



a.ras.contacto@gmail.com

<http://arascreacion.blogspot.com>

días
como
agua

*...porque yo no soy sino una rendija por la
que atisbo y veo*

Ramón Gómez de la Serna

días como agua:
exilios,
naufragios y las
pulsiones de
Narciso

Evelyn Viamonte y Alberto Menéndez

Oscilando entre la performance y el ritual, **días como agua** se ha concebido como una trama en la que los lenguajes persiguen mezclarse para crear líneas de fuga, conexiones necesarias, para borrar la precisión de los límites entre uno y otro territorio, definiendo formalmente variadas líneas de pensamiento. Este proceder ha devenido estilo propio de la actitud postmoderna: neobarroco.

Partiendo de una necesidad íntima y personal, de una reflexión existencial, el proceso de creación se ha desarrollado por acumulación de estados a partir de un núcleo de sentido que hemos ido explorando y que al mismo tiempo ha ido englobando otros nuevos, en una pulsión que moviliza y busca una respuesta a una cuestión esencial del Ser en "estado de expulsión", en exilio. Lo que asalta al pensamiento y se manifiesta como un retorno, como un viaje ontológico que se traslada para su aprehensión hacia lo óntico, del ser al ente, en la búsqueda de un principio alcanzable sólo como abstracción, praxis escénica y/o como experiencia ficcional.

¿Cómo debería presentarse el mundo para que el encuentro con la incertidumbre dejara de generar malestar? (...) existe un procedimiento capaz de descubrir las huellas de tales deseos y aspiraciones: la metafóricidad, es decir, el conocimiento de que todo lo que podemos saber acerca de nosotros mismos encuentra su mejor expresión en determinadas metáforas.

Blumenberg

El primer exilio natural del ser es acuoso. Abandonar el vientre materno es la primera expulsión natural a la que estamos sometidos los seres humanos. Después de varios meses de fusión con otro cuerpo somos “expulsados” irremediabilmente y obligados a adquirir una “nueva identidad”.

título y concepto de puesta en escena

El Ser consagrado al agua es un Ser en el vértigo; el agua es vida, y también remite a la muerte porque sobre ella viaja Creonte en la barca donde nos conduce (tránsito) “al otro lado” (ideas de Bachelard).

El agua es un elemento transitorio -primer elemento a decir de Tales. El exiliado, el ser en tránsito, es un ser acuoso y como tal presto a transmutar.

días como agua nace, principalmente, de motivaciones personales, de vivencias (y de conceptualizaciones de estas) de los propios realizadores y ejecutantes-intérpretes del proyecto. El proceso de creación del espectáculo parte de allí a relacionarse con un conocimiento y una cosmovisión (también cosmogonía) más general, venidos de la experiencia académica y de las motivaciones que el saber académico promueve.

El estilo prevaleciente en el espectáculo performativo, el Neobarroco como expresión de la conducta postmoderna, es resultado de las revisitaciones del Barroco y el Manierismo. Al mismo tiempo que ha sido influenciado en gran medida por la herencia Dadá, el Surrealismo y el Arte Conceptual.

Nos hallamos en la época de lo simultáneo, nos hallamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo cercano y lo lejano, del lado a lado, de lo disperso. Nos hallamos en un momento en el que el mundo se experimenta, no tanto como una

gran vida que se desarrollaría a través del tiempo sino como una red que relaciona puntos y que entrecruza su madeja.

Al considerar al artista un mercenario de la seducción, Foucault propone la idea de una nueva subjetividad.

En **días como agua** se hace un replanteo, una revalorización de lo subjetivo buscando esas nuevas formas de subjetividad que sugería como necesarias el filósofo: a través de lo inclasificable, legitimando lo paradójico, derribando las fronteras que suponen etiquetas esterilizantes.

En ese trasvase ideoes-tético de vivencia convertida en imagen a través de la filosofía y la teoría estética del arte, este último punto de la teoría estética lleva a tomar en cuenta que la creación artística no se convierta en mercancía.

