunar de mamá*; *Yuri*; y *Las Niñas*. Las tres obras se desarrollan en un prostíbulo de estrato bajo ubicado en el centro de la ciudad. La primera pieza, muestra a Rubiela, veterana prostituta de cincuenta años, acompañada de su hijo Sorel de 35, y quien tiene serios problemas motrices. Además, desde pequeño ha tenido una seria inclinación hacia los estudios filosóficos y científicos. Madre e hijo sostienen una tensa discusión debido a que Sorel ve en su mamá la única posibilidad para tener su primera relación sexual, mientras que su madre se niega rotundamente a ello. En cambio, ella hace todo lo posible por tratar de todas suplir las necesidades económicas de su hijo. En medio de esta acalorada disputa aparece Freddy, un cliente del prostíbulo, quien huyendo de la justicia acude al lugar en busca de compañía y se convierte en el eslabón necesario para que Sorel pueda consumir sus deseos a través de un acto de violación a su madre, punto culminante que da fin a la primera pieza.

En la segunda pieza, *Yuri*, un travesti, quien por medio de un monólogo narra la historia del gran amor de su vida, en la cual ella misma se muestra como la víctima y mortificada de una relación circular con su novio Julio Esteban, un hombre casado que conoció en la adolescencia y con quien mantiene una relación afectiva desde entonces.

Para dar fin a esta trilogía, en la tercera pieza vemos regresar a Freddy al prostíbulo en busca de su verdadera intensión: encontrar a su hermana Sofía, quien también es prostituta. Aquí se devela, entonces, el incesto que ha sido cometido por Freddy y Sofía. Por medio de un epílogo, la obra finaliza con la huida de los hermanos y repite el mismo fin de la primera parte, en el que Rubiela descubre que su hijo abusó de ella. Aquí aparece Yuri hablándole a Rubiela, mientras Sorel termina absorbido en medio de imágenes pornográficas frente al computador, comiendo galletas con leche y preguntándose si todo lo sucedido realmente debería haber pasado.

La Acción

Ahora bien, para ingresar en el análisis de la obra se hace necesario indagar en el problema de la acción dramática. Como se plantea en el marco teórico, la propuesta de Aristóteles en su *Poética* expone una teoría tripartita (inicio- nudo- desenlace) que consolida el desarrollo de una acción entera y acabada, acción que en esta tragedia no cumple los cánones aristotélicos, puesto que la trilogía da cabida a una acción serial en donde el texto estructurado en tres partes fragmenta el desarrollo de una acción única en pro de abordar un mismo tema con tres motivos y protagonistas distintos: Rubiela, Yuri y Sofía. En este sentido, podemos afirmar que cada una de las tres piezas posee una autonomía dramática particular en la que el motivo de la violación del hijo a la madre, sólo se convierte en el leitmotiv de una historia que habla de los dramas particulares de tres prostitutas.

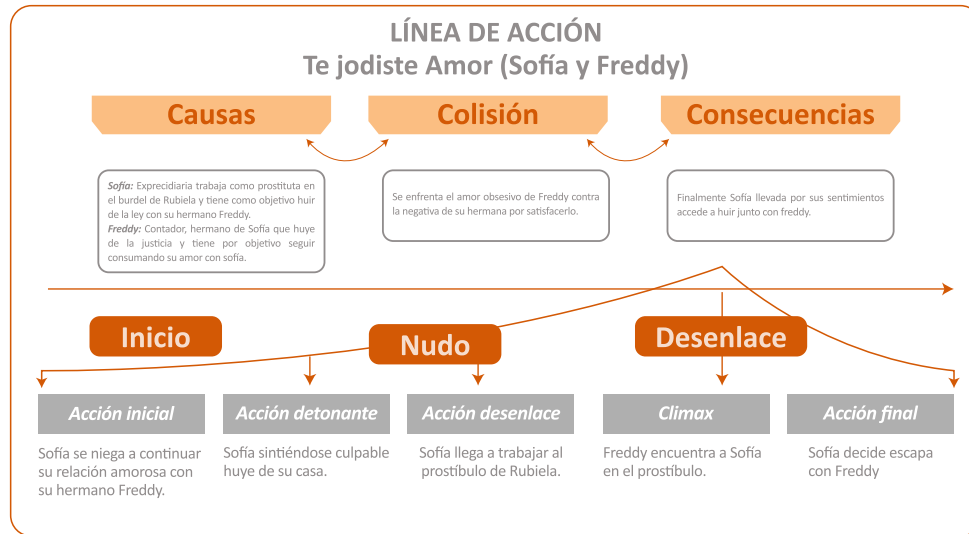
Sin embargo, y en relación con el principio causal aristotélico, es importante señalar que si bien la obra en su conjunto no respeta una linealidad, las piezas independientes, excepto la tercera, se desarrollan claramente bajo la lógica causal aristotélica. Buscando aclarar lo afirmado anteriormente, a continuación se presentan tres gráficas que condensan el análisis de las acciones fundamentales que componen cada una de las obras.



En esta primera pieza, la acción inicial nos introduce en el tema de la obra, en donde Rubiela se niega a complacer los deseos sexuales de Sorel, pero en aras de conceder una de las necesidades económicas de su hijo, y dando pie a la acción detonante, Rubiela se beneficia económicamente de Freddy para poder comprar el computador a su hijo. Al alcanzar su objetivo, festeja sin medida hasta embriagarse, ante lo cual, Sorel aprovecha la oportunidad que se le presenta y la viola, acontecimiento que consolida la acción desenlace. Acercándose al cierre de la obra en la acción climática, Rubiela asume los acontecimientos de dicho hecho para finalmente encubrir lo sucedido y de esta manera mantener su propio estatus maternal.



La segunda pieza de la obra, Yuri, un monólogo, presenta la divagación de este travesti por solucionar su tenso estado amoroso. Para dar inicio al entramado de esta pieza, en la primera acción Yuri desata la ira de Julio Esteban al encender un cigarrillo a uno de los clientes del prostíbulo, desencadenando la acción detonante en donde Julio Esteban agrede físicamente a Yuri cortándole un dedo. Este hecho conlleva a la acción desenlace, en donde ella acude al burdel en busca de ayuda por parte de Rubiela y narra en el prostíbulo su historia de amor, produciéndose así la acción climática, en donde el travesti acepta las acciones de Julio Esteban y lo perdona. El punto culminante se da cuando Yuri decide ir en busca de su amor.



La última pieza que da cierre a la obra, presenta inicialmente la negación de Sofía por mantener el idilio amoroso con su hermano Freddy, dando cause a la acción detonante en la que Sofía llevada por su culpa y en busca de un cambio de vida decide huir de su casa. En la acción desenlace Sofía llega al burdel de Rubiela a trabajar como prostituta. La acción climática nos muestra como Freddy, luego de una búsqueda incesante, encuentra a su hermana Sofía en el burdel, dando paso a la acción final en la que se muestra la huida de los dos hermanos para consumir su amor. En este punto de la obra, se vuelve a presentar el momento en el que Rubiela descubre que su hijo la violó.

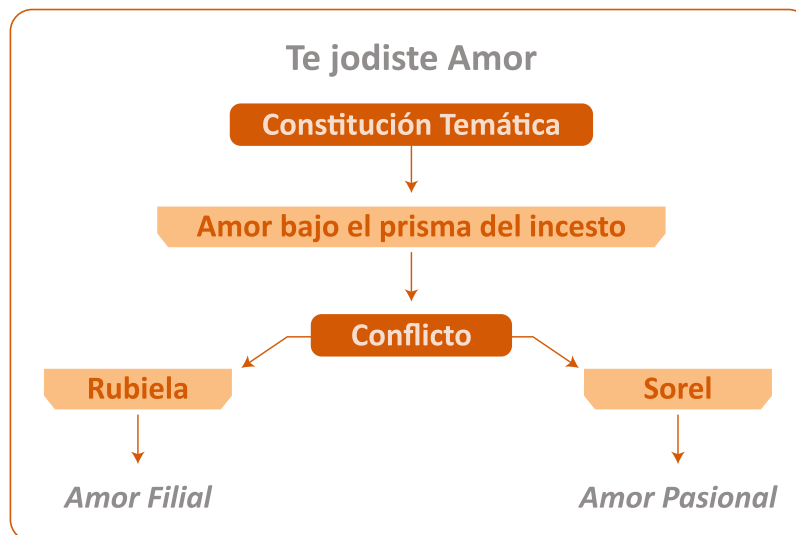
Tema-Conflicto

Indagando por categorías como tema y conflicto, resulta importante señalar lo afirmado por Rodrigo frente a la concepción del drama en el mundo contemporáneo, en la que expone: “es [nuestra] obligación ser cronistas de nuestro tiempo, es lo que conocemos y de lo que uno conoce de lo que mejor puede hablar” (2013, p. 13). En otras palabras, y bajo este planteamiento, los dramas en la actualidad deben guardar una estrecha relación con lo vivido, por lo tanto la importancia de ser narradores del tiempo actual recae sobre el acontecimiento de relacionar el arte con la realidad. Entonces, vale la pena preguntarse, ¿de qué hablar en la actualidad en el contexto colombiano? Aquí surge la tragedia como una de las posibilidades que no sólo obedece a los hechos que decantan el permanente conflicto violento en el que vive el país, sino que, en la

perspectiva de nuestro dramaturgo, plantea una inclinación particular por retomar aquello que deuniversal y vigente guardan los clásicos teatrales.

“Como hablar de un país en donde hay mucha policía, pero hay muchos asesinatos, mucho ejercito pero mucha muerte; entonces, la paradoja es el conflicto rey que tratamos en éste y en todos los textos” Rodrigo Rodríguez.

Entendiendo que acercarse a la realidad del pueblo colombiano hace que los acontecimientos, las normas, las costumbres, los ritos que se validan sean expuestos desde lugares ambiguos, el agón da cuenta de esto, pues para el teatro popular, mestizo y analógico, el conflicto se explica desde su relación con aquellas afirmaciones inverosímiles que se nos presentan como verdaderas, es decir, desde “la paradoja”. Incongruencia en la cual el conflicto dramático no necesariamente se evidencia en la lucha de fuerzas antagónicas, sino que está presente en un “Estado Colombiano Paradójico” en el que los actos, aun cuando resultan inaceptables e inverosímiles, constituyen la realidad, y que por tanto constituyen también lo que podríamos llamar el conflicto interno del personaje. En este sentido, es casi inexplicable que Sorel, un hombre de 35 años, que ha vivido desde niño en un prostíbulo nunca haya tenido una relación sexual y sólo busque satisfacerla con la prostituta más vieja del lugar: su madre.

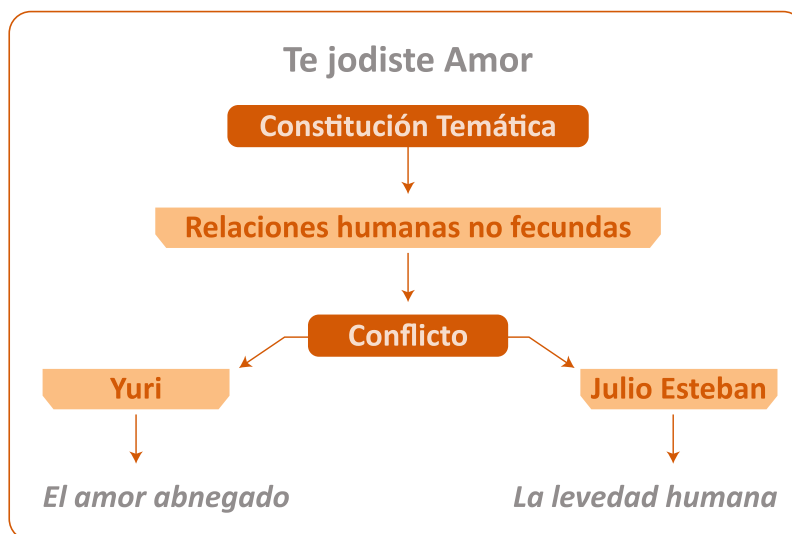


³ **Popular:** entendido para como sabiduría de la tradición y nuestros antecesores.

⁴ **Mestizo:** Es una hibridación de culturas que ofrece a este teatro una veta amplia de fuentes para su escritura

⁵ **Analógico:** Entendido como aquel que a través de la metáfora se plasma en el escenario, los actores, los objetos, el lenguaje, la música y el público.

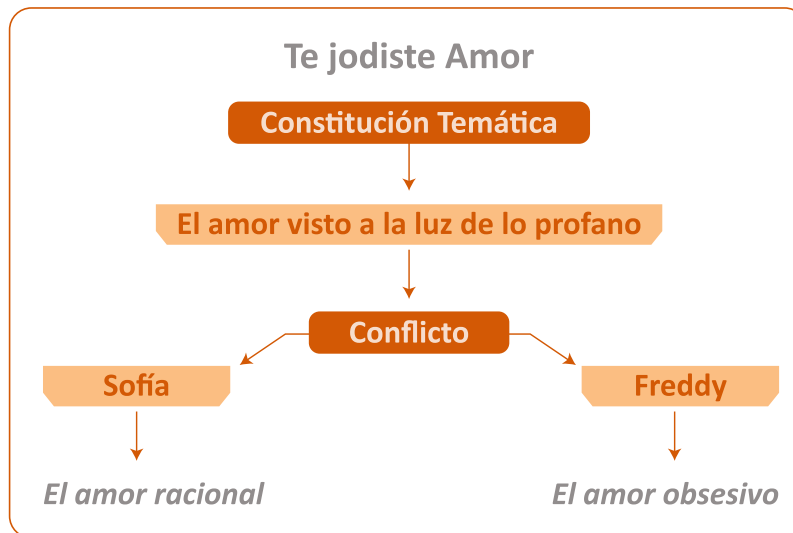
Para el dramaturgo Rodrigo Rodríguez, los clásicos del teatro se constituyen en uno de los referentes infaltables a la hora de inspirarse. Es así como, “El lunar de mamá, Yuri, y Las Niñas”. Se relacionan con “Edipus, Prometeus y Parricidius contemporaneus”, respectivamente. El Lunar de Mamá plantea una tensión agonal entre Sorel y Rubiela, el primero representa un amor pasional que, sin cuestionar ningún valor absoluto y/o moral, busca ante todo satisfacer sus deseos sexuales; la segunda, representa un amor filial visto bajo la lógica del deber maternal. Dicho conflicto subyace a una composición temática que expone como gran enunciado el amor en la trama, ampliamente tratada por la tragedia griega de los crímenes familiares, y particularmente desarrollada bajo el prisma del incesto como constitución conflictiva de dichas acciones criminales. No sobra aclarar que en la obra de Rodrigo el crimen no lo constituye el asesinato sino la violación, que en todo caso tiene que ver con una transgresión física.



La pieza intermedia de la obra, muestra la tensión pasional entre Yuri y su novio Julio Esteban. Aquí se expone el sufrimiento de Yuri, el cual no está ligado a un carácter moral sino que está presente desde las decisiones autónomas del personaje, quien por amor a un hombre decide aceptar las agresiones físicas y afrontar una vida llena de desgracia, razón por la cual, esta heroína trágica representa el amor abnegado. En oposición Julio Esteban representa la levedad humana, quien alejado por completo de la razón y sin asumir ningún compromiso con sus actos, somete el amor a sus caprichos y ligerezas, llevando

⁶ Tomado del enunciado que antecede a la primera pieza de la trilogía “Te Jodiste Amor”.

hasta las últimas consecuencias cada una de sus acciones. Las fuerzas opuestas en la obra se materializan en dos seres que representan la cotidianidad y periferia colombiana. De esta relación emerge como eje temático las relaciones humanas no fecundas, relaciones que representan una negación a la trascendencia humana tanto física como emocionalmente, tal y como lo expone Freddy en la obra “Lo mejor sería acabar con la humanidad y la manera más segura... conviviendo hombres con hombres y mujeres con mujeres, así no habría procreación y en un par de siglos se extinguiría la raza humana” (Te Jodiste Amor, 2008, p. 39) El castigo humano, presente en el sufrimiento de Yuri, no está ligado a leyes o decisiones divinas que repercuten en la humanidad, tal y como ocurre en la tragedia griega, sino que está presente desde el conflicto interno de los personajes.



