



El espacio en el teatro, dos relatos de viaje sobre creación*

THE SPACE IN THEATER, TWO JOURNEY ACCOUNTS ON CREATION

O ESPAÇO NO TEATRO, DOIS RELATOS DE VIAGEM SOBRE CRIAÇÃO

Liliana Hurtado Sáenz**

Daniel Ariza Gómez***

Fecha de recepción: 11 DE JUNIO DE 2010 | Fecha de aceptación: 30 DE SEPTIEMBRE DE 2010.

Encuentre este artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>

Resumen

El presente ensayo propone un relato de viaje a través de dos creaciones teatrales: Kanosta y Así nos queme los labios, que los autores de este artículo, como artistas e investigadores teatrales, usaron de pretexto y texto para reflexionar sobre la manera como el espacio se constituye en una variable importante en la configuración de la obra, sea esta el material escrito – primer caso– o la puesta en escena teatral –segundo caso–. En su intento por desandar los pasos del proceso que lleva a cabo un autor o un grupo, el artículo busca la generación de pensamientos sobre el problema de la creación del espacio en artes escénicas.

Palabras clave: Espacio, creación, dramaturgia, puesta en escena, teatro.

Palabras clave descriptor: Espacio en el arte, Artes escénicas, Teatro, Dramaturgia.

* Artículo de investigación, resultado del proyecto “Estructura y reestructuración del pensamiento creativo a partir del proceso de creación de una obra de teatro” avalado y financiado por la Universidad de Caldas. Los investigadores principales fueron: Dr. Carlos Vázquez (Universidad de Guadalajara, México), Dra. Isabel Flores (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México), Mg. Víctor Arrojo (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Mtro. Eduardo Sánchez (Universidad de Antioquia, Colombia), Marina Liliana Hurtado Sáenz y Daniel Ariza Gómez (Universidad de Caldas, Colombia).

** Profesora asociada del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Magíster en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Especialista en Cultura y Sociedad de la Universidad del Valle. Maestra en Artes Escénicas de la Universidad Distrital. lilihur51@hotmail.com.

*** Profesor asistente del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Coordinador del grupo de investigación “Teatro, cultura y sociedad”, categoría D de Colciencias. Maestro en Artes Escénicas de la Universidad Distrital. Psicólogo de la Universidad de la Sabana. Actualmente, realiza estudios en la Universidad Tecnológica de Pereira de Maestría en Estética y Creación. daniel.ariza@ucaldas.edu.co.

Abstract

This essay proposes a travelogue through two theatrical creations, “Kanosta” and “Así nos quememos los labios”, which will serve to both of us, as theatre researchers, as pretext and as text to reflect on how the space is an important variable in the configuration of the work, whether the dramatic text –in the first case– or as a put on stage –the second case–. In an attempt to retrace the steps of the creative process undertaken by an author or a group, the article seeks to generate plural thoughts on the problem of space creation in performing arts.

Keywords: Space, Creation, Dramaturgy, placing on stage, Theatre.