Si lo mercantil, el arte como mercancía, a decir de los estetas, hace que se olvide la huella de su producción, en **días como agua**, la teoría brechtiana del distanciamiento forma parte de su composición al no permitir que se olvide, aun apelando a lo sensorial en primer orden, la huella de su producción, y así estar lo más alejado posible de su valor mercantil; también rompiendo el aura del arte reinstaurando un aura de pretensiones ontológicas: lo ritual; y reconociendo la taumaturgia legítima del arte en su saneamiento de la espiritualidad más que del que mira del que lo genera, pero buscando hacer del espectador un co-generador innato.

exilios y naufragios



Confundido entre un montón de razones y sinrazones, este ser que emigra, hipertélico, salta y se coloca en tierra de nadie siguiendo un impulso irresistible, que le empuja a este viaje, cuyo fin, alejado y sobredimensionado, bien lo sabe, no pertenece al mundo sensible de los objetos que percibimos, aunque tal vez sí, al fenómeno perceptivo mismo. Este exiliado se desplaza, impulsado por un deseo inconfesado de transformación; sabe que no será posible la consecución de lo anhelado (tampoco es importante) allá, en ese horizonte hacia el que se mueve; la elección incluye algo de fasto, como una condena que no se puede evitar, más bien se precipita en ella, como las mariposas nocturnas atraídas por la luz que devora sus alas, o como ciertos animales ciliados a los que nos remite Sarduy para recordarnos que más allá de nosotros existe también otra naturaleza marcada por la desmesura, por el exceso, por una impulsión letal.

Ahora provoca la memoria, sumido como está entre el afán de no olvidar y lo convenientemente terapéutico del olvido; provoca la memoria para gestionar un tránsito que le reivindique el viaje.

Así, la re-presentación re-coloca el cuerpo-mente exiliado en otro lugar; no es el sitio de donde viene, no es a donde va, es justo el espacio en el que se fragua una nueva mirada, una nueva luz; el tiempo se funde en un único instante y un estado único, que resume y condensa la experiencia toda. Como aquella primera pregunta prometeica ante el primer exilio, aquella queja lanzada en remotos tiempos contra un dios recién nacido, todo lo que en **días como agua** se manifiesta viene bañado por esa extraña y antigua querencia. Ser y exilio van de la mano, el segundo como idea y metáfora del primero en tanto que ruptura y abismamiento.

La palabra <exilio> es una palabra antigua; el sentido etimológico original de la palabra latina era saltar hacia afuera, formada por el verbo saltar precedido por el prefijo ex-, fuera.

Saltar-hacia-fuera, tal es el sentido del viaje, un salto al vacío.

El cordón umbilical que nutría cultural y espiritualmente a éste que ha partido, se ha roto, y de esta ruptura inevitable deviene la angustia, la soledad, el desamparo. Intentar preservar lo perdido a toda costa para perpetuarlo en una imagen estática en los archivos de la memoria, es el más elemental instinto; pero allí guardados los objetos, despojados de su valor afectivo, comienzan a morir, más bien palidecen, se agotan y finalmente se disuelven como humo en el aire de otras tierras. Porque son de la misma vaguedad que los sentimientos, que cuanto más esfuerzo se realiza en concentrarse en ellos a fin de conservarlos, más rápidamente se ocultan de nosotros y desaparecen. Pero olvidar es estar muerto.

Y de pie frente a una realidad que lo supera, asimila en sí mismo la sequedad, el vacío, la oquedad del pensamiento, igual que el primero que se enfrentó a sí mismo ante la vastedad del universo y la iniquidad de los dioses. Hay algo de arrogancia en ello, como un nuevo nacimiento casi provocado, un medir fuerzas. A las profundidades, en órfico peregrinaje, desciende con la mirada puesta en la nueva luz, este "ser nuevo que busca una plenitud no saciada".

Es el naufrago, en ese océano de infinitas profundidades que es la existencia, metáfora del ser humano en eterna condición de exilio.

y el mundo y no reproduciéndolos, lo concreto se vuelve el proceso de construcción de eso que tradicionalmente se ha llamado personaje, un proceso que es quien habla más certeramente de las características del "no personaje" definiéndolo:

proceso

El proceso de creación se planteó como la búsqueda de un lenguaje que partía de dos ausencias fundamentales: la de personaje y la de narración.

PERSONAJE

Acostumbrado como se tiene al espectador a racionalizar sobremanera la lectura de los acontecimientos escénicos a partir de los sucesos que debe proponer la trama, interpretando la línea de acción dramática a partir de la línea de acción de los personajes, la lectura de estos espectadores tiende a ir por general en función del análisis de la vida del personaje en el relato escénico.

Siempre los espectadores buscarán personajes aún cuando de lo que se trate en *días...* sea de la abolición del personaje para hacer aparecer al actor (aparecer en la revelación que le propicia su "segunda naturaleza", adquirida con la praxis escénica y el trabajo constante por alcanzar una pre-expresividad), y no exactamente para hacer salir a la persona (con la ilusión del "yo" que presupone), como proponían Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky y Roland Topor en su Movimiento Pánico.