Como cierre a este entramado de relaciones en donde prima el amor, Las niñas muestra el enfrentamiento planteado entre Sofía, quien representa el amor racional: amor que se debate entre el deber ser y el querer ser, que la lleva a entrar siempre en conflicto consigo misma; y Freddy, quien representa el amor obsesivo. Él, sin prejuicio o temor alguno, insiste en consumar la relación afectiva que tiene con su hermana. Si la tragedia griega cuestionó la relación entre Dios y el hombre, exponiendo una tensión entre los mandatos divinos y la negación a dichos actos por parte de la humanidad. Rodrigo, nos expone en esta pieza de manera similar un amor que entra en contradicción y desatención con las leyes divinas y morales instauradas en la sociedad, presentando como idea central de la obra el *amor profano*.

Espacio-Tiempo

La tercera categoría de análisis hace referencia al espacio, pensado como lugar físico y tangible donde se desarrollan las acciones de la obra. Éste es planteado a partir de los diálogos y las acciones entre los personajes, puesto que las acotaciones a lo largo de la obra no aclaran por completo la relación espacio-tiempo. Para nuestro autor, la reserva de acotaciones es intencional pues tiene como fin que sus actores desarrollen una gramática interpretativa, es decir, develen las acciones y así mismo busquen la ubicación en el espacio. Entonces, queda claro que si bien para Rodrigo el texto es parte fundamental dentro de la obra y exige cierto nivel de fidelidad, sus textos están planteados para que el actor descubra algunas cosas que en él no se dicen, así el actor se presenta como un demiurgo más que ayuda a decantar la apuesta poética de la obra artística.

No escribo pensando en el espacio de un teatro, de un escenario, sino escribo para la calle, para la habitación, para el mundo de la vida. Rodrigo Rodríguez.

La arquitectura espacial está relacionada con espacios actuales que son el reflejo de nuestra realidad. Así, la obra transcurre en una casa de estrato bajo ubicada en el centro de la ciudad, en la cual funciona un prostíbulo que refleja el encierro, la miseria y marginalidad que caracterizan a los personajes que transitan este lugar. De manera metafórica, este lugar nos refleja el encierro de tipo interior o físico que atraviesa la vida de los personajes de la obra. La descripción de los lugares deja ver cómo necesariamente la clase social a la cual se hace referencia nos ubica en un medio aislado y deprimido.

***RUBIELA:** Es por la humedad, se había demorado en estornudar, desde el corredor los clientes empiezan a estornudar (...) Para que se acaben los estornudos mete la cabeza debajo, bien cubierta con la toalla y aspira varias veces.*

***FREDDY:** SALE SUDANDO Y CONGESTIONADO DE LA PRÁCTICA Creo que no voy a poder, de todos modos no estoy mentalmente apto para hacerlo, no he tenido una buena mañana...Hay un hueco en la pared.*

***RUBIELA:** Así se tapa, mira, es pura lámina de cartón pintado.
(Te jodiste amor, 2008, p. 12)*

Tal y como lo afirma Rubiela en su dialogo con Freddy, el lugar efímero por el que transitan estos personajes evidencia una relación muy clara con la naturaleza misma de estos espacios. Así mismo y de manera unívoca, el autor propone este espacio como escondite para quien ha cometido alguna infracción, esto se ve claramente en el caso de Freddy y su hermana. Finalmente, a lo largo de la obra el autor plantea este espacio como el único lugar en el que se llevan a cabo todos los acontecimientos de la obra.

Respecto al tiempo, el manejo que hace Rodrigo en esta obra es lineal, excepto por la quinta escena en la tercera pieza, en la que Freddy tiene un recuerdo que nos traslada al pasado. El resto de la obra, aun cuando está dividida en tres partes y cada pieza tiene autonomía propia, presenta continuidad en sus acciones, dado que se relatan de manera progresiva. Esta continuidad, que desde la experiencia misma de nuestras vidas asociamos con días, semanas o acontecimientos históricos que delimitan una época específica, nos da a entender que todas las acciones en la obra transcurren en un par de días, asimismo, nos remite al presente actual y nos acerca a nuestra realidad local. Esto se puede evidenciar en el uso de un lenguaje que claramente evidencia un contexto colombiano; a su vez, en las características y acciones presentes en cada uno de los personajes.

Personajes

“Aclaremos que siempre que nos refiramos al actor; por extensión y respeto hablamos de la mujer como actriz y creadora” (Revista escena. 2009, p.116)

Dentro de la dramaturgia de Rodrigo la categoría del personaje es sin lugar a duda una de las que tiene mayor peso y relevancia, puesto que el centro del escenario en Ditirambo es el actor. En medio de la marginalidad que caracteriza a los personajes de la obra, en la primera pieza el carácter principal está representado por Rubiela madre de Sorel, mujer de 50 años, quien se ha dedicado a la prostitución. Simboliza el amor filial, un amor que la ha llevado durante toda su vida a proteger a su hijo y a trabajar en pro de su bienestar para mantener la posición maternal que la caracteriza. De esta manera, el amor de madre se nos presenta como un acto de protección ilimitado. Sin embargo, este amor desmedido la llevará al precipicio, dado que mientras Rubiela busca obtener dinero de Freddy para comprar el, ella será víctima de violación por parte de su hijo

Sorel. Rubiela, pues, desde el texto se nos presenta como la metonimia del perdón y el olvido que mantienen las mujeres de la obra al inculparse por los actos de sus grandes amores, la figura retórica de la metáfora se manifiesta en la maternidad que desde el amor está presente en la obra.

El personaje antagónico está representado por Sorel, hijo de Eduardo, un presidiario, y Rubiela, una prostituta. Hombre de 35 años quien tiene problemas de movilidad debido a un accidente que sufrió en su adolescencia, y que a su vez le generó un gran apego hacia el conocimiento científico y filosófico. Sin embargo, tiene como objetivo principal tener su primera relación sexual con su madre, a lo que ella se niega rotundamente. Finalmente, y consciente de sus actos, Sorel abusa de su madre, sin que esto le signifique algún tipo de represaría. Acercándonos a lo propuesto por Ann Ubersgfeld, el personaje sujeto al discurso del texto se nos presenta como la metonimia del encierro que refleja la vida que se vive en el burdel y desde la figura retórica de la metáfora se relaciona con el deseo y su represión.

En la segunda pieza, tenemos como personaje protagónico a Yuri, un hombre de entre 20 y 25 años que desde muy niño se convirtió en travesti, ejerce la prostitución y sostiene una relación amorosa con Julio Esteban. Yuri tiene como objetivo liberarse de aquellas cadenas físicas y emocionales que la poseen, desde la metonimia él representa el amor circular o cíclico, que siempre regresa al mismo punto sin transformarse, y desde la metáfora representa el sufrimiento femenino, el cual somete su amor a la aceptación de cualquier tipo de agresión.

El antagonista aquí es Julio Esteban, un hombre casado bisexual, quien tiene una relación afectiva con Yuri, pero oculta y al margen de su vida social. Este personaje nos acerca al sentido de intrascendencia, que sin temor trágico al destino lucha por saciar sus anhelos. La figura retórica de la metonimia se evidencia en la pérdida de los límites que caracteriza a la mayoría de los personajes de la obra, en tanto la figura metafórica está presente en la continuidad sin cause de los actos violentos que se viven en Colombia.

En la tercera pieza, el personaje protagónico es Sofía, ex presidiaria hermana de Freddy, quien huyendo de su realidad llega a trabajar como prostituta al mismo burdel donde trabaja Rubiela. Este personaje, tiene como objetivo principal de vida alcanzar la libertad, ya que vive atada emocionalmente a la relación que sostiene con su hermano, y a su vez a un brazalete que le condiciona la libertad física. Ahora bien, desde la metonimia Sofía nos acerca a la libertad como

anhelo inalcanzable, y desde la metáfora, representa la culpa con la que convive en medio de sus decisiones. El castigo trágico para Sofía se nos muestra de tipo interno y social puesto que está destinada a huir y esconderse de sí misma y de los demás.

En esta pieza el personaje antagónico es Freddy, un contador que huye de la justicia porque estuvo inmiscuido con un grupo al margen de la ley, su propósito principal es encontrar a su hermana ya que ella se ha convertido en el amor de su vida, por lo cual, oponiéndose a las adversidades, persiste en su objetivo. Por amor a su hermana él es capaz de violar y desafiar las normas morales y sociales, razón por la cual se nos muestra como metáfora de la transgresión de las leyes humanas y divinas. La metonimia está presente desde la obstinación que es uno de los puntos que define las acciones de los héroes en la tragedia.

Las descripciones aquí realizadas permiten evidenciar cómo la obra nos presenta hombres y mujeres del común pero con conflictos internos muy fuertes y violentos. En esta obra Rodrigo Rodríguez deja ver la importancia que le da a la mujer dentro de su dramaturgia, logrando que algunas heroínas trágicas retornen a nuestro mundo pero desde una mirada contemporánea y local en la que las heroínas son mujeres comunes con sueños y problemas cotidianos y reales.

Lo Trágico

Entendiendo que el estudio del arte poético se ha desarrollado por Aristóteles a partir de un pensar que parte de la idea del género en uno de sus sentidos fundamentales, nos preguntamos por la visión que sobre lo trágico expone Rodrigo en su obra. Tal y como lo afirma Rodrigo, la presencia de lo trágico aparece de forma espontánea; dicho género es entendido como “la oposición entre el equilibrio que el ser humano cree que merece para encontrar justicia y felicidad y la turbulencia inevitable que conduce a dicho ser con un encuentro que normalmente es funesto o es doloroso, digamos que esa idea, esa oposición de ese equilibrio, sería la tragedia” (2013, p. 9) a partir de esta definición queda claro que lo trágico tiene como centro al sujeto, y que lo que se confronta en la vida del individuo es la perseverancia por el sueño moderno y la incapacidad para realizar dicho cometido.

Acercándonos a una de las ideas elementales: la concepción del héroe en lo trágico, la obra expone una heroína que, si bien representa acciones que reflejan problemas universales, encuentra divergencia en la concepción clásica propuesta por Aristóteles, puesto que, en oposición al planteamiento griego, lo que expone Rodrigo es un ser humano de la cotidianidad envuelto en las posibilidades y dificultades de vida de nuestro país, por lo tanto no nos acerca a seres semi-divinos o grandes deidades, sino que nos expone frente a una heroína de hoy que transita por la marginalidad. De tal manera, en la primera pieza nos propone como protagonista a una mujer que se aleja de los cánones ideales o prototípicos y que resulta ser una prostituta de clase social baja. Mujer que como rasgo universal pone por encima de cualquier acto la defensa de su posición maternal, pero que será la causa de su propia tragedia al convertirse en la víctima del amor filial que la define. En la segunda pieza la heroína es un travesti, que como referente universal nos lleva a una condición de abnegación y sumisión, circunstancia por la que es víctima de maltrato físico, psicológico y emocional por parte de su novio. Este caso guarda mucha relación con nuestra realidad colombiana, donde frecuentemente la mujer y los travestis son víctimas de maltrato y violación de sus derechos. Finalmente, en la tercera pieza Sofía se nos presenta como anhelo de libertad y de autonomía que la pone frente al dilema de hacer lo que quiere o hacer lo que debe.

Ahora bien, otro de los elementos que caracterizan la obra trágica, es la *hybris*, entendida como el error trágico, que tal y como lo muestra el clímax de la obra está expuesta en Rubiela a través de un acto de transgresión física en el que es violada por su hijo. En la segunda pieza Yuri, ante un acto de indecisión, sufre maltrato físico, psicológico y emocional. Y en la tercera pieza, Sofía, al ser llevada por sus sentimientos, es juzgada por tal hecho. Estos actos irreversibles cambiarán el rumbo de las acciones finales, así como también proporcionarán el clímax y punto más álgido de la obra. Así pues, lo propuesto por Rodrigo coincide con la estructura de la fábula en la tragedia clásica, en la cual está implícito un orden específico, el cual quedó aclarado y demostrado en párrafos anteriores.

Al hablar de error trágico en la obra, la heroína frente a un acto inconsciente posibilita a su hijo la obtención de su objetivo; así, siendo Sorel quien la viola, es quien decide la suerte de nuestra heroína. Queda claro entonces, que ella asume el castigo irremediable que dicho error trae consigo. Es así como, Rodrigo en su obra muestra de qué manera la protagonista Rubiela, al reconocer lo

sucedido, decide callar para que Sorel continúe su vida común y corriente sin ningún castigo, y en cambio, de esta manera se nos revela que el castigo es para la protagonista. El final planteado por esta tragedia se asemeja a la realidad que refleja nuestra sociedad, ya que como lo afirma nuestro dramaturgo “éste es un país lleno de paradojas,” en donde el castigo no recae sobre el victimario sino sobre la víctima.

Bajo una mirada actual y abierta “El TPMA trabaja la ironía, el humor negro, a diferencia del repentismo unívoco” (Revista Escena, 2009, p.115), así, la estética planteada nos presenta un lenguaje que goza de un estilo que ampara su poesía en lo grotesco, a través de una jerga castiza y popular que guarda relación con los lugares y personajes planteados, en donde la palabra y la poesía se resguardan en el refrán, en la exageración y en la ironía, características que identifican al pueblo colombiano.

Ahí, donde la tragedia colombiana tiene pequeños tintes risibles, lo trágico aparece. Los comentarios que recibe Rubiela de sus clientes tienen una doble cara en la que lo trágico y lo jocoso se mezclan en uno: “Son bastantes redonditas, claro para una mujer de su edad y con cuatro partos, se conserva usted bastante bien, pero noto en esta zona un problemilla quístico”. (Te jodiste amor, 2008, p. 21) O Yuri en medio de su tragedia hace la siguiente afirmación: “y es que estoy harta, ya cansada aburrida, no me dedica tiempo como al comienzo, me agarró de bolsa de boxeo, soy mero aliento metálico, una palomita mojada y sin plumas” (Te jodiste amor, 2008, p. 33). Estos tintes de exaltación verbal y deformidad, juegan un papel importante en la obra de Rodrigo en donde las formas que se salen de la proporción natural ofrecen una cercanía con lo carnavalesco.

DE LO TRÁGICO A LO CÓMICO

A partir de lo anterior entendemos cómo lo trágico en la obra de Rodrigo está planteado desde una configuración vertical, que en diálogo con lo propuesto por Aristóteles, plasma las búsquedas humanas cuestionando aquellos valores que se consideran absolutos y que, como lo afirma nuestro dramaturgo, está presente en el desequilibrio que impide al hombre acercarse a la justicia y felicidad; en oposición a este planteamiento, la visión poética que define lo cómico nos muestra al ser humano inmerso en aquellas relaciones de orden horizontal, en las cuales los

cuestionamientos se nos presentan en correspondencia al hombre con relación a su sociedad.

Siendo entonces la comedia antítesis de la tragedia, lo cómico nos acerca a ideales moralizantes, que puntualizan desde Aristóteles en la búsqueda del perdón y la conciliación para obtener finalmente la felicidad, de esa forma nos acercamos entonces a otra de las obras de Rodrigo para indagar en su mirada poética desde la comedia.

PEQUEÑAS TRAICIONES

Dando continuidad al análisis desde lo propuesto estéticamente por Rodrigo en dos de sus obras, en segundo lugar nos acercamos a la obra Pequeñas Traiciones. Ésta es una comedia que transcurre en un tiempo futuro o por venir que está dividida en cuatro partes: primavera, verano, otoño e invierno. La primavera de la obra muestra como el reino de Geenwich Village se encuentra bajo el dominio de un tirano, razón por la cual Ernest, Robert y Stanley se unen y conspiran en contra del rey para matarlo. En la segunda parte se muestra al rey, un dictador ansioso por el poder, quien en busca de nuevas experiencia propone a Robert que le ayude a infiltrarse entre sus amigos, ante lo cual, Robert, aprovechando que Ernest y Rubiela van a renovar nupcias, lo infiltra en la fiesta como mesero. Tal decisión tendrá un giro irreversible, puesto que en el otoño de la historia esta decisión le costará el trono al rey, quien al ser descubierto en la fiesta y, después de ser sometido al ridículo por parte de los invitados, será enviado a la luna sin pasaje de regreso, con lo cual, los tres conspiradores logran su objetivo. La historia desde su inicio es narrada por Edmund, un niño de 10 años quien, en el invierno de esta historia, cuenta el final feliz en el que quedan inmersos todos los personajes; final que es el resultado de las relaciones amorosas que a lo largo de la historia se van consolidando una vez avanza el drama.