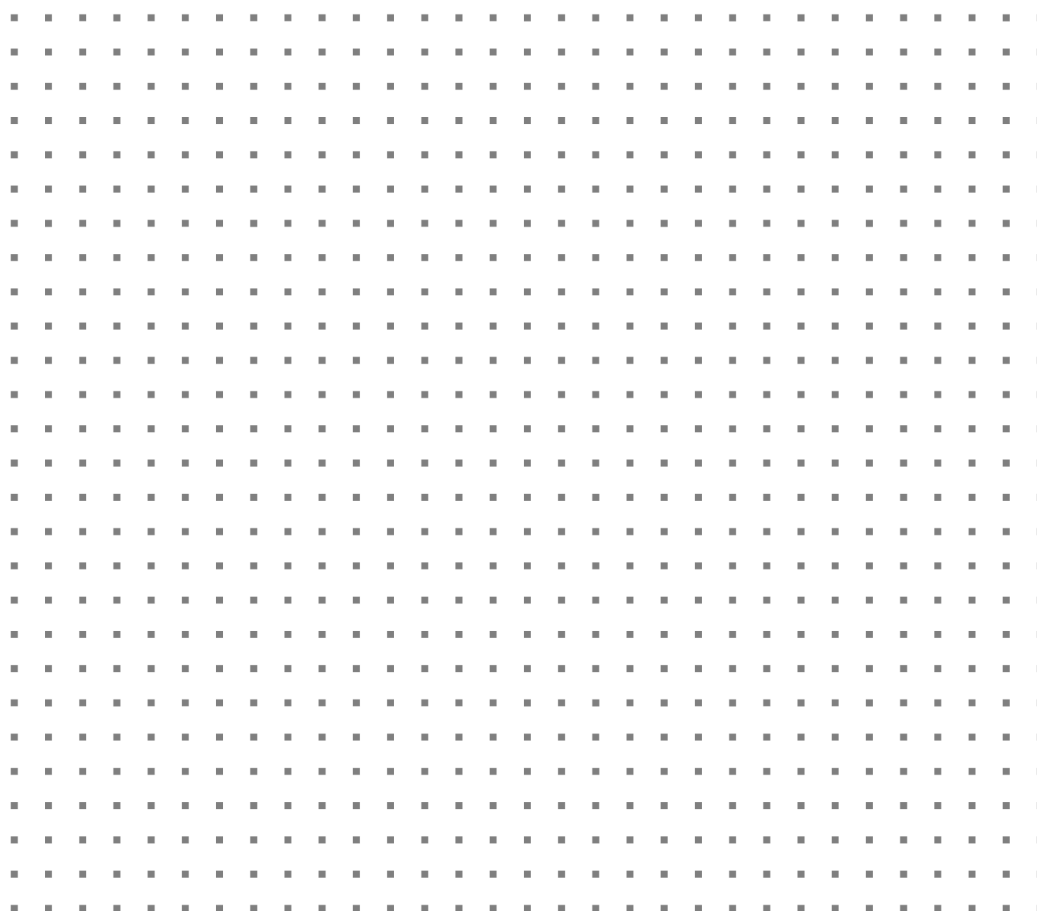
Keywords Plus: Space (Art), Performing arts, Theater, Playwriting

Resumo

Este ensaio propõe um relato de viagem através de duas criações teatrais: Kanosta e “Así nos quememos los labios” (Mesmo que nos queimemos os lábios), que os autores deste artigo, como artistas e pesquisadores teatrais, usaram como pretexto e texto para refletir sobre a maneira como o espaço se constitui em uma variável importante na configuração da obra, seja esta o material escrito – como no primeiro caso – ou a colocação em cena teatral – como no segundo caso. Na sua tentativa em desandar os passos do processo que realiza um autor ou um grupo, o artigo procura a geração de pensamentos sobre o problema da criação do espaço nas artes cênicas.

Palavras chave: espaço, criação, dramaturgia, colocação em cena, teatro.

Palavras chave descritor: Espaço na arte, artes cênicas, teatro, dramaturgia.



INTRODUCCIÓN

El espacio escénico, que es en el cual “evolucionan los personajes y las acciones” (Pavis, 1998, p. 177), es fundamental para la constitución de la narración. Sin embargo, en la división del trabajo, tal como lo plantea Dubatti (2008), este puede ser desarrollado de manera distinta tanto por parte de dramaturgos como de directores escénicos. La tarea de los primeros, que se cumple a partir de la construcción de un lenguaje centrado en la palabra escrita, propone ambientes y atmósferas que ubican a los personajes topográficamente para que, a través de sus reflexiones monológicas o de la constitución de diálogos, deambulen, se debatan, luchan, claudiquen, se resistan. En este caso, el espacio tiene un carácter indexical, ya que sirve para situar la acción y, generalmente, se vincula al texto a través de las acotaciones o didascalias. Mauricio Kartum, en su texto sobre el oficio del escritor, deja claro que una de las primeras imágenes al momento de iniciar la escritura es el espacio en donde se desarrollan las situaciones, aunque luego tenga que olvidarlo para poderse meter en la piel de los personajes y, de esa manera, “poder jugar con un espacio imaginario que tenga la sensualidad de la realidad, la sensorialidad de la realidad” (1998, p. 20).