La interpretación del actor-oficiante (idea de Grotowski), persiguiendo la expresión de realidades ocultas o esenciales –como corresponde a un modelo ritual, pero buscando desligar lo ritual del rito y lo ceremonial de la ceremonia, como proponen Gadamer y Peter Brook; y así, por este camino, llegar antes a la sensibilidad del espectador que a su intelecto- no es sólo expresión de una subjetividad, va más allá al perseguir la creación de un estado subjetivo en el que la identidad social se diluye para dar lugar a una identidad transindividual.

Sin otro término específico para hablar de esos portadores de textos (término de Severo Sarduy) que construye el actor en escena buscando transformar la percepción del espectador, resignificando la vida

Construcción del personaje por acumulación antes que por decantación; posible a partir del "vale todo" entronizado por el arte postmoderno, pero posible porque la soporta un tema general que, aunque con la determinación y el tratamiento de aristas (subtemas) más particulares, promueve una transversalidad compositiva y un camino que enfila hacia la demarcación del (los) personaje (s), de modo que de aparecer personaje alguno no es tratado este desde la llamada reconstrucción de la realidad o atendiendo a la "mímesis aristotélica"; una creación de personajes conceptos (el plural es muy necesario puesto que no es ya el término entelequia lo que funciona, más bien de entelequias que confluyen, que transmutan y se metamorfosean) en una composición escénica que los legitima como imagen de una imagen y no como recomposición tal cual de la imagen "real" que tenemos del sujeto y de su manera de proceder en la sociedad, recursos que hacen posible la asimilación del relato ficcional como ficción misma, como artificio; todo lo que propicia la concepción de cualquier personaje, más que cuasi representación del ser como construcción intelectualizada del ente; un trayecto de lo ontológico a lo óptico sin necesidad de desestimar lo uno para hacer prevalecer lo otro, sino en un tránsito donde el comienzo de uno de lugar a la traslucidez del otro, o hasta donde pueden confluir ambas pretensiones en función del diálogo constante previsto en la estrategia textual: diálogos hipertextual, intertextual y metatextual sobre todo.

Una propuesta tal define un trayecto más tortuoso para el espectador por las infinitas posibilidades de acercamiento que presupone, aunque menos ingenuo en la interpretación de la puesta en escena, pues en la composición del espectáculo se tiene en cuenta que la teorización que sirve de soporte ideológico, repercutible en su estética, alcance notoriedad con la priorización y el encubramiento de la experiencia sensorial. De modo que la empatía provenga, sea dada, por la conciencia de estar acudiendo a una especulación que entraña compromiso intelectual y experiencia de vida compartida, una construcción menos ilusoria aunque más artificiosa (paradoja) a partir de la vivencia que significa entrar en relación con lo escénico mismo sin mediar la supuesta identificación con el personaje; esa identificación que desde Aristóteles acá se suele preconizar esencial en las artes dramáticas, tal y como lo explican Augusto Boal y Stanislavski, por sólo citar dos artistas escénicos que mucho han aportado con sus investigaciones de las particularidades de la escena:

Cuando empieza el espectáculo se establece una relación entre el

personaje, especialmente el personaje protagonista, y el espectador. Esta relación tiene características bien definidas: el espectador asume una actitud pasiva y delega los poderes de acción al personaje. Como el personaje se parece a nosotros (como indica Aristóteles), nosotros vivimos, vicariamente, todo lo que vive el personaje. Sin actuar, sentimos que estamos actuando; sin vivirlo, sentimos que lo estamos viviendo (...) La empatía nos hace sentir lo que les pasa a los otros como si nos estuviera sucediendo a nosotros mismos. La empatía es una relación emocional entre personaje y espectador. Una relación que puede ser básicamente como sugiere Aristóteles, de piedad y terror, pero que puede incluir igualmente otras emociones. La empatía se procesa especialmente con lo que hace el personaje. El actor puede sentir la situación de la persona en un papel tan agudamente que en realidad se pone en el lugar de dicha persona. En este caso, la transformación de las emociones del testigo en las del protagonista tiene lugar en forma tan completa que la fuerza y calidad de los sentimientos involucrados no son disminuidas. (Ruíz Contreras, 2004)