Acción

Para entrar en nuestro análisis textual y dado que la acción se constituye en uno de los elementos relevantes a la hora de interpretar la obra, ya que, según Aristóteles, la acción se plantea como un cuerpo con cabeza tronco y cola que nos acerca una acción entera y acabada, y que de manera verosímil y simultánea, busca dar paso y sentido a la construcción de la obra. Esta disposición se lleva a cabo en la obra de Rodrigo de manera puntual, tal como lo plantea la siguiente gráfica.



La acción dramática en la gráfica nos muestra cómo el punto que da origen a la obra, plantea el estado de dominio ejercido por un dictador bajo el cual se ampara el pueblo de Greenwich Village; dicho acontecimiento genera la acción detonante, en la cual tres hombres se ingenian la manera de dar muerte al rey para, consecuentemente, desencadenar la acción desenlace que nos muestra cómo el rey, para traicionar al pueblo, se introduce de mesero en el matrimonio de Rubiela y Ernest, sufriendo ciertas humillaciones por parte de los invitados al ser descubierto cuando pierde su bigote. Aquí se presenta el clímax de la obra, en donde el pueblo decide enviarlo a la luna como castigo por su irrespeto al pueblo mismo. Finalmente, siendo consecuente con la propuesta clásica en la comedia, el pueblo después de ridiculizar al rey nos plantea la armonía y estado de felicidad en el queda inmerso el pueblo.

Tema - Conflicto

Igual que Shakespeare hablaba en su momento con esa fuertísima influencia de Homero y de los griegos pero hablaba de su época y de sus gobernantes, pues obviamente uno hace lo mismo guardada las proporciones humildemente y habla de esa realidad, pues porque insisto es dolorosa, pero a la vez es cómica.

Rodrigo Rodríguez.

Partiendo de esta concepción, queda claro que para nuestro autor la creación literaria nace de una relación viva y directa con su entorno en tanto colombiano y en tanto latinoamericano. En la cotidianidad colombiana uno de los acontecimientos que más trastoca nuestro estado socio-político está dado por el mal uso del poder por parte de nuestros dirigentes, tanto en las ansias de

perpetuar el gobierno como en el abuso del mismo. Tal sentido, se constituye para el autor en un referente particular a la hora de tematizar y plasmar el discurso central que da origen a esta obra. Bajo este parámetro la obra de Rodrigo busca generar entonces, crítica política desde la comedia. Guardando relación con lo propuesto por Aristófanes en la comedia clásica, de igual forma Rodrigo busca resaltar los vicios de la época actual, tal y como lo hiciera Molière en sus obras.

Helena: ...despierte, el calor del verano le fritó el poco cerebro que el queda. Las hojas de sus decretos vuelan, hay filas y filas de personas que desean hablar con usted, el reino está paralizado, la economía en caída libre, los ministros renuncian y viajan, los embajadores no saben si entregar sus embajadas, colapsó el sistema de salud, el desempleo galopa el reino, solo permanece firme el ministro de guerra...

Rey de Greenwich Village:...Una hija de verdad tendría un fusil al hombro o estaría de francotiradora apostada en esta azotea protegiendo a su papá...Me siento solo...

(Pequeñas traiciones, 2010, p.280)

El eje temático gira en torno al poder visto bajo el prisma de la dominación. Así, la tensión agonal está presente entre el Rey de Greenwich Village y los tres conspiradores, el primero representa la conveniencia individual, que lo lleva a ejercer un estado de dictadura para con su pueblo, y los tres conspiradores representan el bien colectivo, quienes luchan por tener un estado igualitario y soberano.



Lo anteriormente expuesto nos muestra el tema central y las fuerzas que entablan el conflicto principal, pero cabe aclarar que el autor plantea sub-tramas y ejes temáticos que se desarrollan paralelamente a lo largo de la obra, uno de esos temas transversales es el amor aunque visto desde la óptica de la traición. Así, la traición es expuesta a través de relaciones afectivas presentes en todos los personajes, convirtiéndose en un tema secundario que entrelaza las acciones de la obra dando continuidad o curso a que se desencadene o detonen una serie de micro-conflictos, mostrando de esa manera el vicio que acompaña y que define a todos los caracteres que dan vida y cause a la obra.

Esos micro-conflictos de menor trascendencia aparecen, se desarrollan y concluyen de manera rápida en cortos diálogos; así es planteado en la primavera de la obra, en donde Ernest después de tres años de infidelidad descubre la relación afectiva entre su esposa y su mejor amigo Stanley.

***Ernest:** uno cree que le pasa a todo mundo menos a uno/ capullito/ el cariño verdadero//
Tres años a mis espaldas/ (...) Pero bueno / Somos postmodernos de la era preapocalíptica
seres civilizados / ¿Qué se les ocurre que debemos hacer en tamaña circunstancia?*

(Pequeñas traiciones, 2010, p. 268)

La tensión combativa se desarrolla en un corto diálogo para concluir con un feliz acuerdo. Lo mismo ocurre con Burro Parlante, quien ocultando ser prófugo de la justicia, hace promesas a Mensajero para obtener su amor.

***Mensajero:** Dijiste que durante la travesía no intentarías faltar a mi honor y te creí/ que
conocías la ruta del país de Nunca jamás y según veo no tienes la menor idea de geografía/
Ayúdame a cumplir mi misión/ Mentiroso animal.* (Pequeñas traiciones, 2010, p. 273)

Rodrigo parte desde un acercamiento a los acontecimientos, que resultan paradójicos, para plantear el conflicto. Así, para el dramaturgo el conflicto se entiende porque deviene de una realidad que es “paradójica “Colombia” (...) Es un país “lleno” de paradojas, hay guerra pero

caminamos por las calles como si no hubiera guerra” (2013, p. 12). Entonces, desde sus palabras la paradoja resulta ser el conflicto mismo; por lo tanto, en el texto, esta paradoja se muestra desde una mirada general del conflicto en torno al cual giran los acontecimientos de la obra. Así se expresa, dentro de la obra, uno de los acontecimientos que da cuenta de la tensión paradójica en la que a pesar de tantos mecanismos instaurados por el gobierno para velar por su seguridad, es éste el reino más inseguro.

Helena: “¿Por qué todo es seguridad en Greenwich Village, cámaras, retenes y sin embargo es el reino más inseguro? (Pequeñas traiciones, 2010, p. 282).

Este estado contradictorio se acerca a la manera como se refleja a diario la realidad colombiana, en donde los actos están cargados de incoherencia, acercándonos y representando un mundo al revés.

Tiempo-Espacio

“Nos burlamos del zapatero que quisiera meter en los mismos zapatos todos los pies” (Víctor Hugo, 1947. p. 56) Esta breve frase planteada por el dramaturgo español José Luis Alonso pretende encontrar una analogía entre lo que propone Aristóteles en su poética y la realidad del tiempo en la obra teatral actual; por lo tanto, hablar del tiempo y el espacio escénico debe obedecer a un asunto particular en donde cada obra abarca un impulso propio de sentido. Al plantear la temporalidad y el lugar escénico para la comedia, en Pequeñas Traiciones las acotaciones cumplen una función importante porque ayudan a definir claramente estos dos parámetros.

El lapso escénico durante el cual transcurre la obra es planteado desde metáforas que aluden a las cuatro estaciones del año (Primavera-Invierno-Otoño-Verano). Desde esta metáfora, podríamos pensar que la obra transcurre en un ciclo anual, pero en realidad en la obra las acciones transcurren en corto lapso de tiempo; más bien, la alusión a las estaciones nos permite encontrar cambios de estados dentro de la obra, que en ocasiones van en oposición con los acontecimientos de la misma. La temporalidad es planteada por el dramaturgo de manera lineal, con lo cual las acciones se desarrollan de manera progresiva y consecutiva. Sólo en el final de la obra se describen acciones futuras por medio de un narrador sin que se alteren el orden y sentido de éstas.

Remitiéndonos al pasado, al futuro y a la actualidad la obra nos deja percibir múltiples y variados momentos de la historia. Por ejemplo, a través de los personajes planteados nos acerca a a un burro políglota que tiene un cruce genético, el cual lo ha hecho blanco de experimentos

científicos evocando el futuro. Asimismo, un mensajero que viene entregando cartas desde la *Ilíada* nos remite al pasado y nos conecta con la Grecia antigua pero para acercarnos al presente, Rodrigo nos muestra un dictador que guarda semejanzas políticas con los presidentes que nos gobiernan en la actualidad.

En esta comedia los lugares transitados, son espacios que conllevan a pensar el espacio de manera abierta y múltiple. La obra abarca espacios tanto abiertos como cerrados y despliega las acciones a múltiples lugares entre los que se encuentra: alta mar, un apartamento en la avenida Park y Madison, la azotea de un rascacielos, el zoológico de un lugar del reino llamado Bronx, un palacio real, la luna. Aun cuando desde las acotaciones se plantean estructuras espaciales muy cercanas al contexto norteamericano, desde el lenguaje, los personajes y las acciones, la obra presenta mayor relación con la atmósfera colombiana. De modo que, personajes como Ernest, su padre, Stanley y Rubiela, dados sus conflictos y características nos acercan a nuestra cultura, pero además plantean la idea de un mundo global en la que los diferentes espacios locales tienden a ser similares, o por lo menos a compartir características y situaciones que los asemeja bastante.

En esta multiplicidad de espacios por los que transitan los personajes, el autor, deja clara la existencia de lugares fantásticos, pero a su vez muestra también la diversidad y diferencia existente entre las clases sociales de los personajes que los habitan, con lo que se ratifica el sentido ambivalente presente en toda la obra. Desde estos lugares se pueden leer algunas ironías planteadas a partir de la relación espacio-personaje por el autor, a través de las acciones que se desarrollan en lo alto de un castillo que dejan ver al Rey de Greenwich Village confabular en contra de su pueblo.

Personajes

El personaje cómico caracterizado por tener una visión muy amplia de la vida frente a los diversos acontecimientos siempre finalmente ve brillar la felicidad. En consecuencia con lo propuesto por Aristóteles, Rodrigo en su comedia *Pequeñas Traiciones* nos muestra a todos sus personajes como el reflejo de hombres que se caracterizan por sus vicios. El personaje principal está representado por el rey de Greenwich Village, viudo, enamorado de Sofía, padre de Helena, pero que se caracteriza por el orgullo, egoísmo, avaricia y machismo. Vicios que poseen a este héroe cómico y que a su vez se convierten en su mayor debilidad, la cual se hace evidente en la relación que sostiene con Sofía, su enamorada, quien lo debilita y lo lleva al escarnio público por parte del

pueblo. “Alguien dijo: mi trono por un caballo, yo doy el mío por las caderas de Sophi, me declaro el animal más burdo y primitivo desconocedor del género femenino” (Pequeñas traiciones, 2010, p. 283) Precisamente, Sophi es el instrumento y método que utiliza el pueblo oprimido para acabar con el poder del Rey. Adicionalmente, este hombre, que dentro de sus características físicas padece una deficiencia renal y respiratoria, tiene como objetivo principal someter a su pueblo a las leyes y normas que él ha instaurado para mantenerse en el poder. Así, este personaje, como figura retórica, se nos muestra como metonimia de gobernantes como cercanos, quizás como Chávez y Uribe, quienes a costa de lo que fuese querían permanecer en el poder. Desde la metáfora representa el poder particular que tanto caracteriza los sistemas políticos imperantes.

Como figuras antagónicas tenemos a tres conspiradores: Ernest, Stanley y Robert. Ernest es marido de Rubiela y conserje en un hotel, Stanley un inmigrante irlandés amigo de Ernest y amante de Rubiela, y Robert un ateo, nacido en Puerto Rico, conspirador en el exilio. Todos estos personajes representan la colectividad que se opone al mal mandato de este dictador. Tienen como objetivo asesinar al rey para derrocar su mal gobierno y permitir al pueblo vivir en un espacio de igualdad y felicidad. Representan desde la metonimia la insatisfacción de un pueblo que vive bajo un estado de represión, y desde la metáfora el poder colectivo y utópico que se aleja de nuestra realidad.

Todos los personajes que atraviesan y transitan por la obra están en su mayoría definidos por un vicio en especial, por ejemplo, el rey de Greenwich Village está poseído por la codicia, Rubiela y Stanley por la lujuria, Helena por la avaricia y la codicia, y Ernest, en tanto padre, resulta ser lascivo y tramposo.

Uno de los rasgos que caracterizan la dramaturgia de Rodrigo, es que alguno de los personajes suele tener un elemento fantástico que “rompe [con] la cotidianidad, porque es tan mágica también esa cultura, “nuestra cultura”, que creo le hace estar cerca esa realidad mágica” (2013, p.11). De esta forma, Platero, el Mensajero y Laica, la perra invisible, hacen parte de los personajes fantásticos que hacen parte de esta obra. El Mensajero es una mujer que viene entregando mensajes desde la época de la Ilíada, y el burro resulta ser poliglota y ha realizado estudios genéticos. Si bien estos son los casos más relevantes, en realidad se podría decir que la mayoría de los personajes que plantea Rodrigo desde el texto o a partir de la representación guardan algo de fantástico.

Lo Cómico

El arte poético desde Aristóteles centra su mirada en dos de los géneros dramáticos: la comedia y la tragedia. Entendiendo la comedia como uno de los géneros más representativos del drama, nos interesamos por indagar en la apuesta poética que sobre dicho género Rodrigo plasma en su obra *Pequeñas traiciones*.

La comedia considera relaciones de tipo horizontal, para exponer los desajustes entre el ser humano y su medio. Es el caso del Rey de Greenwich Village, quien viciado por su ambición al poder, pasa por encima de quien sea con tal de conseguir su bienestar sin medir las consecuencias. Por otro lado, tenemos a Stanley y Rubiela, quienes movidos por la lujuria traicionan a Ernest sin importar las consecuencias que sus actos les puedan traer. Ernest, Rubiela y Stanley, nos permiten ver el mundo al revés que plantea la comedia; este trio, movido por sus acalorados sentimientos, nos muestran cómo las relaciones afectivas pueden ser vistas a la luz de una transacción. Ernest y Stanley se dividen por jornadas casi laborales el amor de Rubiela, acto ante el cual ella no se opone y, por el contrario, acepta eufóricamente. Dicho acto se convierte en una alteración de los valores morales imperantes en la sociedad, y a su vez da muestra de cómo las relaciones afectivas en la actualidad pasan por otras concepciones y paradigmas, dejando en evidencia una de las características del género cómico en el drama contemporáneo.

Rubiela: *Me parece bien apliquemos el ocho por ocho/ ocho por ocho son sesenta y cuatro ¡Que numero tan bonito! Voy alistar algunas cosillas de uso personal para tener en el cuarto de huéspedes. Yo ya no estoy para criar niñitos. Tomen mmuaaa beso para el uno y beso para el otro.* (Pequeñas traiciones, 2010, p. 270)

Tal y como ya se ha mencionado, la idea de Aristóteles con relación al lenguaje se plantea desde una expresión que deleita por su suavidad. En la actualidad, Rodrigo amplía este referente y nos acerca a un lenguaje que deleita por una belleza, pero que a su vez guarda relación con lo grotesco planteando un lenguaje vulgar, común y sencillo que nos enuncia una poesía enmarcada en el ámbito de lo popular. A partir de lo propuesto, por la comedia clásica, encontramos que Rodrigo, que al exponer la realidad social de nuestro país, se aleja de las características clásicas del héroe cómico establecidos por Aristóteles en su “Poética”, ya que a pesar de que en el Rey se cumple el

escarnio público, el Rey es manipulado y por tanto no se da el arrepentimiento. Además, el héroe cómico, según la visión clásica, no asume su destino y recibe un castigo remediable, contrario a la obra de nuestro autor, ya que, el Rey engañado es enviado a la luna en un viaje de transbordador donde la soledad será su castigo por el mal gobierno dado a su pueblo, es decir, sin darse cuenta, el Rey de Geenwich Village asume su destino, y el castigo que recibe por parte del pueblo resulta ser irremediable, lo cual quiere decir, que él no es perdonado, como lo plantea la comedia clásica, ni es reinstaurado en el poder, ya que nunca más podrá volver de dicho lugar (la luna). De esta forma, el final se presenta como un retorno a un estado de orden y felicidad para el pueblo, pero no para el Rey de Geenwich Village.