Las acotaciones, como instrucciones básicas, son las que permiten comprender la ubicación de la acción, siendo útiles para delimitar el lugar, marcación de entrada o salida de los personajes, movimientos específicos de los mismos o descripción de los decorados. En el desarrollo de la historia del teatro, se puede evidenciar que se pasa de una enunciación del espacio, como sucede en el teatro griego,¹ hasta sendas y prolijas descripciones de estos, como sucede en el teatro naturalista o realista.² Es con la modernidad, y específicamente con las denominadas vanguardias,³ que los espacios referidos en los textos dramáticos dejan la descripción del naturalismo y se aventuran por lugares imprecisos, vacíos, indeterminados, como puede suceder en el teatro del absurdo, en el simbolismo o en la creación de no espacios como sucede de manera más reciente en el teatro contemporáneo.⁴

Por otra parte, el trabajo del director teatral está encaminado a hacer ver los espacios al espectador a través de la acción. Son las formas, los materiales, los colores, las luces, las que permiten que la narración se sitúe en una casa, un carro o un bar. En este ejercicio, se puede pasar del cumplimiento estricto de las propuestas del dramaturgo hasta la constitución de espacios que se alejan de la idea del escritor, teniendo en cuenta que, en uno u otro caso, la producción de sentido se genera desde el lugar de enunciación de quien está frente al montaje, dejando de lado la idea de la representación escénica como traducción exegética del texto.

En el año 2006, en la puesta en escena sobre el texto del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra “Tristán e Isolda”, que fue presentada en el Teatro El Galpón de Bellas Artes en Manizales, Colombia, se pasa de un café –sugerencia dramatúrgica– a un motel o residencia típicos de los extramuros de algunos pueblos y ciudades. Es en este espacio sórdido en donde se instala a la pareja de infieles amantes que, en su dinámica de juegos de cama, dejan ver el sufrimiento de un amor pasional inconcluso. Al

mismo tiempo, es en el encuentro de variaciones de luz que el cuarto es transformado en restaurante, callejón o barco, espacios que dan cuenta de un proceso de enamoramiento clandestino. Se toma como corto ejemplo esta experiencia para dar cuenta del proceso de reelaboración, desde el lugar de enunciación territorial, que se lleva a cabo en el desarrollo de un montaje, toda vez que el ente poético implica una inscripción en la historicidad del productor de obra (Dubatti, 2008). De esta manera, se establece no sólo una distancia entre el texto y la acción sobre el escenario, sino, además, entre el pensamiento de uno y otro creador.

Con lo dicho hasta el momento, y a la luz de permitir un análisis más preciso de la vinculación del espacio en los procesos de creación teatral en sus instancias dramáticas y de puesta en escena, se presenta a continuación un recorrido por dos experiencias que han sido vitales para el desarrollo teatral como artistas e investigadores de quienes escriben, como se advirtió antes. La primera de ellas corresponde al texto Kanosta,⁵ que provoca un juego de transformación del tiempo y el espacio narrativos en donde el dentro, fuera, aquí, allá, lejos o cerca son deconstruidos y reconstruidos vertiginosamente, arriesgando lecturas transversales y paralelas. La construcción de la metáfora se logra a partir de la constitución de una casa en donde el baño, la buhardilla, el sótano o la cocina son espacios que contienen una memoria y que se van develando de acuerdo a las situaciones que, a manera de caleidoscopio, se atraviesan en la vida de los personajes, permitiéndoles estar y no estar al mismo tiempo. Más que un análisis hermenéutico de la obra, interesa hacer énfasis en las claves que sirvieron de soporte para la construcción del texto.

La tercera sección del artículo hace referencia a la puesta en escena *Así nos quemé los labios*, obra que sirvió como hecho conclusivo del primer proyecto colaborativo intercultural denominado “Cadáver Exquisito”⁶ realizado en el año 2008 por la Red Latinoamericana de Creación e Investigación Teatral Universitaria.⁷ Resulta relevante dar cuenta de la manera cómo, a través de un proceso que se cumplió en dos etapas, se desencadena la creación de una puesta en escena que tiene como hecho particular la constitución de un grupo de actores y actrices de diferentes nacionalidades que configuran, como metáfora, “El innombrable”, un pueblo que rompe la liminalidad entre el arte y la vida.

Estas dos experiencias serán, en tanto metáforas de casa y pueblo, como “producciones de subjetividad” (Dubatti, 2008, p. 20), las que se proponen para hablar de espacio y teatro, para aventurar un relato de viaje que vincule la creación y la investigación teatral con el propósito de hacer eco sobre lo que se produce en una expresión artística, que se instala en una categoría efímera y que requiere de trabajos cada vez más arduos de quienes están interesados en tener al teatro como objeto de estudio⁸. Se inicia con una sección que da cuenta de la motivación por hablar de nuestro trabajo teatral, en el que nos reconocemos como viajeros, como nómadas que convivimos con la construcción de espacios inmateriales. Acá, interesa hablar de lo que hacemos en y para el escenario, de nuestros proyectos interculturales, de nuestras búsquedas y nuestros dolores, porque:

La investigación de los procesos escénicos y especialmente de las teatralidades actuales, no se hace desde las bibliotecas o los cubículos académicos, se sustenta en colaboraciones generosas, en experiencias in situ, en persistencias, diálogos y encuentros (Diéguez, 2007, p. 5).