En **días como agua**, de lo que se trata es de hallar, para que el intérprete sea más protagonista que el personaje que representa (llamándole personaje hasta fijar un término afín esclarecedor, aunque más preciso es llamarle, para el momento, "amalgama de personajes"), sin llegar a un exhibicionismo personal -pues de "las muchas vidas" y del pensamiento cambiante de los intérpretes se trata- una empatía sustituta de la que se establece cuando media el personaje, porque en la sociedad que ha ganado conciencia de la representación a que estamos abocados los humanos, donde se ha teorizado suficientemente -posestructuralistas a la cabeza- para ganar conciencia de que una cosa es el referente y otra la obra artística que lo reconstituye, partir de no subestimar los alcances intelectuales de ese espectador que se presta a las convenciones escénicas facilita el diálogo artista filósofo-perceptor ducho, al proponerle una teorización dinámica a ese perceptor y no una visión estática del mundo, no una historia de evolución o involución de personajes a través de una trama supuesta, antes bien la "dinamitación" de preconceptos que aparentan ser inamovibles y ya no se corresponden con los cambios perceptuales que se han ido generando con el devenir del arte y de la sociedad donde este tiene lugar.

Tal y como piensa Severo Sarduy de sus personajes literarios, en **días como agua** no creemos

que se pueda hablar realmente (...)

de personajes; se trata más bien de simulacros, de anamorfismos del barroco (...), del camuflaje de las mariposas indonesias, por ejemplo, el camuflaje de una mariposa indonesia que se llama Calima y que al disfrazarse para protegerse va más allá de sus fines a tal punto que es devorada por los pájaros; ese camuflaje que Lezama calificó de hipertélico, de lo que va más allá de sus fines, es lo que yo creo que en el barroco es el personaje; no hay propiamente dicha entidad, substracción u ontología del personaje, hay simulación.

No hay personajes propiamente dichos, puesto que la psicología y la coherencia dramáticas están sometidas, como el resto de los datos, de los hechos, del paisaje, al azar de las transformaciones. Más que de personajes se trata de actuantes, de portadores de textos.

Bajo estas premisas, también la praxis escénica sistemática (el training) de los dos intérpretes que intervenimos en la representación, hacedores a la vez que "tejedores" de la puesta en escena, condiciona la elaboración de un discurso que atiende al concepto de subpartitura esgrimido por Eugenio Barba, con el que otorgamos importancia máxima a las "estructuras ocultas para dar a la ficción una calidad de vida eficaz".

Lo invisible, que da vida a lo que el espectador ve, es la subpartitura del actor, dice Eugenio Barba.

En **días como agua** la subpartitura es el centro de lo representado. De ahí que no se re-presenten personajes sino que los intérpretes tratemos de reconstruir en cada momento la complejidad de la emoción y no el resultado como sentimiento, basándonos en estados del Ser en exilio y revisitando al estado mismo sin hacer construcción ni psicológica ni física del personaje porque ya se han fundido con una esencia hipertélica sin forma física ideal. Esto hace que surjan otras subpartituras que son las subpartituras de cada subpartitura por "simular".

La subpartitura no debe entenderse como un andamio escondido, sino como un proceso profundamente personal, a menudo difícil de aferrar o de verbalizar, que puede tener origen en una resonancia, un moto, un impulso, una imagen, una constelación de palabras. (...)

(...) La subpartitura puede estar constituida por un ritmo, un canto, un modo particular de respirar, una acción que no se ejecuta en sus dimensiones originales, sino que es absorbida y miniaturizada por el actor, el cual no la muestra pero se deja guiar por su dinamismo, aún casi en la inmovilidad.

La complejidad se alcanza entrelazando elementos simples en contraposición, o en consonancia, pero siempre simultáneamente. (Barba - Savarese, 2003)

Esta complejidad del resultado se logra trabajando sobre elementos simples, separados entre sí, montados nivel por nivel, entrelazados, repetidos, hasta fundirse en una unidad orgánica que revela la esencia de la complejidad que caracteriza a toda forma viviente.

En otro sentido, las relaciones del actor con otros posibles yo, pueden verificarse a través de la creación del personaje como ficción de un sujeto internalizado desde una perspectiva psicológica unívoca, es decir, la creación de un sujeto ficticio limitado a ciertos determinados comportamientos; también se puede crear a partir de una multiplicidad de factores, en cuyo caso, el resultado podría desembocar, en una orilla con nombre propio (el personaje) nutrida de sombras múltiples, pero también en un indefinido territorio plural, no avocada a la unicidad ni a la categorización, es decir, la ausencia de un personaje como tal.

La ausencia de personaje nos arrojaría directamente sobre el sí mismo del actante, pero como ficción, transformado. Porque separarse deliberadamente del personaje en tanto máscara, no implica necesariamente actuar con anhelo exhibicionista, incluso podría decirse que hay en ello íntima vocación de invisibilidad, pues a su través (del actante) pasa el ojo del escrutinio, hacia otros territorios del ser, hacia allí donde nace la interrogación, donde se gesta la respuesta.