Finalmente, se nos presenta uno de los actos paradójicos que caracteriza la obra de Rodrigo Rodríguez, la cual plantea desde lo equivoco, una realidad mágica que no existiría en nuestro país, (donde la colectividad se une y hay justicia para los maleantes) dicho acto resulta contradictorio con lo que ocurre normalmente en Colombia, en donde la desigualdad social, injusticia e individualidad prevalecen.

REPRESENTACIÓN EFÍMERA Y PRESENTE

La construcción literaria que, normalmente eterna, se mantiene en el tiempo y se materializa en el texto, se constituye para nuestro dramaturgo en el primer eslabón de la apuesta escénica, y a su vez se revela como parte fundamental e ineludible. Vista bajo el ojo del teatro, no podría ser menos que ser representada; por lo tanto, la representación, producción efímera que se hace presente en una sola jornada tal y como Ann Ubersfeld lo diría, instantánea, que es una, única e irrepetible, finalmente expuesta y replanteada en cada acontecer, será el fin último de cualquier apuesta en la dramaturgia teatral. Aún cuando la representación guarda este aire efímero, la escena nos presenta una amplia gama de elementos (vestuario, luces, personajes, entre muchos otros) que se van consolidando o transformando, pero que a la vez marcan y mantienen en la mayoría de los casos, puntos sobre los que gira la puesta escénica. Así, desde la representación nos acercamos a indagar en tres categorías, donde la primera es el director visto como un creador, que por medio de un conjunto de elementos, entre los que se encuentran el texto, el actor, la escenografía, entre otros, da orden a una composición conjunta que se refleja en la apuesta escénica.

TE JODISTE AMOR

Sobre el Director

El texto dramático fue el principio motivador de las obras durante gran parte de la historia y en este sentido la labor de dirección escénica se le otorgaba al autor de las obras o al personaje principal. Con la aparición a mediados del siglo XIX de la noción de puesta en escena, este nuevo y moderno concepto dio paso al concepto del director escénico, concediéndole un sentido importante y otorgándole la responsabilidad de trabajar en pro de la unidad del espectáculo teatral. Aún, cuando en la actualidad las múltiples búsquedas escénicas han llevado a desplazar el foco teatral, el cual se enfoca sobre el director o el actor, para dar lugar a una práctica abierta de creación que se ubica en la periferia de la representación, la dirección escénica sigue vigente hoy día, con lo que desde su hacer aporta una mayor variedad de estilos y concepciones teatrales. Razón por la cual, para acercarnos a la puesta en escena indagamos en la concepción particular del dramaturgo Rodrigo Rodríguez.

Rodrigo se caracteriza por ser un director que cuestiona el sentir colombiano y latinoamericano, ahondando en nuestra identidad para plasmar en sus obras parte de la idiosincrasia que define nuestra cultura. No cree en la muerte de la representación, puesto que, según él, cualquier apuesta artística que pretenda comunicar algo y que disponga de elementos como luces, espacio, un texto, un actante (actuó o no), y que además sugiera la presencia de un espectador, acercan la expresión artística a un espectáculo que se constituye en un acto de ficción, es decir, un acto de representación. Entonces, desde una perspectiva que centra su mirada en los preceptos clásicos, Rodrigo nos adentra a su mundo de ficción en el que el público y sus actores son los componentes primordiales de la obra.

Ahora bien, si el director se constituye en parte importante dentro del análisis, partimos de esta gran categoría para introducirnos en dos subcategorías. La primera de ellas, es la propuesta estética, entendida como el lenguaje particular o mirada poética que a partir de un sistema significativo propone el director y ratifica su apuesta y/o visión. En la obra, *Te Jodiste Amor*, la idiosincrasia colombiana ocupa un lugar importante dentro de su obra, este sentido autóctono colombiano guarda estrecha relación con la apuesta popular que reivindica el teatro Ditirambo, la cual se refleja en exponer las vidas de seres cotidianos que presentan sus dilemas diarios, sus contradicciones y sus sentimientos de manera explícita, y que se evidencia en un lenguaje que

en Rodrigo está expuesto desde lo grotesco, lo coloquial y lo irónico. Según la actriz Margarita Gallardo, esta relación popular está latente en la interpretación de lo que ocurre con los pueblos, con los personajes anónimos, por lo cual se apuesta a exponer conflictos de seres que gozan de poca relevancia. En ese sentido, se le da vida a una prostituta a través de Rubiela, a un travesti a través de Yuri y a una ex-presidiana a través de Sofía, con lo que se ratifica que en su mayoría, los personajes que transitan por la obra son seres ignorados y/o marginados que representan aquellas clases alejadas y deprimidas de la sociedad. Adicionalmente, la música de arrabal se constituye en otro elemento que ratifica la cercanía con aquellos elementos populares, siendo el tango el género musical escogido que se convierte en uno de los puntos que ayuda a acentuar la decadencia del mundo bajo que la obra propone.

Para hablar del mestizaje, la apuesta de Rodrigo en su obra se centra en exaltar nuestra herencia: esa mezcla de diversas razas, de múltiples miradas, de muchas formas de ver la vida, es decir esa multiplicidad que transita nuestra esencia. Es así como en la obra *Te Jodiste Amor*, Rodrigo plantea una cercanía muy grande con la Grecia antigua, entendiendo que siempre hemos entrado en diálogo con el mundo occidental, del cual hacemos parte, y para el cual, en medio de una atmósfera plenamente colombiana, mezcla imágenes que evocan un coro de mujeres que nos remiten a la clásica tragedia griega, a través de voces de mujeres angelicales que acompañan a Rubiela en el prostíbulo. De esta forma, Rodrigo plantea una hibridación estética expuesta en la construcción de personajes creíbles que tienen la capacidad de afectar al espectador, mientras desde la escenografía la puesta en escena se distancia por completo la obra. Así, el dramaturgo nos acerca a una ambivalencia de conceptos expuestos en un mismo escenario.

Desde la propuesta de vestuario, la obra nos muestra cómo para el director cabe la aceptación de múltiples miradas que no remiten a un único y uniforme referente, sino que permite evidenciar un abanico de propuestas que se acercan a la fragmentación; así, se expone un híbrido de visiones a la hora de hacer la apuesta de vestuario.

Por otro lado, la propuesta desde la mirada Analógica, en su apuesta escénica, busca plasmar objetos multifuncionales que permitan generar una propuesta minimalista. De tal manera, en escena aparecen muy contados elementos como escenografía, cada uno de estos elementos se transforma a medida que la obra avanza en muchos objetos, que asimismo pueden tener múltiples usos.



Tal y como lo afirma la actriz Margarita Gallardo, estos objetos guardan estrecha relación con la temática en la que se desarrollan las diversas situaciones de los personajes de la obra: “eso sí que tiene muy diversos lenguajes... en Te jodiste amor siempre queríamos tener algo que nos pusiera en riesgo, en desequilibrio; siempre queríamos tener algo que no nos dejara estar cómodos, algo que no fuera tan cómodo ni tan desequilibrada como era esa vida que se estaba un poco argumentando en la historia tan desequilibrada como era la forma de relación de Rubiela con su hijo Sorel” (2013, p. 19)

La segunda categoría de análisis con referencia al director, es la metodología de trabajo; dicha categoría se enmarca en las dinámicas empleadas durante el proceso de construcción y creación de la obra. Para Rodrigo, es importante inicialmente acercar al grupo a un análisis del texto para luego planificar un trabajo práctico, el cual se da desde improvisaciones propuestas por los actores y a través de unas sesiones de entrenamiento grupal que buscan trabajar en torno al diálogo y la confianza grupal, enfocando el proceso hacia un trabajo de comunicación. Normalmente, las horas de ensayo con el tiempo se han venido transformando, puesto que a medida que la vida avanza, las dinámicas en las que el actor está inmerso se modifican, y bajo este parámetro todo tiene que estar abierto a un nivel de flexibilidad y cambios.

Es así que dentro de los elementos característicos, en el teatro Ditirambo la utilización de objetos multifuncionales plantea una dinámica diferente en cada proceso de montaje. En *Te Jodiste Amor*, uno de los elementos empleados fue el tablón, éste se utilizó para enfatizar la búsqueda de un cuerpo que estuviera en constante desequilibrio, ya que este concepto era uno de los verbos que definían la obra.

Sobre el Actor

Aun cuando el foco desplazado del actor se afianza con mayor fuerza en las propuestas contemporáneas, para el grupo Ditirambo el actor se consolida cada vez más como el centro del escenario y la obra. En tal sentido, para Rodrigo el actor es fundamental, pues es el encargado de darle peso a la obra teatral y su objetivo primordial es la creación de personajes. Entonces, teniendo como centro al actor nos preguntamos por las dinámicas desarrolladas en el entrenamiento actoral, el cual lo entendemos como aquél que hace referencia a la práctica mental y física de los actores, en donde todo su cuerpo busca, esencialmente, llegar a comunicar.

"Me parece que el entrenamiento es un espacio de tiempo, es un ritual que debemos tener todas las personas que practicamos cualquiera de las artes y que permite tener una tonificación corporal, muscular, creativa(...) es el espacio donde uno se permite la libertad de explorar sobre su cuerpo sobre sus posibilidades"

Margarita Gallardo.

En el grupo, el entrenamiento está dado desde las intenciones particulares que cada uno de los actores sugiere, así se valida la experiencia de cada uno de ellos. El espacio destinado para tal cometido se nutre por diversas técnicas, intenciones y puntos de vista. Desde el más actor joven hasta el director pueden proponer pautas de trabajo, y así, el grupo acoge las diversas experiencias tanto académicas, como informales de cada uno de sus integrantes. Así mismo, alejados de una única visión y sin profundizar en una técnica específica, acogen las distintas miradas de actores y/o directores reconocidos como Grotowski, Eugenio Barba, entre otros.

El entrenamiento a su vez está condicionado a los requerimientos que se van dando a medida que el proceso de montaje avanza. En *Te Jodiste Amor*, se realizaron muchas coreografías que fueron trabajadas desde la danza, la cual se enfatizó desde un trabajo particularmente guiado hacia el tango.

Por otra parte, para este trabajo en especial, se hicieron algunas salidas de campo enfocadas a realizar observación en los prostíbulos del centro de la ciudad de Bogotá.

Para la actriz Margarita Gallardo, el entrenamiento debe estar acompañado de una práctica corporal en donde esté presente el estiramiento, el equilibrio, la distorsión corporal, la práctica del desarrollo vocal, y un tercer punto que tiene que ver con un entrenamiento mental enfocado hacia la creación (2013, p.5). Entrenamiento que le permita al actor ir más allá de la simple interpretación para dar un paso hacia la e invención o innovación. La creatividad, como habilidad mental, es fundamental para un actor a la hora de componer con el otro, puesto que permite que se den unos niveles de comunicación en el que se deje afectar por lo que se le dice y así, logra desarrollarse una confianza entre el grupo que se verá reflejada en la escena. Bajo una mirada centrada en entender que el actor es centro de la obra y que la creación del personaje es su fin último, ésta es, pues, la segunda categoría de análisis a la cual nos abocamos para analizar al actor.



Desde lo anterior, se puede concluir que en Ditirambo la crisis del personaje no permea en lo más mínimo el trabajo, y que la escena y el texto están a merced de su majestad el actor. Entonces, las dinámicas a partir de las cuales se da vida a los personajes implican exigencia y disciplina, más aún cuando se habla de la creación de un personaje, "el realismo en la actuación también tiene que ver no con que mi personaje sea muy real, no tanto es eso, sino cómo me dejo afectar cada día de ese universo, de ese momento que es distinto a mañana y distinto a pasado mañana, y que es distinto a la otra semana"(Gallardo,2013 , p. 13). De esta manera, queda claro que es precisamente a partir de un encuentro visceral, humano, en donde lo real cobra sentido en el actor de Ditirambo.

En cuanto al personaje trágico se manejan unos niveles de profundidad que empiezan en lo orgánico y en las entrañas. "Un personaje trágico creo que tiene unos niveles de levedad, unos niveles fuertes y pesados, y uno tiene que empezar a ubicar al personaje en esos cuadrantes; ésto es hacer un diagrama muy técnico, pero son absolutamente distintos" (Gallardo, 2013, p. 14)

Sobre la Puesta en Escena



"Te jodiste amor" tiene una cercanía por el diseño de la escenografía, como al cubismo y al impresionismo (...) tomado de la historia del arte entonces depende del material que visita algún referente concreto, pero no hay uno en específico.

Rodrigo Rodríguez

Para finalizar este apartado, abordaremos el problema de la puesta en escena. En ella el foco se encuentra en la escenografía como primer punto, la cual es pensada como escritura sobre el espacio y hace parte de la apuesta estética que se evidencia en los signos propuestos, tal y como se había expuesto anteriormente. En el teatro Ditirambo, ésta se plantea desde una apuesta que tiene como principio el mínimo de elementos en escena, enfatizando en que dichos elementos sean plurifuncionales. Entonces, la escenografía presente en la obra *Te Jodiste Amor* está adecuada desde una perspectiva minimalista, en donde sobresalen algunos elementos: una tabla, dos parales, varios cubos de madera y una silla. La tabla es usada como pasarela, silla, cama, rodadero y escalera; los dos parales sirven como ventanas o puerta, y el sillón se transforma en cama si es necesario; además, los cubos se utilizan también como sillas, mesas o bases. Es así, como a partir de estos elementos base, se transforma el escenario en el prostíbulo de Rubiela.

Otra de las características importantes a la hora de entablar diálogo con dichos elementos, es que estos guardan un gran sentido de significación, por lo cual, retomando el ejemplo del tablón, este elemento, aun cuando se presenta como sólido y fuerte, se emplea en escena para dejar ver el desequilibrio sobre el cual se tejen las vidas que circulan por el prostíbulo. Ahora, desde palabras de la actriz Margarita este tipo de elementos no permiten que se trabaje bajo la comodidad, sino que por el contrario suscita en el actor la idea de que el espacio es una zona de riesgo, de desequilibrio, de incomodidad, que a su vez bien podrían conectarse con el desequilibrio mental y social que presentan las situaciones y personajes de la obra.

Otra de las características, está dada en que los elementos del decorado, las cuales guardan una mínima gama de colores que está presente en todas las escenas; así, los tonos neutros como blanco, gris y negro sobresalen para sumarse al lenguaje trágico y sórdido que refleja la obra. Adicionalmente, esa carencia de objetos en el escenario, en palabras del director, se constituye en un agente analógico y en un excelente recurso creativo que permite que el rango de movilidad en escena sea mayor. Pareciera que bajo esta propuesta nos acercáramos a la idea de que más significa menos, y por lo tanto menos es más. Idea que se ve reflejada en el mínimo de elementos puestos en escena, que es acompañada en cambio por un gran despliegue vocal y corporal por parte de los actores, y de múltiples efectos sonoros desde la tras escena.

Al referirnos a la iluminación, ésta es planteada para reafirmar el género de la obra, y lo hace por medio de atmósferas oscuras; la gama de tonalidades grises, guarda correspondencia

y nos sumerge en un tono de tragedia griega, que a la vez, desde la analogía como dueña del prostíbulo por su estatus y su vestuario, se nos muestra con categoría de madame. En conclusión, la propuesta de vestuario de Rubiela por momentos parece salida de contexto, puesto que refleja una oposición a su naturaleza de prostituta y al contexto que quiere se muestra en la obra.