LA MOTIVACIÓN DEL TRABAJO

La creación ha sido tema de estudio de importantes filósofos, psicólogos, biólogos, pero muy pocos artistas, toda vez que la preocupación de estos últimos se ha enfocado más en el hacer que en reflexionar sobre lo que hacen. En este sentido, y en la búsqueda de lograr procesos de investigación que nos aproximen a nuestras propias realizaciones, es comprensible e inspiradora la idea que expone Edgar Allan Poe, citado por Zweig:

Yo mismo he pensado muchas veces cuán interesante habría de ser un artículo en que un autor –si fuera capaz de ello– nos describiera con todos los detalles cómo una de sus creaciones alcanzó paso a paso el estado definitivo de la perfección. Muy a pesar mío, no soy capaz de decir porque jamás ha sido entregado al mundo semejante informe. (2009, p. 11)

Este pensamiento genera la motivación para el presente ensayo, toda vez que se propone un desandar los pasos de dos hechos creativos, no en la búsqueda de la perfección, pero sí, por lo menos, para generar un proceso investigativo, de reflexividad y autocrítica sobre nuestras realizaciones (Miñana, 2008). En este sentido, estamos en comunión con el pensamiento de Ana María Rabe cuando se refiere a la creación de una obra de arte como un viaje y al artista como viajero. “Es tal vez un aventurero, tal vez un explorador, pero siempre un viajero en el pleno sentido de la palabra, porque viajar le interesa más que llegar” (2000, p. 239).

Ese viaje lo plantea por diferentes recorridos. No hay un mapa preciso que le haga pensar la ruta que debe seguir ya que, en sí mismo, se instaura el artista como caminante que conoce diferentes vías, que se aleja o se acerca, que ingresa o sale, pero que es justo en esa movilidad que se van anudando experiencias e ideas que logran el entramado de la narración. Certeau deja claro que las leyendas y las historias contadas “organizan los andares” (2007, p. 128) y, así, podría decirse que se va configurando la obra o, en otras palabras, el viaje. Michel Azama relata la manera cómo Víctor Hugo trabajaba desde las “cosas vistas” que se referían a un diario en el que recuperaba, día a día, una serie de anotaciones y pequeños apuntes que servían para la construcción de sus escritos. Por su puesto, allí también están los “libros de viaje y los diarios personales, sean propios o ajenos, estén publicados o solamente conocidos” (1998, p. 23).

Viaje y viajero constituyen una interesante visión de la obra y el artista, ya que permiten que nos alejemos de la precisión, en donde la intuición o el azar cobran sentido. Al respecto, el dramaturgo argentino Mauricio Kartum afirma que, junto con la necesidad

y el deseo de contar, está el azar o la casualidad como factores que dominan la vida y también la obra del artista: “El artista que se rebela al azar, en realidad, creo yo, está cometiendo un grave pecado de omnipotencia” (1998, p. 15). Al descentrarse, así, de una llegada, de un final, se posibilita ahondar más en el proceso sensible de los integrantes de un viaje, que se debe alimentar de las experiencias previas, pero mucho más de la vivencia al momento de la creación, de aquello que está en el acontecer cotidiano, en la subjetividad de comprender y habitar el mundo (Dubatti, 2009) de cada uno de los creadores o de los integrantes de un grupo que decide afrontar la configuración de una obra.

Así las cosas, “la materialización del viaje” (Rabe, 2000, p. 240), es decir, la obra, por lo menos en los casos que se expondrán acá, dependió de la problematización sobre el espacio, entendiendo, como ya se dijo antes, que este configura el acontecer y sugiere imágenes que devienen entramados y situaciones que se traducen en palabras escritas, en relaciones u objetos, que son interpretados de diversas maneras según corresponda al territorio del lector observador.