Hay un vínculo sutil que encontramos en el origen mismo de la palabra <persona> de la cual deriva esa otra <personaje>; su más remota significación viene del griego <prósopon>, aspecto, de donde pasó al etrusco y de allí a los latinos quienes la asimilaron a las máscaras utilizadas en el teatro por los actores y luego también a los propios personajes representados. Es curioso que en el siglo XV todavía se considerara vulgar utilizar la palabra persona con la significación que es hoy habitual, es decir la gente, pues al parecer se asimilaba al artificio, a la impostación, a lo que no es la persona en realidad. Somos apariencia antes que individualidad, y en viaje de retorno, el imago-cuerpo del actor en escena es asimilable a su vez al concepto máscara como elemento de muestra y ocultamiento, de juego paradójico entre lo objetivo y lo subjetivo.

En el teatro Noh, donde la máscara juega un papel decisivo, se establece un proceso de doble negación a través del cual el actor se descubre a sí mismo como intérprete. Por este procedimiento, el actor "primero niega la existencia de las expresiones faciales y luego va un paso más allá para negar dentro de su conciencia la existencia

de la máscara". Tal pareciera que la vida del actor estuviera regida por la paradoja. Y tal es, a mi juicio. Esta relación entre objetividad y subjetividad se manifiesta como un viaje de ida y vuelta que ocurre dentro del intérprete. En su estudio acerca de las relaciones entre el Yo y el Otro en el teatro Noh, Kunio Komaru describe tres conceptos relacionales fundamentales que se desarrollan: 1) dentro del intérprete, 2) entre el intérprete y el público y 3) entre el espacio escénico (la escena) y el espacio desde donde se observa (público). El primero de ellos nos ofrece una aproximación a la naturaleza del Yo del intérprete, desde una perspectiva teatral. Afirma Komaru que "la subjetividad y la objetividad deben existir simultáneamente en el intérprete"; este es un concepto altamente sofisticado, continúa Komaru, que prevé al intérprete como el "primero que niega la subjetividad con la objetividad y luego va más allá de lo objetivo para encontrar otra verdad subjetiva".

Este tránsito de lo subjetivo a lo objetivo, que se verifica en el actor occidental desprovisto de la máscara, a través de la creación del personaje, de sus acciones y modos de comportamiento, se puede llegar a transformar de manera radical. A partir de la ausencia voluntaria del personaje, los actores se encontrarían desnudos, enmascarados solamente por su propia presencia física, por la metamorfosis que operan sobre sí mismos a través de la praxis concreta de su oficio. El actor puede ser ese gran simulador sarduyano que no copia, no reproduce una apariencia otra (la del personaje), sino que se camufla como doblándose sobre sí, simbolizando además que él mismo, no como actor sino como Ser, es una apariencia, una unidad absorbente que engloba, que es multiplicidad.

Considerando que el teatro occidental ha hiperbolizado el papel del personaje teatral sobre la base de una larga tradición logocéntrica, tal parece que no pudiera existir el teatro sin el personaje, como si el personaje fuera la médula del arte escénico y no el actor. Es evidente que la máscara se ha impuesto en este caso y ha sustituido al actor; que el actor occidental ha sido absorbido por el personaje de la misma manera que en nuestras sociedades el cuerpo ha sido despojado de su intensidad y capturado por un rostro. La construcción del personaje puede ser asumida también como un mecanismo, una herramienta de creación escénica, un principio que ayude en su trabajo al actor y no como un fin en sí mismo, no como una suerte de suplantación imprescindible.

Esta postura no es nueva; ya Grotowski hablaba del Performer, con mayúscula, como el hombre de acción, el que actúa, no el que hace la parte del otro; lo llamaba "el danzante".

El Performer (...) no es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es performance,

una acción cumplida, un acto. (...) No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas. (Grotowski, 1993)

Interesaba desplazar al personaje del centro del escenario para colocar en él al actor, no como individuo, sino como actante, como el instrumento de significar que efectivamente es. Es importante recalcar esto: el personaje desaparece para dejar paso al actor, no a la persona, para dejar ver al actor transformado mediante el ejercicio de su técnica. El actante es una persona que aprende a trabajar sus energías, que aprende a modelarse a sí mismo, y que transformándose mediante el ejercicio de una determinada praxis, se vuelve expresivo, tiende puentes, como solía decir Grotowski. El yo es esencialmente un ser corpóreo. Todo cuanto puede ser revivido escénicamente se halla escrito en el cuerpo del actante.