Pasando al vestuario de Sorel, éste difiere por completo con la propuesta de Rubiela, y no se encuentra un referente específico que permita asociar el vestuario a una época o a un signo definido. Para la actriz Margarita Gallardo, tanto el vestuario de Sorel como el de Freddy nos acercan a personajes fantásticos; propuesta que no se aclara verdaderamente, puesto que Freddy utiliza botas de caucho y un sombrero que pueden guardar semejanza con un campesino, sin que en realidad ésto sea claro. Lo que sí se puede concluir es que el vestuario de Sorel como el de Freddy resulta más bien bastante anacrónico. Este contraste en el vestuario de los personajes nos permite ver como la propuesta apunta a múltiples miradas, y a validar la fragmentación como apuesta estética. Fragmentación que permite reivindicar en un mismo acto escénico la mirada plural de sus integrantes, y que reivindica la autonomía en el hecho creativo. En el resto de los personajes de la obra se puede observar un vestuario absolutamente convencional, que guarda una estrecha relación con lo que puede verse en nuestra cotidianidad citadina.

Dentro de las diferencias que entre la representación y el texto se pueden nombrar, la primera de ellas es que el texto literario plantea tres piezas que constituyen una misma obra, a diferencia de la representación en donde tal fragmentación no es evidente y se presenta en un acto; a la vez, se omiten ciertas escenas y existe un cambio drástico al final. Entonces, mientras en el texto se muestra un final en el que Rubiela guarda silencio por lo sucedido, y Sorel termina absorbido por las imágenes pornográficas frente a su computador comiendo galletas con leche, en la representación se muestra a Rubiela leyendo el diario de Sorel y, en compañía de Yuri, pasando el umbral para ir al más allá, dejando claro que tanto Yuri como Rubiela han muerto. También, y de manera consecutiva, se ve un momento de destrucción en donde todos los personajes que habitan el prostíbulo lo destruyen, quedando sólo Sorel, quien se llena de ira y enojo por la muerte de su madre, para finalmente llevarse a la fuerza a Sara, la única joven virgen que acaba de llegar al prostíbulo.

PEQUEÑAS TRAICIONES

De acuerdo con el planteamiento de Ubersfeld bajo el cual, el teatro no se puede leer como un objeto literario más, sino que amerita para una total comprensión poner en diálogo tanto el texto literario como la representación. Nos sumergimos en la categoría del director para entender mejor desde la representación la obra del director.

Sobre el Director

Si bien, queda claro que el oficio de dirección es reciente dentro de los enfoques que se le han otorgado contemplamos dos: uno desde lo teórico y otro desde lo escénico. El primero, concibe al director como traductor de la obra literaria de esta manera una de sus funciones es revelar el pensamiento del autor, el segundo, muestra al director como creador en tal sentido el texto, las luces, el vestuario, los personajes entre otros componentes, se convierten en elementos significantes dentro de la puesta en escena. Sin desconocer el tránsito por el que atraviesa esta figura, la dirección escénica sigue vigente hoy día, razón por la cual vamos a analizar esta categoría a la luz de la propuesta estética y de la metodología de trabajo con los actores.

La propuesta estética que se evidencia en Rodrigo parte de lugares que presentan paradójicamente una tensión antagónica. Así aun cuando nos presenta personajes arquetípicos y exponen dos clases sociales que desde su estatus son opuestas, desde el lenguaje los personajes son parecidos, entonces no existe diferencia entre el lenguaje que utiliza un conspirador y el que emplea un rey. Lo mismo ocurre con la presentación de los caracteres, puesto que todos en el fondo guardan similitud, entonces los personajes creados aun cuando surgen de un proceso autónomo por parte del actor, se abocan a un mismo registro, mantienen un mismo tono. Dicho elemento se ratifica en la dramaturgia.

El sentido de lo cotidiano en la obra, permite entender la idea de un lenguaje verbal que aun cuando alude a la vida cotidiana de sus personajes, expone las relaciones humanas desde una perspectiva violenta y agresiva. Violencia que en la comedia no trasciende, ni tiene consecuencias nefastas, sino que nos permite reivindicar la ironía. Dado que tal y como lo expusimos con Eco el lenguaje no solo se sostiene sobre la palabra, sino que a la hora de comunicar existe un lenguaje visual, sonoro, sensorial, en esta obra el lenguaje visual está cargado de una variedad de imágenes asistidas por una amplitud en el gesto, por aquello grotesco, que además tiene tintes de farsa y

ridículo. Por otro lado está enmarcado en los colores y signos de un ambiente festivo, carnavalesco.

Dentro de las analogías planteadas, Rodrigo Rodríguez plantea como tema el sistema de gobierno dictatorial, que hace parte del contexto político colombiano y latinoamericano: “En Venezuela, Chávez murió, pero quería estar en el poder otros 50 años, Uribe otro tanto más y no necesariamente los dictadores visten de olivo” (2013, p.4), con esto pretende plasmar un sistema que refleje tanto la realidad como la deformidad que reina en ella.



Aquí, al igual que en la tragedia, la analogía, está presente a través de los pocos objetos presentes escenográficamente en la escena, en donde la base del comedor, es a su vez ventana, escritorio, bañera, camilla, carro de mercar. Esta economía de elementos contrasta con lo que se expuso anteriormente, así se ratifica la idea de lo paradójico en la obra ditirámica, pues el lenguaje saturado en la palabra, la violencia presente en sus personajes, la saturación de conflictos así lo ratifican.

Desde lo mestizo, apela a la hibridación de conocimientos con otras culturas sobre esto, se puede decir, que la mezcla se pueden ver a través de la danza, coreografías y música que se presentan a lo largo de la obra, y que plasman un estilo norteamericano y lo conjuga con un ambiente festivo y musical profundamente colombiano, así transitan por el espacio estas dos expresiones conjugando

un híbrido. Mientras el texto nos ubica espacialmente en Estados Unidos, se contrastan con lo que vemos en el cuadro general de la obra pues este está enmarcado en una propuesta que se siente cercana a Colombia.

La hibridación no solo vista desde el dialogo entre culturas, se entiende desde aquellos parámetros que nos sitúan en lugares que se alejan de sus orígenes transformándose radicalmente. Así aun cuando el referente sobre el cual navegue gran parte de nuestro teatro y su cercanía con los clásicos del teatro de occidente es inevitable, nuestro mestizaje radica en que existe un cambio fuerte en la forma y el contenido de las obras, tal y como se expone en la obra de nuestro director.

La segunda categoría de análisis, a la luz de la dirección es la metodología de trabajo, aquí se expone aquello en lo cual el director se basó para ordenar la mecánica del quehacer escénico. Rodrigo con sus actores en la obra Pequeñas traiciones parte “Del análisis del texto, (...) De ahí empieza a salir ¡bueno como voy a hacer esto como vamos a trabajar! (2013, p.19) Es a partir, de un acercamiento al texto literario que se da el primer paso dentro del proceso de montaje. Luego, se realiza un análisis llevado hacia la investigación, seguido por propuestas de los actores y del director que se da mediante improvisaciones.

Todo el proceso de montaje, se da a partir de un trabajo en el que prima el sentido de colectividad, en donde tiene cavida la diversidad y el trabajo en conjunto. Por lo tanto, en palabras de la actriz Margarita Gallardo se acepta aquello en lo que se puede “contar y lo que nosotros podemos también aportar porque además siempre hemos tenido esa constante y es que los actores somos creadores entonces por eso también tenemos esa libertad de ser propositivos” (2013, p 20). Libertad que esta a su vez mediada por los referentes que definen al grupo. Así las propuestas que se evidencian en escena marcan una pauta general.

Sobre el Actor

Entendiendo que tanto el texto como la representación en la Fundación Ditirambo, centra gran parte del trabajo en la construcción de personajes. Para realizar el análisis de esta categoría nos remitimos al entrenamiento actoral.

El entrenamiento, hace referencia a la práctica mental y física de los actores. En Pequeñas traiciones, desde las palabras del director Rodrigo, al igual que las demás obras está determinado por lo que el texto pide “Digamos que parte del trabajo de creación implica que tratemos de “sacar de la obra un entrenamiento para la obra” entonces eso ya es distinto al training individual y

personal” (2013, p. 15) es decir, a la vez que la obra exige un entrenamiento grupal de acuerdo a las necesidades de la misma, se hace también necesario un entrenamiento personal del actor que abarque mente, cuerpo y voz (2013, p. 15) Si bien, ejercitar el músculo de la creación es importante, también se hace imprescindible que un actor sea capaz de crear imágenes y analogías con el texto, su cuerpo, los objetos y el espacio.

Los entrenamientos, tienen una duración aproximada de dos horas en el cual “tiene una etapa de juego (...) a veces jugar básquetbol un rato, futbol, un juego específico en el que todos participan y posteriormente entrar con los ejercicios de equilibrio, de distorsión, ejercicios de cuerpo, habilidad, confianza y un periodo muy fuerte que es el de voz y respiración que es parte fundamental del trabajo en Ditirambo” (Gallardo, 2013, p. 4)

Para Ditirambo, es importante que los actores propongan ejercicios o cosas muy específicas, allí se mezclan técnicas de diferentes autores, mezclan deportes, teorías, danza que en ésta obra se hace bastante evidente para lograr un nivel ya que la mayoría son actores y no bailarines, es decir hacen uso de todo lo que les pueda servir para el montaje.



Sobre el Actor Sobre el Actor Sobre el Actor
Sobre el Actor Sobre el Actor Sobre el Actor Sobre el Actor
Sobre el Actor Sobre el Actor Sobre el Actor
Sobre el Actor Sobre el Actor Sobre el Actor Sobre el Actor
Sobre el Actor Sobre el Actor Sobre el Actor
Sobre el Actor Sobre el Actor Sobre el Actor Sobre el Actor

En Pequeñas traiciones, el trabajo de creación de personaje de cada actor muestra una elaboración que no necesariamente parte de la autonomía sino que evidencia una serie de signos y símbolos que rodean las construcciones particulares. Para la actriz Margarita Gallardo los componentes del personaje cómico se basan en tener “una levedad un nivel de exigencia absolutamente fuerte y profundo no hay nada más serio que ser cómico no hay nada más serio que hacer reír es lo más comprometido pero también tiene una línea muy delgada en la que uno debe cuidar como la gracia de lo ridículo y que lo ridículo tenga un poder muy fuerte con las metáforas”(Gallardo,2013,p. 13). Así, se entiende la creación en lo cómico desde una apuesta seria, contenida y significativa.

La creación de personaje abre la posibilidad de trabajar desde elementos metafóricos, aplicar las analogías y jugar teniendo una posibilidad de reacción rápida debido a su género. También, una de las características preponderantes en los personajes de la obra está dada por la exageración en sus gestos y acciones, acentuando en la dimensión corporal del actor, proponiendo máscaras grotescas, payasadas, mímicas, muecas, en donde la palabra obscena es fiel ingrediente.

Sobre la Puesta en Escena

Para dar cierre y fin a este análisis indagamos por la puesta en escena en primer lugar desde la propuesta de vestuario, esta deja ver que existe una idea abierta e individualista que se aleja de un canon general, para acercarse a un canon particular o fragmentado. Por lo cual, se puede afirmar que no existe un patrón puntual que defina una estética uniforme, por el contrario se reafirma la posibilidad de que cada uno de los actores sugiera y proponga desde su punto de vista y relación personal con el personaje su propia indumentaria. Uno de los rasgos, que caracteriza algunas propuestas como la del rey de Greenwich Village es lo recargado, colorido, y carnavalesco. En él y en Rubiela la propuesta de maquillaje permite reafirmar como desde el gesto y desde el maquillaje se evoca a la máscara carnavalesca y grotesca. Estos elementos guarda relación con parte de la estética propuesta desde la construcción del personaje; pero propuestas como ésta contrastan por completo con lo que se ve en personajes como el mensajero, Sorel, Edmund y el burro en quienes se puede leer un salto en el tiempo o propuestas como la de Stanley y Robert quienes visten trajes acorde con la actualidad. Dado lo anterior, lo que se puede ver es una amplia y diversa gama de estilos en la apuesta estética.

En la obra representada, el texto en algunas escenas es cortado o replanteado, por ejemplo, la escena del burro con el mensajero. De la misma manera, el texto tiene escenas y un final diferente al que se nos muestra en la representación, para citar un ejemplo en el texto la escena final del segundo acto muestra a Platero cantando una canción, seguido un acto tres donde Edmund (Telémaco) nos narra cómo termina cada personaje y un cuarto capítulo donde se describe el final. Contrario a la representación, donde en el final del segundo acto el burro despide junto con el pueblo al rey, mandándolo a la luna. Por último, sale Edmund narra un corto final y todo termina con una última coreografía donde están todos los personajes del pueblo.

Puesta en Escena Pequeñas Traiciones Puesta en Escena Pequeñas Traiciones Puesta en Escena Pequeñas Traiciones Puesta en Escena Pequeñas Traiciones Puesta en Escena Pequeñas Traiciones Puesta en Escena Pequeñas Traiciones Puesta en Escena Pequeñas Traiciones Puesta en Escena Pequeñas Traiciones Puesta en Escena Pequeñas Traiciones Puesta en Escena Pequeñas Traiciones



El tiempo de la fábula desde el texto, está presentado en las cuatro estaciones primavera, verano, otoño e invierno (un año). A la vez, que es un tiempo por venir, de nuestra actualidad. Dicha acotación no se revela en la representación, es decir no se encuentran cambios claros que reflejen un cambio en el tiempo de la escena y que nos acerque a una duración mayor a la del año.

Para terminar con nuestro análisis, en la iluminación de la obra las luces nos plantean un juego que sin querer presentar atmósferas, propone focos específicos en el escenario, estos buscan sectorizar el espacio. Así, para iluminar la calle se propone un foco en una esquina del proscenio, ocurre lo mismo cuando se quiere proponer el espacio de alta mar, normalmente se plantean luces generales para remitir el espacio del apartamento y en contadas ocasiones se nos muestra o un estrover o un juego de luces que asemejan la navidad para denotar alguna acción de cambio o transformación. Este panorama, nos deja ver una iluminación que parte como principio de la búsqueda de focos que profundicen y realcen las acciones dramáticas sin que con ello se quiera generar atmosferas específicas. En ocasiones, se juega con la oscuridad para realzar la zozobra y el estado de ambigüedad que padece el reino de Geenwich Village.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Reivindicando la idea de un discurso propio podemos afirmar que, bajo una mirada clásica, la poética teatral del dramaturgo colombiano Rodrigo Rodríguez define su trabajo desde una práctica que se acerca a la búsqueda de un teatro que se manifiesta en términos de representación y en una propuesta que acepte, asuma y valide la visión latinoamericana, es decir, que indague en lo particularmente nuestro.

El planteamiento de un teatro popular en Rodrigo expone elementos que merecen ser resaltados, ya que evidencian tanto las particularidades más significativas de su mirada estética, como aquellos asuntos ambiguos que pueden, sin ninguna pretensión crítica, ser cuestionados. Asuntos como el conflicto, el lenguaje, la analogía y el mestizaje delimitan la posibilidad activa de una dramaturgia comprometida con la realidad nacional donde se construye.

Al hablar del conflicto, se evidencia que aun cuando en la dramaturgia de Rodrigo se valora el agón desde la lucha entre dos fuerzas, su trabajo dramático considera que el conflicto teatral se sustenta en la paradoja. Entendida ésta desde su relación con aquellas afirmaciones inverosímiles que se nos presentan como verdaderas y que plasman el estado paradójico bajo el cual se vive en Colombia; un país en el que los actos, aun cuando resultan inaceptables e inverosímiles, constituyen la realidad nacional. En las dos obras analizadas, lo paradójico está claramente expuesto tanto en el texto como en la representación: bien sea en el conflicto interno de los personajes o en los choques políticos o sociales que permean sus obras. Es así como su teatro busca reflejar nuestro contexto, donde se vislumbran muchos extremos y donde el estado paradójico presente en nuestra actualidad política, social o cultural es el pan de cada día.