KANOSTA. EL ESPACIO EN LA OBRA

La situación se desarrolla en un tiempo y espacio precisos. Las descripciones que otorgan los dramaturgos en sus textos ayudan en este cometido. Las acotaciones o didascalias, como ya se dijo antes, son las que cumplen con este objetivo. La escena se desarrolla en..., tiene un..., al fondo se encuentra..., al lado izquierdo queda.... Todas estas instrucciones permiten instalar el desarrollo del conflicto. Durante la época isabelina, se desarrollaron, incluso, los llamados “decorados verbales”, que cumplen la misma función que la acotación y que le otorgan ilimitada movilidad geográfica que “llevan al espectador a admirar paisajes, adentrarse en bosques, mares y por su puesto en todo tipo de habitáculo” (Iriarte, 1996, p. 24), más aún, cuando se trata de escenarios neutros (Iriarte 1996).

Podría decirse, con base en lo anterior, que la obra se para sobre un espacio que debe ser perceptible por el lector y, aunque puede ser un director de teatro, será el dramaturgo el encargado de lograr que la obra tenga valor más allá de las posibilidades de representación que pueda generar. En este caso, se hace referencia a la obra en tanto texto escrito y a todas aquellas elucidaciones que pueda despertar su lectura. Esta es la preocupación que lleva a plantear un texto en el que el cronotopo presenta una variación esencial. Este es el caso de Kanosta, una obra que nace a partir de diez ideas cuyo objetivo fuera proporcionar un punto de partida, una ruptura o un accidente.

Tales ideas giraron en torno a la indagación, por parte de la dramaturga, del concepto de “casa” como espacio de vivienda o habitación, motor de relaciones y acontecimientos, pero, a su vez, como un contenedor de recuerdos, testimonios y vivencias. Ella se convierte en protagonista e intérprete de la construcción o el exterminio, del amparo o el abandono, de la presencia y la ausencia, de la añoranza y el olvido.

Ese habitar y esa no permanencia llevan a preguntar a la dramaturga sobre la transformación que puede sufrir un espacio. Ese conflicto coadyuva a producir sentido a

partir de la configuración de la obra. En Kanosta, se propone que sea la casa, donde la huella o impronta que va dejando su ocupación no solo influye en su infraestructura, sino que los tipos de uso, las relaciones y acontecimientos permanecen y afectan los sucesivos pobladores, de tal manera que influye también en el comportamiento y quizá hace que, de alguna forma, se repitan las historias en diferentes variaciones como una marca o un signo constante.

El interés en la búsqueda del espacio de la casa llevó de inmediato a la pregunta sobre el tiempo, es decir, el tipo de tratamiento que debería darle a éste dentro de la pesquisa de huellas o indicios anclados u originados en un pasado, pero que afectan directamente al presente y que tienden a repetirse como en una especie de giro caleidoscópico. La narración lineal no colaboraría en mucho a afianzar la idea de distorsión o variación, por lo cual, surge la decisión de asumir la escritura en tiempo presente, pero con alteraciones en donde el pasado y el presente ocurrieran de manera simultánea.

Para tal fin, se elige la estructura de doble hélice semejante a la que adquiere el ADN^o genético, donde lo que corresponde al esqueleto azúcar fosfato son los tiempos del pasado y el presente que transcurren paralelamente pero nunca se tocan. Mientras el uno avanza, el otro se devuelve. Y lo que corresponde a la combinación de bases nitrogenadas son, para este caso, los espacios donde ocurren los acontecimientos: cocina, baño, altillo, sótano. Es decir, sucede en el mismo espacio en tiempos diferentes.

De igual manera, el concepto de transmisión de la información está directamente relacionado con la idea de la memoria que conservan los espacios y lo cual podría eventualmente determinar el comportamiento de las personas como si llevaran una información genética que se transfiere.

En este orden de ideas, se decidió que el espacio fuera una “casa de inquilinato”. Estando dentro de la casa, se inició una selección de los lugares donde ocurrirían las acciones. Como no se pretendía utilizar en su totalidad los espacios que ofrece una vivienda de esas características, se eligieron cuatro zonas de interés dentro de las cuales entrarán a jugar factores atractivos como son los conceptos de lo comunitario y lo privado y cuya ubicación y significado determinaran ciertos valores comportamentales.

Así, pues, los cuatro espacios en donde lo íntimo y lo público se mezclan de manera aleatoria son:

La cocina: espacio comunitario de reunión, de intercambio, de calor, de alquimia, endógeno a la hora del acto de la cocción de alimentos, pero exógeno en el momento de la repartición y el compartir, para ser de nuevo encapsulado y privado en la degustación.