Ya se sabe que el proceso de transformación del actor funciona a partir de una modificación en las propias energías físicas; esto es lo que provoca el cambio, tanto en él como ejecutor de la acción como en el espectador; porque una transformación al nivel de las propias energías físicas, a nivel del cuerpo, transforma al Ser en su totalidad. La polémica alrededor del personaje teatral viene a ser una variante más de la confrontación de siempre entre un teatro del logos y un teatro del bios, entre un teatro que se aferra a una sola visión paradigmáticamente aceptada y otro que busca romper lo conocido hacia nuevos lenguajes y posibilidades.

Pero lo verdaderamente importante es el desafío, el campo de acción donde son avocadas fuerzas de una naturaleza a la vez íntima y desconocida.

NARRACIÓN

No interesa contar una historia; interesa poner en el centro el tema de la memoria para encontrar fragmentos, pedazos sueltos, aislados. (diario de trabajo, primeras improvisaciones)

La narración también carece de relevancia porque lo importante es el paisaje vivencial, el instante presente al que son avocados todos los estados pasados archivados en la memoria o los cercanos anhelos que se precipitan también en espera de alguna respuesta, de alguna conclusión. Lo que se pretende es la condensación de los procesos en estados únicos que se reciclan y se amplían como sobre una espiral buscando una transversalidad (o verticalidad) simbólica; eternidad manifestada en un solo instante y cada instante convertido en eternidad condensada de memoria, pasado y futuro irrumpiendo en el presente. Porque la memoria no es un hipertexto, sino que es El Hipertexto por

antonomasia, cada uno de sus universos nos remite a otros múltiples, dispersos, que a su vez nos relanzan a otros más lejanos aún; la estructura toda de la representación funciona como ese fantástico hipertexto que es la memoria, gran palimpsesto de retazos suspendidos en el universo donde se naufraga: la vida del ser en el espacio y el tiempo, fragmentada y vuelta a suturar por un mecanismo peculiar de extrañas conexiones, de adaptaciones; y entre uno y otro retazo, vasto mar de olvido que hace posible y redimensiona las epifanías de la memoria.

días como agua es una sucesión de secuencias cuasi lúdicas. Más bien, transformaciones de una misma secuencia. Ninguna secuencia es considerada en un orden en el que puedan ser definidas como "primera" o "verdadera"; ninguna es "original": la única realidad es la transformación constante del relato, su devenir, su metamorfosis continua. Su dinámica de sucesión de acontecimientos no entraña linealidad estructural, es a saltos la mayor parte, fragmentada y en espiral; no siempre ascendente o en función de un momento climático central. Alude a la visión del mundo donde las conexiones se establecen, no mediante discursos lineales afirmativos, sino a través de hilvanes, de desplazamientos y fugas de sentido; aspectos contingentes y provisionales en los que el lenguaje se devela como herramienta que atrapa los sentidos.



nuestra escena neobarroca

cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. (...) Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está "apaciblemente" cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión." (Margarita Mateo, 1995)

Por consiguiente, si vale la imagen del espejo para definir al neobarroco, no puede ser sino un laberinto de espejos en el que cada imagen se va reflejando infinitamente. Las señales fundadoras del barroco (la teatralidad, la confusión, la ambivalencia, el despilfarro...) resultan multiplicadas, diseminadas, casi pulverizadas. Una práctica neobarroca cuyas articulaciones vendrían a ser el artificio, la parodia y el simulacro.

En **días como agua** la instancia neobarroca se deja reconocer en el proceso de artificialización que Severo Sarduy define a partir de tres mecanismos precisos:

La sustitución: produce un escamoteo (simple permutación o expulsión radical) del significante y su reemplazo por otro que, semánticamente le es ajeno. Se trata, en la retórica, de la metáfora y de la elipsis. La sustitución participa pues de cierta subversión del discurso lineal (...)

La proliferación: nace de la ocultación o de la exclusión de un significante produciendo en su lugar una cadena metonímica de otros significantes como, por ejemplo, en las (...) yuxtaposiciones, las perífrasis, etc.