Por otra parte, el lenguaje empleado por Rodrigo tiene como característica el uso de una jerga castiza y popular propia de espacios y lugares de la cotidianidad o la marginalidad. Entonces la palabra se manifiesta de manera común y cotidiana enmarcada en nuestro contexto social y cultural, evidenciando que el texto se acerca a los “valores” morales y éticos de nuestra realidad colombiana. Así, el lenguaje poético en su escritura pone la palabra en términos grotescos a través de la exageración y la ironía, apelando por momentos al refrán inherente a cierto sector de la sociedad. En sus diálogos aparece siempre el doble sentido que provoca la risa, y aun cuando la

propuesta se encamina hacia una tragedia el juego de palabras empleado roza por momentos con lo risible. Esta evasión de la realidad por medio del humor, es quizás no solo una preferencia del dramaturgo sino también una preferencia generalizada por parte de sus espectadores. Tanto en la tragedia como en la comedia, lo risible y lo trágico aparece por momentos expuesto desde un lenguaje que ahonda en la parodia, el sarcasmo, la frialdad y la paradoja. En la tragedia lo risible tiene tintes de humor negro, y para cuestionar los valores absolutos o para dar cuenta de situaciones sociales y morales que tienen un alto grado de seriedad se vale de la sátira, exponiendo risiblemente situaciones que bien nos acercarían, vistas desde otro punto de vista, a la compasión, piedad o temor.

Guardando relación con lo planteado anteriormente, los personajes que se encuentran en su obra, se nos presentan como seres anónimos que sin alcanzar un reconocimiento social que los enaltezca, sí alcanzan un reconocimiento social que los ubica en la decadencia. Estos caracteres se definen desde su cercanía con nuestra sociedad, con el contexto paradójico y pusilánime. En su obra cómica los personajes guardan estrecha relación con la farsa y lo grotesco, hecho que resulta evidente en el lenguaje empleado.

Buscando y cuestionando la identidad nacional, Rodrigo encuentra en el mestizaje una de las características que definen al ser colombiano, lo que deviene en una fuente primordial de su dramaturgia. Partiendo de los antecedentes políticos y culturales que atañen a Latinoamérica, el mestizaje está presente tanto en los procesos fundantes de nuestra historia como en los procesos actuales. Entonces, una dualidad surge aquí, el autor propone temas que aun cuando hacen parte de la realidad colombiana son el reflejo de problemáticas de carácter universal que guardan semejanza con lo propuesto por las poéticas clásicas. Este panorama ha ofrecido a la dramaturgia de Rodrigo una de las primeras fuentes de escritura que permean su mirada estética, el dialogo permanente entre los referentes occidentales y la idiosincrasia colombiana. Esta hibridación cultural, está presente en la mezcla de recursos técnicos y disciplinares, en los elementos narrativos y en los personajes fantásticos que rompen la lógica mimética de la vida ordinaria. En este sentido queda claro que desde lo propuesto por Rodrigo, en sus obras se reconocen formas teatrales que si bien, desde la apuesta textual, no se alejan de lo propuesto por Aristóteles guardando cabalmente la propuesta clásica, ya en la representación, la presencia de lo grotesco y lo carnavalesco desde el gesto corporal, la exageración y la reiteración puesta en el cuerpo del actor y en la imágenes

propuestas, proporciona un distanciamiento de cualquier apuesta sustentada en la mimesis canónica y un rechazo al naturalismo.

Por su parte, la analogía, como característica particular del teatro de Rodrigo, se materializa no sólo en la arquitectura escénica basada en una propuesta minimalista, que se concreta en la existencia de pocos y pluri-funcionales elementos escénicos, sino que también está presente en la propuesta de vestuario que por medio de analogías busca reflejar parte del carácter o rasgos significativos que definen al personaje. Entonces la propuesta analógica permite abrir un camino hacia la pluralidad de sentido, hacia el devenir de opiniones, de impresiones y reflexiones que rodean la creación de cualquier obra teatral. Rodrigo Rodríguez, desarrolla una propuesta que valida tanto la fragmentación en su propuesta de vestuario, como el minimalismo escenográfico y multiplicidad de focos en la propuesta actoral. Dentro de la propuesta de lo analógico, para Rodrigo los actores en sus obras son parte activa, ya que aun cuando el texto dramático se propone como carta de navegación y principio motivador, es el actor el encargado de proponer desde metáforas y analogías a su personaje, de dar vida desde un proceso autónomo e individual a cada uno de los caracteres de las obras, de revelar aquellas claves que el dramaturgo ha puesto en su obra. Así desde la analogía y la metáfora los personajes en las obras coinciden en una propuesta que resalta la crítica a la realidad colombiana, representando y encarnando seres que desde la sátira critican a aquellas entidades políticas, sociales que permean nuestro contexto. De tal modo, las proporciones de naturalidad y semejanza con lo real pierden sus límites en ciertas ocasiones, entonces, lo bajo, lo fantástico y lo desproporcionado reinan dentro de los rasgos que definen los personajes en la obra de Rodrigo.

Ahora bien, resulta importante mencionar dos elementos más en este apartado final. La objeción de nuestro dramaturgo ante teorías que plantean la crisis del drama en el teatro colombiano y latinoamericano; y la relevancia y lugar de la mujer en su dramaturgia.

La propuesta en Rodrigo se aleja de los preceptos contemporáneos que plantea la crisis del personaje, la fractura en la línea de acción o la renuncia a la mimesis. La obra de Rodrigo se afirma en la mirada poética que guarda una estrecha relación con los preceptos clásicos que definen las poéticas de nuestra vasta herencia occidental, este asunto se evidencia en la linealidad de acción, en la lucha agonal y en la misma representación ya que esta última enfatiza en generar en su público un nivel de convicción hacia lo que este observa cada noche. Características que se han

convertido, desde el inicio de su carrera, en uno de sus principales propósitos.

Dentro de la obra trágica que Rodrigo expone, queda claro que uno de los ejes centrales allí es la mujer, entonces nos cuestionamos por el papel que ella desempeña en sus obras. En este sentido podemos afirmar que el autor traza una heroína trágica que se acerca a la mujer colombiana, en tanto ésta es reflejo del estado profundamente maternal y a veces posesivo que tanto identifica a nuestras mujeres. Una mujer que se constituye en la cabeza y centro del núcleo familiar y que haría lo que fuera por satisfacer las necesidades de su hijo. En las últimas décadas, en el país se han venido afianzando cada vez más las mujeres que ejercen este rol, relegando el estado patriarcal que durante muchas generaciones fue pilar en la cultura colombiana. Así mismo, las mujeres en general en la obra trágica y cómica de Rodríguez se muestran alejadas de los clásicos cánones que las dejan ver como símbolos de fragilidad o mesura; y contrario a esto, el autor recrea a la mujer prostituta, feminista y liberada del prejuicio social. Mujeres que en su mayoría ejercen un nivel de poder dentro de sus grupos sociales, económicos o familiares.

Aun cuando la posición de la mujer en la sociedad se ha venido transformando, la obra deja ver así mismo el grado de cuestionable alteridad que la invade, puesto que pone como principio máximo la entrega y arrojamiento por el otro, que en este caso siempre es un hombre. En su obra, personajes como Rubiela, Yuri, Sofía y el mensajero, son el reflejo de la posición que la mujer colombiana asume frente a los abusos de que es víctima silente. Ella se rehúsa a denunciar dichos actos y persiste en continuar su vida como si nada pasara, poniendo de pretexto los sentimientos afectivos hacia sus parejas, el amor hacia sus hijos o muchos otros intereses, y con ello continúa sus vidas en medio de un círculo vicioso que la consume.

La mirada contemporánea en el teatro colombiano desde el último tercio del siglo XX ha estado marcada por el diálogo con los devenires estéticos del teatro occidental, diálogo que inevitablemente ha generado un mestizaje en nuestra mirada poética nacional. En este punto, la apuesta del teatro Ditirambo, basada en un teatro mestizo, pasa no solo por una búsqueda propia, sino que a su vez es el reflejo de la realidad desde la cual la gran parte de nuestro teatro nacional se ha gestado.

Si tal y como lo afirma el dramaturgo Rodríguez, el teatro latinoamericano no ha atravesado grandes transformaciones como para definirse desde las teorías europeas, resulta importante aquí ampliar la mirada y quizás renombrar alguna de las cualidades más grandes del teatro

contemporáneo que consiste precisamente en reivindicar el lugar y el sentido de los hechos y miradas periféricas que antes difícilmente se aceptaban. La producción teatral contemporánea no solo da cabida a esos lugares antes relegados, sino que se asume desde un lugar que abre y valida las indagaciones por lo particular y lo auténtico de diversas culturas, así como por las miradas plurales y distintas sobre un mismo objeto de exploración, investigación y estudio: la creación teatral.

Finalmente es importante recordar que uno de los puntos que dio nacimiento a esta investigación, está relacionado con el poco tiempo bajo el cual se analizan las poéticas colombianas en nuestra universidad. Por esta razón, situadas en nuestro futuro rol docente, y en pro de ampliar los referentes que sobre nuestro quehacer se dan en contexto no solo desde un enfoque artístico sino y su vez como proceso que decanta en nuestra formación humana y académica, pensamos en reivindicar la importancia de ampliar la reflexión, estudio e investigación sobre las poéticas teatrales colombianas. Sin desconocer el aporte que el estudio de las poéticas universales hace a nuestra formación, consideramos que se hace necesario un estudio más exhaustivo sobre nuestra realidad concreta.

Luego de concluir nuestra investigación, y por el proceso vivido en la misma, cabe reflexionar sobre el sentido de analizar obras artísticas en la licenciatura en artes escénicas. Si bien el trabajo de investigación nos permitió ampliar la mirada sobre la propuesta estética de Rodrigo Rodríguez en la escena teatral, también nos permitió ampliar la visión sobre la obra de arte y lo que ésta dice de nuestra realidad y finalmente de nosotras mismas. Así mismo, el ejercicio investigativo y su repercusión en nuestro proceso de formación, en tanto estudiantes y docentes, cobro sentido, actualidad y organicidad en tanto cuestionó nuestros propios saberes para movilizar un discurso que validará nuestra apreciación particular frente a una obra teatral.

En este sentido, podemos afirmar que la experiencia artística nos permite tener claridad sobre la trascendencia del objeto “arte”, puesto que a través de la experiencia estética e investigativa, nos relaciona con nuestra realidad cercana, para dimensionarla y validarla como campo de saber. Por tanto vale la pena abrir unos interrogantes que valdría la pena profundizar. ¿Cómo la estética, desde la acción educativa, permite un acceso concreto al conocimiento?, y ¿cómo podría formarse la apreciación estética en tanto campo de saber y lugar posible de enunciación del estudiante?

La apreciación estética como acción educativa permite que la obra valide no solo su vigencia sino aún, y más importante, el acceso al conocimiento, posibilitando al estudiante a partir de una experiencia viva, empezar a validar sus propios discursos, su experiencia vivida y su comprensión de mundo. Entonces podemos concluir que el encuentro con la obra no es solo un encuentro con la obra y el artista sino que se convierte en un encuentro con nosotras mismas, en donde la cercanía con la obra permite entrar en diálogo con lo otro, para generar nuevos saberes y también posibilitar el autoconocimiento. Dar validez a la experiencia como campo de saber, permite que el conocimiento y la obra de arte no se agote, sino que por el contrario circule y se transforme; dando cabida al diálogo, la comprensión, la apertura de sentido y la enunciación subjetiva; abriendo un espacio a la pluralidad y a lo desconocido y permitiendo que el individuo cuestione la autopercepción del contexto donde se encuentra inmerso y pueda redimensionarla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbagnano, N.** (2.004). Diccionario de filosofía. México: Fondo de Cultura Económica.
- Alatorre, C.** (1.986). Análisis del drama. México DF: Editorial Gaceta S.A.
- Aristóteles.** (1946). Poética. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A.
- Beuchot, M.** (1997). Tratado de hermenéutica analógica. México D.F. Editorial facultad de filosofía y letras, UNAM.
- Bentley, E.** (1.995). La Vida del drama. México DF: Editorial Paidós.
- Danto, A.** (2.005). El Abuso de la belleza. Barcelona: Editorial Paidós.
- Eco, U.** (1986). La Estructura ausente. Barcelona: Editorial Lumen.
- El Espacio (2.004 14 de octubre) “Una familia que se levanta y se acuesta haciendo teatro”. Bogotá, p. 18.
- Gadamer, Hans- Georg.** (2006). Estética y hermenéutica: Traducción de Antonio Gómez Ramos. Madrid España. Editoriales Tecnos.
- Gallardo, Margarita.** (2013, julio). Entrevistado por Ana Andrea Gracia y Magda Gineth González. Bogotá.
- Moreno Mauricio.** (2.005) “Un debate entre la vida y la muerte”. En Eskpe. El Tiempo. (373).
- Moyano Juan C.** (2009, febrero-abril) “Dos mujeres de teatro que se destacan” en Revista Teatros. núm. 4 pp. 76-77.
- Pavis, Patrice.** (1.998). Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología. Barcelona. Buenos Aires. México DF: Editorial Paidós.
- Platón:** (1941). La Republica o el Estado. Argentina- Buenos Aires. Editorial Espasa-Calpe.
- Rodríguez Rodrigo.** (2.009), “Aproximación al personaje desde el teatro popular, mestizo y analógico,” Papel Escena. Núm. 9, pp. 111-124.
- Rodríguez, R.** (2007, abril-junio) “Intuición y paradoja” en Revista Teatros. Núm. 6. pp. 21-25.
- Rodríguez, R.** (2013, febrero). Entrevistado por Ana Andrea Gracia y Magda González. Bogotá.
- Rodríguez, R.** (2010, junio). Pequeñas Traiciones. Bogotá.
- Rodríguez, R.** (2008, junio). Te Jodiste Amor. Bogotá.
- Tatarkiewick, W.** (2001). Historia de seis ideas. Madrid España. Editorial Tecnos.

Ubersfeld, Anne. (1.998). *Semiótica Teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra Universidad de Murcia.

Víctor Hugo. (1947). *Cromwell*. Argentina – Buenos Aires. Editorial Austral.

Zamora Héctor F. (2.012, 21 de septiembre) “Ditirambo y el teatro popular” en *Eskpe Teatro* (Diario El Tiempo)

Zuleta, Estanislao. (2.004). *Arte Y Filosofía*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.