El baño: espacio por excelencia de intimidad personal, del onanismo, del hedonismo, del acalamiento, de la flagelación, de la enfermedad. Lugar de la excreción, donde se exorcizan los fluidos inútiles del cuerpo y del alma, donde uno es de uno mismo y de nadie más, donde cada quien se sienta al frente de una pared blanquecina que se convierte en un portal de ensoñación, un tránsito entre los sueños sublimes y los deseos más egoístas.

El altillo: concebido como habitación o dormitorio. Por estar ubicado en lo más alto de la casa, adquiere cierto estatus y, de alguna manera, se convierte en un lugar de poder. La habitación es el refugio, pero también el lugar de encuentro y de desencuentro. El altillo

es como los castillos de las altas y lejanas montañas, contruidos en los antiguos reinos para acechar, para atrincherarse, para planear las estrategias de ataque o defensa.

El sótano: polo opuesto del altillo, es el lugar oscuro, oculto, menospreciado, misterioso, nadie quiere entrar, pero todos anhelan conocer el secreto. Como habitación, es poco apetecido. El sótano también puede constituirse en refugio contra la hostilidad, contra las fuerzas de la naturaleza bélica del ser humano, las que él controla y las que se le salen de control. En el sótano, el ser se esconde del ser. Allí, hay refugio en la matriz, en el génesis de sus propias construcciones, se acerca a las bases que quedan imperturbables cuando todo se derrumba.

De manera simultánea a la definición de los espacios, aparecieron los personajes que los habitarían. Estos se fueron bosquejando y afianzando en la relación directa con el espacio y con los demás pobladores de la casa. Ellos serán protagonistas, testigos o víctimas del uso y transformación de Kanosta, la casa que habitan o habitaron de alguna manera al hacer contacto con sus historias personales. Una especie de caleidoscopio se activa en espectros de formas y colores distintos, compuestos por los mismos elementos pero en diferentes variaciones.

Sin embargo, tal como se anunció arriba, no se hará una revisión del contenido de la obra, razón por la cual resulta interesante verla en el contexto del sistema teatral. En este sentido, se puede decir que la pieza, estructuralmente, no está inscrita dentro de los cánones clásicos aristotélicos. Diríamos, más bien, que encuentra ciertas coincidencias con el teatro medieval en cuanto al uso del escenario múltiple, el cual divide la escena en varias zonas, que representan lugares diversos, pero cercanos y relacionados entre sí. Al igual que el juego de simultaneidad propio de esa época, en el caso de Kanosta, aunque la acción no se desarrolla en lugares geográficamente distantes como lo era en el drama medieval, sí en lugares distintos de un mismo sitio.

Otro factor semejante es la ruptura con las unidades. Mientras que en la presente pieza se rompen las unidades de espacio y tiempo, en

El drama cristiano medieval no sólo se ignoran las reglas de las tres unidades, sino que éste ni siquiera siente nostalgia de ellas, toman un héroe y lo siguen a través de todas las edades. El teatro medieval recurre a la escena múltiple porque no representa un lugar, representa el universo, es decir, muchos lugares y no uno después del otro, sino ofreciéndolos todos simultáneamente a la vista del espectador. (D'Amico, 1961, p. 142).

Con lo anterior, no se intenta demostrar que la pieza se inspira en el medioevo, ni tampoco que fue escrita para emular dichas formas de drama. Simplemente, se pretende señalar que, en las coincidencias dramáticas de tiempos pasados, las experiencias retornan a los tiempos y a los espacios de los dramaturgos del presente siendo inevitable recibir la herencia de nuestros antecesores. Dentro de esta inevitabilidad, están sumergidos los personajes de Kanosta.

Por otro parte, es importante anotar que si por un lado hay un alejamiento de la estructura clásica, por otro existe una reafirmación en lo concerniente a la trama y al lenguaje realista, dos elementos sobre los que se pretende dar sustento a la acción.

Aunque si bien es cierto que el origen de la obra no se fundamentó en la formulación del argumento o tema, como se verá en el trabajo siguiente, sí lo hizo en la estructura como soporte de la narración. Lo que llevó a dar verdadero cuerpo a la obra fue el diálogo, el conflicto, las tensiones y la búsqueda de un lenguaje efectivo y convincente.