La condensación: (...) es una práctica fundada en el intercambio entre dos elementos de una misma cadena significativa, en su brutal encuentro del que brota un tercer término: es el caso de los juegos fonéticos a lo Lewis Carroll o a lo Cabrera Infante. Se trata, para Severo Sarduy, de un verdadero trabajo de escenificación. (Guerrero, Wahl, 1999)

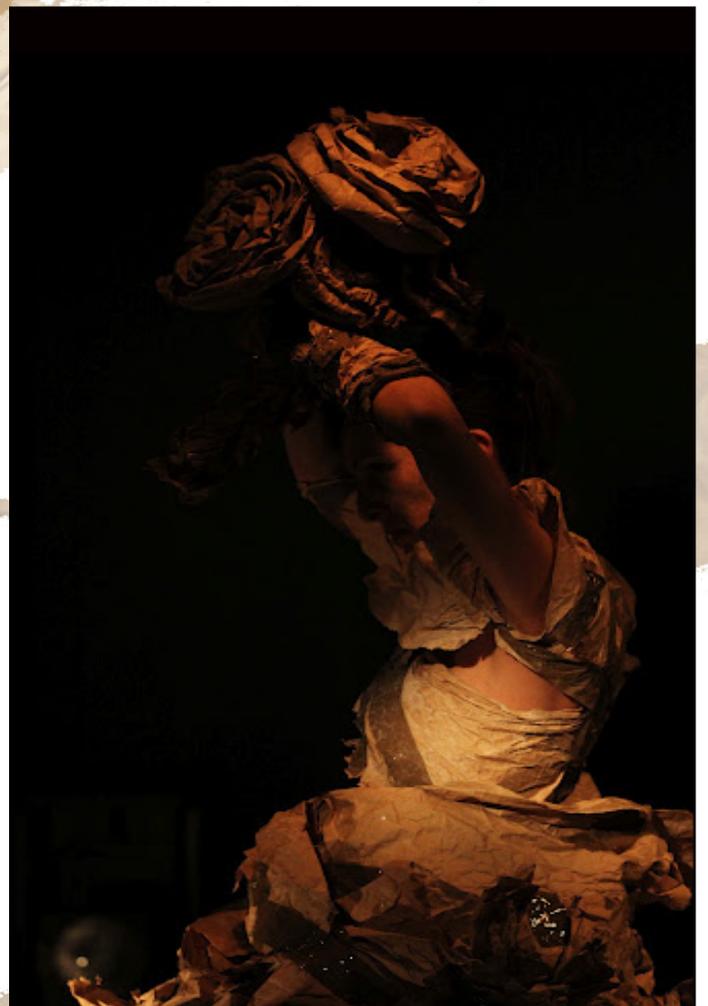
En **días como agua** neobarroca es la teatralidad teatralizada, la insistencia en el teatro (con Roland Barthes entendiendo por "teatralización" la eliminación de las fronteras de los distintos sistemas signícos; es ilimitar el lenguaje) como lugar de la acción; lo es la tendencia a describir la figura humana, el cuerpo, como pelele o marioneta. Difícil resulta identificar los lugares: o chocan entre sí o se metamorfosean, o se multiplican, o aparecen y desaparecen y acaban por ser máscaras de la nada. Neobarroca es la cultura del exceso compositivo interno que da lugar a la partitura escénica; inestabilidad y metamorfosis, caos y desorden; pérdida de los límites entre una identidad (la humana) y otra (la animal), nodo y laberinto (la construcción visual y la desestructuración que propone la puesta toda).