ANEXOS

CUADRO ANÁLISIS POR CORRELATOS

Categorías	Sub-categorías	Rodrigo Rodríguez, Margarita Gallardo	Antecedentes teóricos	Relación o análisis
Texto dramático	Género dramático	<p>De forma natural aparece más lo trágico.</p> <p>Escribo con relación a eso, digamos como una definición de tragedia como la oposición entre el equilibrio que el ser humano cree que merece para encontrar justicia y felicidad y la turbulencia inevitable que conduce a dicho ser con un encuentro que normalmente es funesto o es doloroso, digamos que esa idea esa oposición de ese equilibrio, sería la tragedia, para mí. Y la comedia, se podría decir que es todo lo contrario pero tratando de precisarla un poquito, hablo de un momento equívoco, inesperado, dionisiaco que se opone a los actos particulares y contingentes de las personas de los seres humanos provocando alegría y recordándonos la fragilidad del ser humano. Yo creo que (...) Aristóteles sigue estando vigente en muchísimos sentidos en tanto definición de tragedia. R.R.p 9</p>	<p>Por género dramático, entendemos aquellas categorías literarias que en relación con un conjunto de convenciones o normas buscan entender la estructura fundamental que moviliza el drama. P 12</p> <p>La tragedia según Aristóteles se define como “una imitación de acción digna y completa, de amplitud adecuada, con un lenguaje que deleita por su suavidad, (...), imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente (...)” (Aristóteles, 1946, p. 49). La idea de acción digna y completa, a partir del contexto Aristotélico, busca desde la tragedia imitar acciones humanas de hombres que pueden ser mejores dado el caso de la tragedia o peores en el caso de la comedia. (...) luego son sus actos los que lo llevarán al infortunio o a la felicidad.</p> <p>Ahora bien, que una fábula deba ser completa, se entiende como aquella constituida por un inicio, nudo y desenlace, en donde las acciones se encadenan a través de la debida consecuencia y la verosimilitud. p13</p>	<p>A partir del análisis textual Rodrigo plantea en sus dos obras una propuesta que guarda total afinidad con la estructura clásica propuesta tanto para la comedia como para la tragedia. De tal manera, la acción planteada en sus obras guarda consecutividad y un orden lógico, con algunas excepciones en la tercera parte de la obra Te Jodiste Amor, en las cuales acudiendo al recuerdo nos traslada a un tiempo diferente.</p> <p>Así mismo, desde la tragedia expone como punto central la violación a los valores que se consideran absolutos en la sociedad actual, cuestionando la relación del hombre con la libertad, con la justicia, con la felicidad. Mientras en la comedia nos muestra la relación del hombre con la sociedad y la alteración de aquellos valores morales reparables.</p> <p>Dentro de las pequeñas diferencia que se encuentran, podemos ver como los héroes planteado desde una mirada poética clásica nos acercan a grandes deidades, mientras que Rodrigo en sus obras propone heroínas o héroes cómicos que nos acercan a hombres y mujeres de la marginalidad cotidiana.</p> <p>Si bien la tragedia clásica expuso en sus obras la muerte física como castigo irremediable, Rodrigo plantea una muerte de tipo espiritual y emocional que a su vez representa un castigo funesto para sus personajes.</p> <p>La pieza cómica en Rodrigo nos acerca a los lineamientos clásicos en todo su sentido, desde la crítica al estado político imperante en Colombia en la actualidad, hasta los parámetros estructurales que plantea este género, y que se evidencia en los vicios que definen a los personajes cómicos expuestos por Rodrigo. Como también en el final que expone a su personaje principal al escarnio y ridículo. Reafirmando lo expuesto por la comedia clásica.</p>
	Personaje	<p>Yo en eso soy muy clásico, a mí me parece que un personaje que tenga un objetivo es fundamental(...), que tenga unas relaciones claras, que tengan una dificultad(...) y sobre todo hay otra característica que está en ciertas obras, es que tengan elementos por lo menos uno, uno de los personajes del reparto un elemento fantástico, eso rompe la cotidianidad.R.R.p11</p> <p>Un personaje cómico en general tiene una levedad un nivel de exigencia absolutamente fuerte y profundo no hay nada más serio que ser cómico (...) un personaje cómico tiene una línea muy delgada, en la que se debe cuidar que la gracia de lo ridículo tenga un poder muy fuerte con las metáforas, analogías. (...) En cambio en el trágico, son unos niveles un poco distintos de esa seriedad y esa profundidad pero creo que hay el tema es (...) como uno lo aborda desde lo orgánico. M.G p 14 pr 23.</p> <p>Nuestro teatro es popular, mestizo y analógico, es decir, (...) nuestros personajes en general son personajes anónimos, que hablan de esos conflictos populares (...) Nos interesa mucho exaltar desde ellos</p>	<p>El personaje, es quien ejecuta la acción o el sujeto de la acción en unas circunstancias dadas. Para Ubersfeld es un elemento que viene a formar parte de la estructura dramática, su presencia se caracteriza en primera instancia por el nombre y por sus rasgos físicos. Estos pueden estar dados desde la metáfora o la metonimia de acuerdo a los símbolos que él o ella representan. El personaje sujeto a un discurso permitirá que desde éste, se realice un análisis al carácter psicológico y a las relaciones con sus interlocutores o con otros personajes. Así, éste se convierte en un actante, quien motivado por alguna fuerza psicológica o social se moviliza en aras de un objetivo. P 11- 12</p>	<p>Si bien la obra poética de Rodrigo nos acerca a una propuesta clásica. La categoría de personaje manifiesta una mirada centrada en los preceptos modernos en tanto el actor es el foco de la obra y su principal función es crear personajes. Su mirada frente a esta categoría es a su vez abierta a la pluralidad de visiones. Entonces nos encontramos en primera instancia con personajes anónimos, marginales y sujetos que nos acercan a nuestra cotidianidad. Su obra tanto trágica como cómica se sostiene bajo la premisa de que el personaje es el centro de su obra, de esta manera la obra de Rodrigo nos permite ver personajes con rasgos muy definidos, con propósitos y objetivos claros, seres sobre los que se sostienen las historias y que ratifican a lo largo de la obra su importancia. Para el caso de la tragedia sus personajes en general presentan discursos unívocos en la mayoría de los casos, contradiciendo la propuesta estética que busca honrar en personajes analógicos.</p> <p>Uno de los elementos particulares en la obra de nuestro autor es la presencia de personajes fantásticos. Dicha característica solo se hace evidente en la obra cómica, personificando a seres que nos acercan a lo irreal o aquello que se sale del contexto natural, entonces aun cuando los personajes son seres comunes del mundo real se ubican desde fenómenos inexplicables, así dichos personajes transitan tranquilamente por la obra de Rodrigo mezclándose y relacionándose de manera natural con el resto de actantes. Estos seres si bien nos acercan al pasado pueden también plantearnos una mezcla futurista, por ejemplo, un burro es poliglota, y un mensajero viene desde tiempos de la Iliada hasta la actualidad entregando mensajes, esta mezcla de realismo y fantasía nos acercan a lo carnavalesco. En la tragedia nuestros personajes principales son heroínas trágicas que son el reflejo de la mujer colombiana desde cierto sentido.</p>

		que nosotros somos una mezcla de muchas razas, gpero también de muchas miradas, pero también de muchas clases y formas de ver la vida, esa diversidad y esa mezcla es la que nos hace mestizos; y analógicos (...).un teatro que muestre actores de metáforas que haga analogías, que utilice signos, que en la estética tenga tanta comunicación. M.G. P 9. Pr 16.		Entonces tal y como la afirma Rodrigo se convierten en sujetos que exaltan nuestra realidad. Desde la comedia, dichos seres buscan, reflejar la diversidad que nos acoge, así en un mismo espacio transitan personas que acogen diversas clases sociales acercándonos desde la ironía y la exageración al contexto social colombiano. Se pueden observar en ellos un lenguaje que se caracteriza por la exageración, el refrán y la reiteración, con lo cual queda claro que estos seres son sujetos que se caracterizan por su cercanía con la farsa y lo grotesco.
	Tema - Conflicto	Porque es una obligación para nosotros, es una obligación ser cronistas de nuestro tiempo, es lo que conocemos, y de lo que uno conoce de pronto es de lo que mejor puede hablar. Shakespeare hablaba en su momento con esa fuertísima influencia de Homero y de los griegos pero hablaba de su época y de sus gobernantes, pues obviamente uno hace lo mismo guardada las proporciones humildemente y habla de esa realidad. R.Rp10 Valorar por supuesto el Agon “la lucha directa de dos fuerzas” pero para el teatro popular mestizo y analógico “el rey del conflicto es la paradoja” o la reina es “la paradoja”. El conflicto, no tanto A se mata con B pelean por C, que obviamente también es un enfrentamiento clásico, pero mientras hace que la paradoja sea. (...) Como decir en un país en donde hay mucha policía pero hay muchos asesinatos, mucho ejercito pero hay mucha muerte, entonces la paradoja es el conflicto reina que tratamos esté en todos los textos, R.R p 11,12	Ahora bien, pasando al problema del tema-conflicto podríamos definir el tema a partir de Pavis según el cual “es el resumen de la acción o del universo dramático su idea central, su principio organizador” (Pavis, 1990 498). Si el tema se plantea como la idea general de la obra, entonces, el conflicto se entenderá como aquello que articula la definición temática y que el autor desarrolla en su obra a través de las distintas fuerzas que entran en pugna en el universo dramático. El conflicto es aquello “característico de la acción y de las fuerzas antagónicas del drama. Confronta dos o más personajes, visiones del mundo o actitudes ante una misma situación” (Pavis, p, 92), es decir expone la tensión combativa dada entre los personajes. p 11	En la obra trágica Te Jodiste Amor el autor acude como referente a aquellos temas universales planteados en la tragedia griega, plasmando dichos temas en la escena colombiana puesto que guardan vigencia y actualidad en nuestro presente. Por otra parte y entendiendo que para nuestro director es importante cuestionar aquellos acontecimientos que nos rodean y que nos permiten ser narradores de nuestros hechos, tanto su obra trágica como cómica, toman como referente acontecimientos cercanos a nuestra cosmovisión. Así en la obra Pequeñas Traiciones se aborda la continuidad y posesión del poder por parte de un rey, tal condición política guarda relación con las intenciones de mantenerse en el poder a las que aspiraban nuestro mandatario en Colombia como algunos países cercanos entre los que se encuentra Venezuela. El conflicto presente en las dos obras, desde la lucha de fuerzas antagónicas, deja ver como desde su tragedia Rodrigo nos acerca a asuntos que aquejan internamente la vida de sus personajes y el choque se presenta desde subjetividades, mientras en la comedia expone una lucha de carácter social, que acoge a un colectivo. Por otro lado y en busca de cierta sentido de identidad colombiana desde su teatro, nuestro dramaturgo plantea en sus obras como conflicto, la paradoja, con la cual, la tensión agonal se nos presenta desde aquellos acontecimientos que parecen inverosímiles pero que son reales, dejando ver desde estos actos como la realidad colombiana guarda cierto estado de ambigüedad y realismo mágico imposible de crear, pero que hace parte de nuestra idiosincrasia. En la obra cómica, el autor nos plantea sub-tramas, o historias paralelas que nos muestran conflictos de menor índole, que se desarrollan y finalizan en cortos diálogos.
	Acción	La acción dramática, en general se entiende como “el asunto de una obra - de que trata esa obra” eso es una acción dramática sin embargo, para efectos digamos técnicos de la escritura la acción dramática es un giro, más que un asunto es un giro tal “un giro de acción tan fuerte” tan tremendo que desestabiliza la historia desestabiliza los personajes y es un salto al vacío, ya nada va a volver a ser igual, esa es una acción dramática “matar el padre” (...), casarse con alguien eso le cambia la vida a una persona, tener un hijo eso es una acción dramática, desde ese punto de vista la acción dramática es un giro tal en el que ya las circunstancias y las cosas no volverán a ser iguales nunca. R.R p12	En teatro dicha acción es específicamente mimesis de la praxis, con lo cual entramos en el problema de la representación. La acción para Aristóteles está determinada en la fábula bajo un estricto orden causal, que tiene como cuerpo un inicio, un nudo y un desenlace; en este sentido la acción desde entonces ha cobrado un valor importante en lo teatral, sin embargo en el mundo contemporáneo, aún alterando el orden, el concepto de acción sigue vivo y presente en el drama. Este problema ha sido tan importante en la contemporaneidad que va a consolidar lo que conocemos como estructuras dramáticas en donde la acción rige el desarrollo de las mismas. P 9- 10.	Sumándose a los planteamientos clásicos que guarda la estructura poética de una obra, nuestro dramaturgo en sus dos obras, define claramente una acción tripartita con inicio, nudo y desenlace. Si bien la consecutividad está dada en su comedia, la tragedia por su parte nos aleja de esta característica puesto que en la tercera pieza de su obra, presenta un recuerdo que nos remite al pasado. Retomando las afirmaciones de nuestro dramaturgo la acción entendida como un cambio drástico que transforma la historia de la obra, da cabida desde esta perspectiva a lo que desde la poética clásica se nos muestra como acción climax de la obra. Transformando de forma significativa la vida y orden cósmico de los personajes en sus dos obras. Este punto que está presente tanto en su obra trágica como en su obra cómica y nos anticipa el fin de los acontecimientos. Tanto la obra trágica como cómica guardan en su final relación con lo entablado por la forma clásica, de esta manera la tragedia nos presenta un final con consecuencias irreversibles, mientras la comedia nos acerca a un final feliz.

	Espacio - Tiempo	<p>No escribo pensando en el espacio de un teatro, de un escenario, sino escribo para la calle, para la habitación, para el mundo de la vida, si la escena es debajo del mar, si la escena es en el olimpo es allá donde es, (...) Me intereso por los espacios del mundo, los espacios de los seres humanos y de los objetos animados, en general.</p> <p>El tiempo, “se juega con el tiempo” por ejemplo: La gallera de todos los santos es una obra que avanza hacia atrás eso estaba pensado para que pasara con el tiempo, digamos que eso tiene que ser que uno sienta esa necesidad de que narrativamente eso va a aportar. R.R p 15</p>	<p>Por otro lado, y en relación al tiempo-espacio podríamos afirmar que el espacio en la obra se puede determinar como el lugar en donde se articula el texto y la representación, haciendo visibles y presentes los signos que intervienen en la acción. Este lugar, a su vez se nos muestra como metáfora del tiempo, en donde se aborda el sentido de la puesta en escena, pues por su parte, y más allá de un contexto histórico específico puede estar determinado en la obra por los acontecimientos históricos sugeridos por el texto dramático o por la puesta en escena. P 11</p>	<p>La obra textual de Rodrigo guarda de manera intencional la reserva de acotaciones, pues tiene como fin que sus actores desarrollen una gramática interpretativa, es decir, develen las acciones y así mismo busquen la ubicación en el espacio. Así se aclara que si bien para Rodrigo el texto es parte fundamental dentro de la obra, el actor se presenta como un demiurgo más que ayuda a decantar la apuesta poética de la obra artística.</p> <p>El tiempo que maneja Rodrigo en sus obras es progresivo y lineal ya que los acontecimientos y acciones son narrados de manera continua y sucesiva. Salvo por el pequeño retroceso en el tiempo que nos muestra en la tercera pieza de la obra Te Jodiste Amor. En su obra Pequeñas Traiciones el tiempo es planteado desde metáforas que aluden a las cuatro estaciones del año.</p> <p>Dada la importancia que para nuestro dramaturgo tiene ser cronista de nuestro tiempo, sus obras en concordancia con eso plasma acontecimientos que son reflejo de la realidad y actualidad colombiana, en tal sentido el tiempo representado nos acerca a un presente sostenido sobre la base de la cotidianidad y la actualidad.</p>
Director	Propuesta estética	<p>Me remito, a la historia del arte para hacer teatro popular, mestizo y analógico, es que hay que partir de lo clásico, (...) “Parto de eso para poder crear” para poder construir.... lo básico, no partir de una vez de ser post dramático no creo que sea el camino. R.R p31</p> <p>Si nuestro teatro es popular mestizo y analógico (...) nos interesa tener una interpretación de las cosas que suceden con los pueblos con la gente común y corriente,...) hablar de esos conflictos populares y de esos conflictos de los seres humanos anónimos. Esa mezcla por lo cual somos mestizos, es porque somos una mezcla de muchas razas pero también de muchas miradas pero también de muchas clases y formas de ver la vida, esa diversidad nos hace mestizos; y analógicos porque nos gusta tener un teatro que muestre actores de metáforas que haga analogías, que utilice signos, que en la estética tenga tanta comunicación con ese ciudadano común y corriente, o quienes saben mucho de lo estético, que tiene una posibilidad, que tiene una metáfora en el escenario. M.G.P,8</p>	<p>Entendida como mirada poética que agrupa todo el conglomerado de signos verbales y no verbales, es decir, entre los signos textuales y los signos de la representación, vistos como vínculo de los sistemas escénicos significativos que propone el director para mostrar al público y hacer lo que quiere allí como un acto comunicativo. “En su proyecto, estética y dramaturgia se mezclan ambas, se concentran en la articulación de principios ideológicos (una visión de mundo) y de técnicas literarias y escénicas” (Pavis p, 196). Estética que se refiere a un modo de ver el arte, a un estilo, a un lenguaje y a un modo de entender la construcción de ese lenguaje. P 15- 16</p>	<p>La mirada poética de nuestro director en sus obras tal y como él lo afirma se sustenta bajo una apuesta que se sostiene en lo popular, el mestizaje y la analogía.</p> <p>Dado que los lugares que Rodrigo transita en las obras refieren a lo que nos pertenece, a nuestro contexto, a lo que nos identifica verbal y expresivamente, se puede hablar de un teatro que se enmarca en un sentido popular, que se ratifica a su vez en una propuesta que contempla un lenguaje verbal cotidiano, característico de la sujetos del común que pertenecen a nuestra realidad.</p> <p>Lo mestizo se ratifica en la convergencia de diversa culturas, en el dialogo constante que se ha entablado con las demás culturas, con lo otro, relación que no solo está presente en la obra de Rodrigo sino que se constituye en la base estética de la gran mayoría de propuestas del teatro colombiano, así la mirada es abierta a múltiples opciones y puntos de vista en todo el proceso de creación.</p> <p>Lo analógico en la mayoría de sus obras está plasmado a la luz de los objetos.</p> <p>Rodrigo plantea un espacio que visualmente nos remite a una escena que se aleja de una propuesta naturalista, y nos acerca a una propuesta minimalista presentando un mínimo de elementos en el espacio escénico, que a su vez son utilizados de diversas maneras, es decir, son elementos multifuncionales, este parece ser un punto convergente en la propuesta general de sus puestas en escena.</p> <p>En Pequeñas Traiciones, la puesta en escena se caracteriza por la multiplicidad de imágenes, por el gesto exagerado por lo grotesco de sus formas con lo cual nos acerca a lo planteado por la farsa y lo grotesco, así mismo nos propone una amplia gama de colores, texturas, formas que se asocian a lo festivo y carnavalesco.</p>
	Metodología de trabajo con los actores	<p>El plan sale del análisis del texto, hay algo que tiene que ver con el tema del reparto, el reparto es un fuero del director, es decir, si uno se equivoca en el reparto cuando está haciendo el trabajo de dirección es gravísimo (...) R.R p19</p> <p>Cualquier tipo de dispositivo metodológico tiene que estar ligado a la realidad de ensayo, si hay algún tipo de teoría que debamos ver que debamos hacer (...), hay que tener esa apertura “al cambio diario”. R.R. 19,20 pr27</p>	<p>Esta categoría hace referencia al “adentro”, es decir, a la obra como proceso creativo aludiendo a las particularidades, los motivos y dispositivos en los que el director se basa para ordenar la mecánica del quehacer escénico con los actores. p 16</p>	<p>La metodología de trabajo que realiza Rodrigo Rodríguez parte del análisis del texto, dado que, el texto representa para nuestro director parte fundamental y originaria de la apuesta artística, la primera etapa se centra en la revisión del texto, buscando que el actor puntualice los objetivos de la obra, de las escenas, indague en la construcción del personaje, explore múltiples posibilidades sobre el espacio, el vestuario entre otros. De acuerdo a la obra, el director recurre a determinados referentes estéticos a partir de lo que el texto solicita.</p> <p>Así mismo, en un segundo momento se realiza una planificación sobre el trabajo práctico, es decir, como llevar a la puesta en escena dicho texto.</p> <p>Los ensayos se dan a partir del trabajo en grupo, se asumen en colectivo. Así, a partir de los aportes que cada integrante</p>

		<p>Esa influencia de Rodrigo de siempre estar explorando creativamente en los objetos o materiales que se proponen desde lo escenográfico. Desde el punto de vista del proceso creativo, investigar e irnos a los lugares y llenarnos de muchas imágenes de muchos motivos y desde punto de vista de la preparación un manejo corporal (...) el trabajo vocal y lo otro ya era como esa influencia fuerte de creación con Rodrigo. M.G. p20,p35</p>		<p>desde su experiencia ofrece, el proceso creativo se da desde una propuesta abierta y multivoca.</p> <p>Para el director desde su experiencia un elemento importante es tener apertura a cualquier cambio o transformación que requiere la realización de la obra, bien sea con horarios de ensayo, el entrenamiento, con relación a la estructura y planificación de montaje, puesto que, a medida que se avanza en el proceso la misma obra va demandando ciertos elementos que deben aparecer o desaparecer en el proceso.</p> <p>Para nuestro dramaturgo es importante que desde su trabajo el actor explore en la construcción de metáforas, que utilice analogías, signos, para que desde esta apuesta estética permitan tener un nivel fuerte de comunicación con el espectador.</p>
Actor	Entrenamiento actoral	<p>Lo determina la obra y el texto que nos dice por donde debemos trabajar el entrenamiento.</p> <p>Los compañeros actores cada uno tiene su training, (...) tratemos de "sacar de la obra un entrenamiento para la obra". Ha habido ocasiones en donde el énfasis, es más la voz (...) el texto le va diciendo a uno es que la parte teórica tiene que ser mucho más fuerte, en otros lados a veces es la improvisación digamos que la idea es dejarse sorprender de qué entrenamiento sirve para qué obra. R.R. p15,16 pr22</p> <p>En el entrenamiento (...) la palabra, el cuerpo y la imaginación se deben trabajar simultáneamente. R.R. P18 pr26</p> <p>En Te Jodiste Amor (...) para estos personajes que íbamos a interpretar las actrices si teníamos que tener unas motivaciones con esa música de Arrabal como con ese mundo un poco sórdido o como con ciertas expresiones corporales que no eran las habituales en nosotras, pues éste era un prostíbulo en un sitio realmente fuerte en un bajo mundo. M. G. p 6.</p>	<p>El siglo XX y sus grandes directores nos sorprendieron con una variedad de métodos psicológicos, físicos y espirituales, que desde la extra-cotidianidad permitieron entender y acercar al actor a un proceso de formación. Es así como dentro de las particularidades del hacer actoral, el actor se preparaba día a día desde el espacio empleado para entrenar en aras de consolidar su quehacer escénico. En la actualidad existen tantas formas y pensares para tal cometido, que la inmensa gama parece inagotable. Por tal motivo, entendemos el entrenamiento actoral como aquel que hace referencia a la práctica mental y física de los actores, en una búsqueda que signifique, exprese y entable una conversación con el otro, enfocada hacia un trabajo escénico. P 17</p>	<p>En La Fundación Ditirambo en el entrenamiento el texto es el dictador, a partir del texto se dan las sugerencias para saber cuál es el camino a seguir en los ensayos. En la obra Te Jodiste Amor se enfatizó en coreografías, se trabajó mucho desde la danza, en especial el tango, buscando un énfasis en el mundo sombrío y sórdido del prostíbulo.</p> <p>Dependiendo de las necesidades que cada puesta en escena requiere se selecciona un entrenamiento grupal que pueda abarcarlas o suplirlas. También el entrenamiento actoral está concebido desde una idea personal, cada uno de los actores fija sus propias necesidades y la manera de asumirlas.</p> <p>La práctica corporal, vocal y creativa son puntos clave dentro del entrenamiento en la Fundación Ditirambo, en especial el entrenamiento vocal se han convertido en uno de los elementos relevantes, pero dentro de las particularidades del grupo es importante que los actores tengan la capacidad de interactuar con los objetos escenográficos que el director propone en la puesta en escena.</p> <p>La actriz Margarita Gallardo, considera el entrenamiento como un acto sumamente íntimo y personal, afirma que es un espacio que permite explorar ampliamente sobre su cuerpo y sus posibilidades, dentro de trabajo ella aborda en primera instancia estiramientos, ejercicios de equilibrio, distorsión, una fuerte dosis de entrenamiento mental que le permita al actor ser innovador y creativo.</p> <p>Generalmente los ensayos grupales tienen una etapa de juego, de calentamiento sencillo, abordan ejercicios de carácter individual en donde se explore la habilidad corporal, así mismo se abordan ejercicios de carácter grupal que permitan trabajar la confianza y comunicación grupal.</p>
	Creación de personaje	<p>Bueno, que los actores tengan esa frescura para llegar a hacer analogías, conflictos, que tenga el personaje el manejo de la voz de entrenar con los objetos digamos como básicos R.R. p17 pr25.</p> <p>Busco en esos referentes muy íntimos como esos rasgos que me permitan entrar a entender cuál es el personaje, como se siente, (...)es entrar en ese mundo es conocerlo es encontrarle todas las características que pueden tener que me conmuevan primero a mí, creo profundamente en esa persona para poder interpretar entonces investigo leo cosas, voy a la calle, voy a los sitios en donde creo que puedo encontrarlo. M.G P 10 pr 19</p> <p>Los cómicos es que son absoluto juego de mucha complicidad de mucha analogía y metáfora.</p>	<p>Ahora bien, si para el proceso de creación el entrenamiento actoral es un elemento importante, la categoría de creación de personaje no lo será menos, aun cuando dicha categoría está fracturada hoy día. Por lo tanto en este estudio se hace pertinente analizarla y será considerada a partir de las siguientes funciones: sintáctica (referida a lo gramatical), función metonímica y metafórica (en relación con cambios de tipo semántico que indica una idea o cosa con el nombre de otro que se asemeja o es análogo), función connotativa (que hace referencia a significaciones contextualizadas) y función poética. P 17</p>	<p>Una de las principales características necesarias dentro del trabajo y la propuesta del actor en la Fundación Ditirambo, es que éste tenga la capacidad de trabajar desde la analogía, desde el conflicto. Otro punto importante es que el actor tenga ciertas capacidades vocales y físicas que le permitan entrar en contacto con la creación de su personaje. Retomando lo afirmado por nuestro director, frente a su negación por ser un director marcador, debe existir un nivel de autonomía y creatividad, por parte del actor dentro del proceso creativo, con lo cual pueda instaurar su propuesta en escena y no necesariamente una marcación arbitraria.</p> <p>Para desarrollar el trabajo de creación de personaje en todas las obras se trabaja inicialmente desde el texto, para que a partir de esto el actor se pueda vincularse al proceso de creación con una propuesta propia que le permita generar desde sí una idea clara de vestuario, maquillaje, acciones físicas, entre otras.</p> <p>Para la actriz Margarita Gallardo los personajes cobran vida, cuando el actor es capaz de crear una obra individual, que le permite ingresar en un universo propio y de esa manera entrar al realismo del que hablan ciertos maestros.</p> <p>La propuesta estética de Rodrigo goza de un grado de particularidad que se refleja en la propuesta de personaje,</p>

		Los trágicos (...) son de viseras de entrañas, ya con la cosa aquí que así los trabajamos es con la sangre casi saliéndose de sí. G p14 pr 24		razón por la cual, acercar a los actores nuevos a su repertorio se convierte en una posibilidad pedagógica para quienes empiezan a trabajar con el grupo.
Puesta en escena	Escenografía	<p>En estos tiempos tan dinámicos hay una necesidad analógica de la parte por el todo, de ser sumamente sintéticos, de sintetizar los objetos los pocos que haya con múltiples usos, todo poli funcional, todo de armar y desarmar, todo fácil de transportar, todo lo mas fácil de cargar de llevar en un avión o de conseguir en otro sitio, es decir, pensadas las cosas de manera que no se nos vuelva el conflicto, una cosa muy práctica para trabajar. R.R. p22 pr29</p> <p>Los espectadores hacen parte de la creación, del ambiente, ellos que ayudan a crear la atmósfera proponiéndose en ocasiones o en otras no proponiéndoselo, pero eso también hace parte de la atmósfera, entonces cuando tú me dices como transitar es que yo tengo que entrar en la nueva atmosfera y a ese nuevo contexto. M.G p13 pr22</p>	<p>Apuesta estética presente en los signos, símbolos, alegorías relacionadas con el espacio, la acción, el tiempo, el movimiento y el color, los cuales están presentes en la representación. Y que además se evidencian en los elementos visuales, auditivos, cuerpo de los actores, elementos del decorado y accesorios que encontramos en la puesta en escena como parte integral del lenguaje teatral.</p> <p>Entendida pues como un elemento dinámico y plurifuncional de la representación teatral que instaura un juego de correspondencias entre el espacio textual y escénico, y que a su vez estructura un sistema de significados, p 17-18.</p>	<p>Tanto en Te Jodiste Amor como en Pequeñas traiciones la propuesta escenográfica de Rodrigo, se caracteriza por estar constituida por pocos elementos que tienen dentro de la obra múltiples funciones. Objetos que adquieren un significado diferente al que realmente tiene, y que además se convierten en una extensión del discurso retórico que plantea el director en la obra.</p> <p>En las dos obra aquí analizadas los accesorios presentes en la escena nos alejan de imitaciones realistas, y nos acercan a una propuesta minimalista.</p> <p>El color presente en las obras guarda un sentido unívoco, así la tragedia se presenta con colores opacos y oscuros, mientras la comedia aparece con un gran realce de tonos vivos y fuertes que nos acercan a lo carnavalesco.</p> <p>En cuanto al movimiento y gesto escénico de los personajes, en su propuesta es preponderante la exageración, la multiplicidad de imágenes y focos, además de colores que resaltan lo festivo y carnavalesco en la comedia.</p> <p>La música presente en la obra pequeñas traiciones nos acerca a diversos contextos populares que hace parte de la cultura norteamericana y colombiana. Así mismo, en la obra Te Jodiste Amor, nos acercamos al tango que alude a lo popular y a su vez a un espacio sórdido.</p>
	Iluminación	Igual el texto, la dictadura del texto, la obra dice...es un edificio, sexto piso y ahí llega un sitio muy lúgubre, intentar construir con los equipos que se tiene y esos colores opacos, pardos, azulosos, de ahí del espacio que el texto dice donde ocurren los hechos. R.R. p26 pr33	Vista como un código no verbal que encierra un conjunto de dispositivos presentes en la escena, desde un lenguaje que hace evidentes las presencias, ritmos, sensaciones y ambientes, transformándose en “un instrumento de precisión y movilidad infinitas, capaz de crear una atmosfera, de reconstruir cualquier lugar o momento temporal, de participación en la acción” (Pavis, p. 265)	<p>El trabajo de iluminación en las dos obras no juega un papel preponderante, en la obra Te Jodiste Amor aun cuando la propuesta desde una mirada trágica nos acerca a atmosferas lúgubres en tanto se trabaja desde la oscuridad y una gama de tonos grises para evidenciar el paso de los acontecimientos trágicos, el tránsito indeterminado de colores neón en el fondo del escenario, es aleatorio y no logra definir una propuesta concreta.</p> <p>La iluminación en la obra Pequeñas Traiciones parte de un sentido general, planos generales, focos espaciales que no concretan una atmosfera, ni iluminan un espacio determinados sino que buscan focalizar el gesto del actor y el sentido de la palabra. Existen delimitadas escenas en las cuales se hacen efectos para situarnos en atmosfera espacio y ambientes diferentes, que generan diversos momentos y lugares por los que transita la obra, enmarcando elementos de la escenografía y gestos de los actores.</p>
	Vestuario	<p>Igual, es un elemento narrativo como la escenografía, elementos que cuentan que “cuentan” pero está al servicio de su majestad el personaje, está al servicio de su majestad el actor. R.R. p27 pr35</p> <p>Con el vestuario, el actor lo trae pero ¡le exijo a los actores que lo intervengan (...) le haga algo, lo pinte, le ponga, le cosa algo (...) cuando uno lo interviene ese teatro coge ese “mestizaje” se apropia de eso.</p> <p>Para poder interpretar mis personajes entonces, investigo leo cosas, voy a la calle, voy a los sitios en donde creo que puedo encontrarlos, los hago bocetos, me gusta hacer dibujos, de como yo me imagino por ejemplo en el vestuario y siempre hay una fotografía que no se porque se viene a mi cabeza y yo inmediatamente lo dibujo. M.G. p10 pr19</p>	<p>Elemento importante dentro de la representación desde el cual se abordan todas aquellas funciones simbólicas que representan un sistema específico de significados con relación a la puesta en escena. “Actualmente, el vestuario adquiere en el seno de la representación un lugar mucho más ambicioso que multiplica sus funciones y se integra al trabajo de conjunto de los significantes escénicos”. (Pavis, p. 536). Es decir que el vestuario es planteado en su conjunto como un emisor de signos en función del desarrollo de la obra. P 18.</p>	<p>Tal y como lo afirma Rodrigo alejándose de ser un dictador en la escena, el proceso creativo corre por cuenta de los actores, desde lo cual se puede afirmar que, la construcción de vestuario sale de las propuestas particulares de los actores, así el vestuario se caracteriza porque muestra una hibridación de formas y contextos presentes todos en un mismo espacio. Característica que define lo propuesto en las dos obras.</p> <p>Por lo cual, no existe una propuesta unificada frente al vestuario, sino múltiples e individuales miradas que sugiere cada uno de los actores. Según Rodrigo cada actor debe marcar su vestuario de tal manera que guarde una condición personal o signo que lo caracteriza.</p> <p>Entonces se aclara por que la propuesta de vestuario es anacrónica en algunos personajes.</p> <p>Entonces la propuesta de vestuario se nos presenta desde la fragmentación, fragmentación que valida una mirada abierta y plural en la construcción de la obra teatral.</p> <p>En la obra Pequeñas Traiciones, el vestuario tiene una tendencia a la extravagancia y exageración de formas y colores, mientras que, en la obra Te Jodiste Amor, el vestuario parte de la paradoja, pues muestra oposiciones entre las características de algunos personajes y sus trajes.</p>