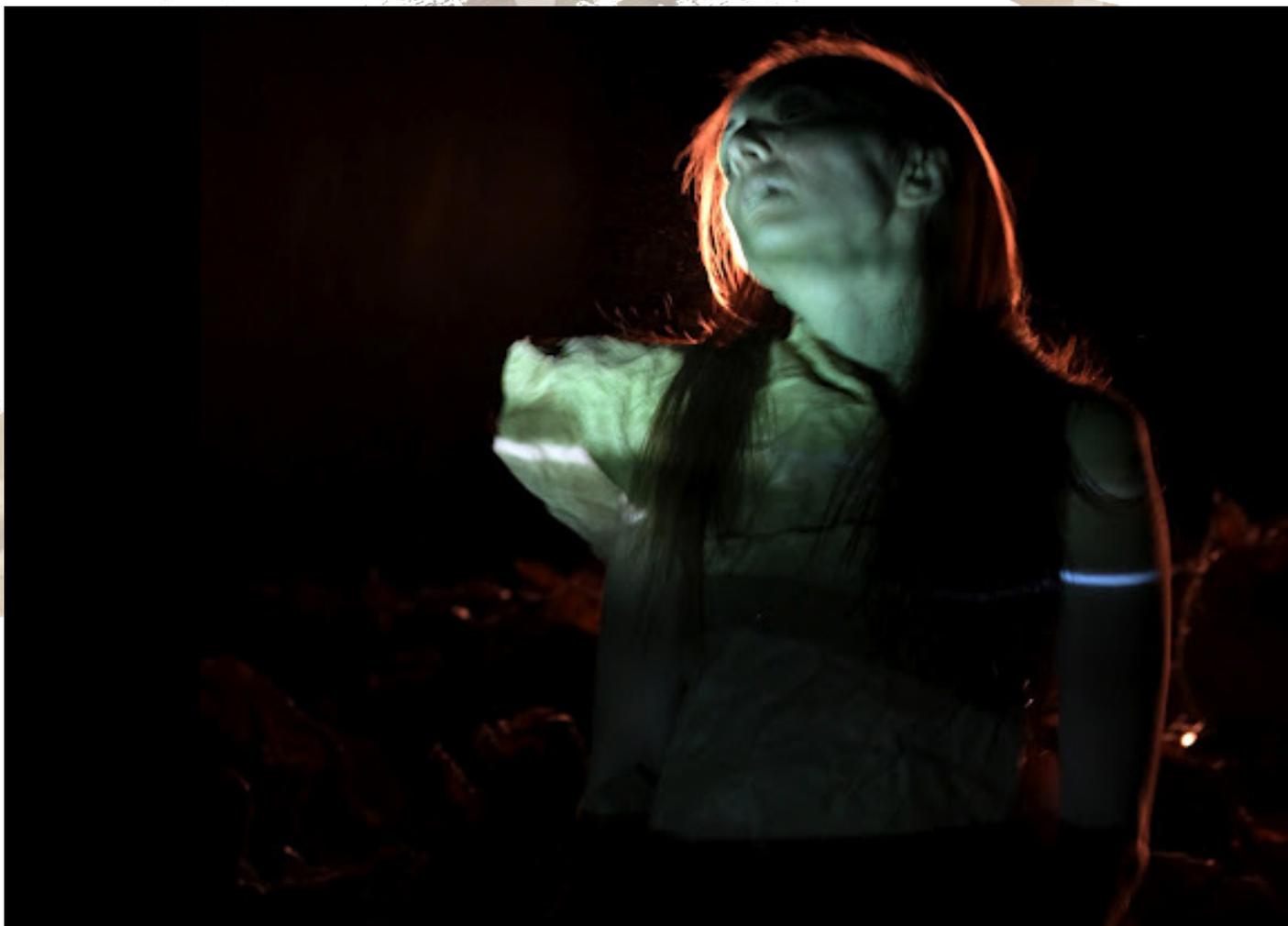
El término "neobarroco" aparece con fuerza en la teoría artística en los años 80 del siglo XX. Antes, la idea de barroco como una categoría estética aplicable a algunas manifestaciones del arte contemporáneo había sido desarrollada por Eugenio D'Ors y Severo Sarduy, quien inspiró a Omar Calabrese.

Para Calabrese el neobarroco sustituye un período de orden, homogéneo, por uno heterogéneo, con predominio del discurso policéntrico, la afición por el pastiche y el empleo de citas de distinta procedencia, la exploración de los límites de los géneros, la desmesura y el gusto por el exceso -como superación de las posibilidades expresivas de un medio o de un género-, complejidad estructural -nudo y laberinto-, y una destrucción de las conexiones sintácticas y semánticas que "produce el sentido del verdadero enigma."

En el barroco, la poética es una retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico, no admite en su densa red, cargada, la posibilidad de un yo generador, de un referente individual, centrado, que se exprese -el barroco funciona al vacío-, que oriente o detenga la crecida de signos.

(...) el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el





HISTORIA DEL GRUPO

a Ras es la concreción del ímpetu que dio lugar en 2011 al espectáculo **días como agua**, pero tiene su germen esencial en la experiencia de trabajo y en las investigaciones de sus primeros integrantes (Evelyn Viamonte y Alberto Menéndez) en el ámbito de la creación artística.

Es un grupo de pensamiento y acción que se apropia del saber escénico con conciencia transdisciplinar.

Motivado por la experiencia académica, y más que envuelto en procesos de decantación, de acumulaciones, en el camino inventivo del proyecto convergen la intención de ilimitar el lenguaje con la de representar una red de sensaciones, hechos materia física del sentir, al pretender dar fe de que la vida es también, y sobre todo, caos, turbulencia, oscuridades... juego de percepciones, intersección de sucesos también internos del ser muchas veces inapresables.



FICHA ARTÍSTICA DE **días como agua**

Dramaturgia, diseño y realización, actuación
y dirección

Alberto Menéndez García

Evelyn Viamonte Borges

Banda sonora

Edith Alonso



a.ras.contacto@gmail.com

<http://arascreacion.blogspot.com>

teléfonos de contacto:

666114518 Evelyn Viamonte

664890430 Alberto Menéndez