El mundo es kanosta, no hay presente sin pasado y el futuro no se dará sin lo que está sucediendo justo aquí y ahora. La vida se ha ido una y otra vez y recurrentemente intenta anidarse en los tiempos y los espacios inhóspitos. Aunque la experiencia permanece, vuelve y se presenta, no se capitaliza, no se recapitula, no se aprende. Somos los idiotas ciegos que vamos deambulando por lo que mal creemos se llama vida.

Esta es la fuerza que potencia la creación. La casa, nuestra casa, en tanto espacio que motiva a la escritora en su ejercicio de soledad, de silencio, en su afán por desentrañar de sus memorias y vivencias todo lo que a ella le moviliza el sentido de habitar y de vivir. Es por esto que fabrica un receptáculo en el cual vacía su emocionar. Sus palabras escritas corresponden a su necesidad de transmitir desde el espacio como energía que contiene y permite el devenir.

ASÍ NOS QUEME LOS LABIOS. LA OBRA COMO ESPACIO

El teatro, en tanto relato dinámico, corresponde a una práctica que se genera en el espaciar, surge en este y se desarrolla en el mismo. Esto quiere decir que existirían dos instantes de relación entre la obra y el espacio: el primero de ellos, durante la creación y, el segundo, cuando se da la representación. Al momento de la creación, el montaje del espectáculo adquiere la forma en el despliegue de acciones físicas de los actores sobre un escenario. El tema que se quiere trabajar se va moldeando a través del desarrollo de las improvisaciones –primeras etapas de la puesta en escena– o de los ensayos –etapa anterior a las presentaciones–. En ambos instantes del montaje, se requiere de la disposición de un espacio que permita el pensamiento creativo porque, justo a partir de la delimitación y trazado de los ambientes, es que se planean los desplazamientos, que se devela el movimiento coreográfico. Es en el encuentro en el espacio que tanto actores como técnicos y directores generan sus propuestas de creación.

De manera distinta sucede con el momento de la representación. Es el espacio configurado como obra lo que detona las primeras sensaciones en el espectador. La reunión de actores, obra y espectadores se puede generar en diferentes tipos de espacio. Unos, los tradicionales o también llamados convencionales, que están dotados de requerimientos técnicos básicos de iluminación y sonido y ofrecen el espectáculo dispuesto sobre un escenario separado del espectador, quien cumple su rol desde el patio de butacas frente al escenario. Otros, definidos como no convencionales, van desde ubicar la obra en un cementerio hasta representarla en bares, cárceles, hospitales, baños públicos o cualquier otro lugar que revista de sentido a la propuesta de dirección. Al respecto, afirma Lotman: “Una de las bases del lenguaje teatral es lo específico del espacio artístico de la escena. Precisamente ella es la que da el tipo y la medida de la convencionalidad teatral” (2000, p. 63).

Para cumplir con el objetivo del presente estudio, se dejará de lado el espacio en el contexto de la representación y nos ocuparemos del espacio como configurador de la creación teatral, teniendo como base el pensamiento de José Luíz Pardo cuando habla del espacio y la cotidianidad de los sujetos, en donde afirma: “No es el ocupante quien determina los espacios, sino ellos quienes le determinan y preceden, le acompañan y le definen, proporcionando cuando es preciso un molde a sus vivencias o un contenido a su campo perceptivo” (1992, p. 19). Entonces, se puede decir que el escenario o el lugar destinado para la creación teatral no es solamente el lugar de soporte de la obra, sino que se convierte en un territorio que determina una serie de vivencias que conducen a nutrir el pensamiento creativo de los actores, técnicos y productores. Por esta razón, no parece pertinente cuando Jorge Dubatti define al teatro como una “zona de experiencia” (2008, p. 20).

En esta zona, las ideas se combinan, se mezclan, se entrelazan a partir de una dramaturgia escrita o de una temática cualquiera, tal como sucedió con el desarrollo de la obra *Así nos queme los labios* que se generó, como ya se mencionó, dentro del proyecto “Cadáver exquisito” de la Red Latinoamericana de Creación e Investigación Teatral Universitaria. Este proyecto, que intenta convertirse en un promotor de diálogos interculturales que transitan de una producción individual a otra colectiva bajo la idea de ensamble, ha permitido instaurar un sencillo modelo de creación que, en dos etapas, nos está acercando a pluriversos que permiten dar cuenta de las identidades teatrales latinoamericanas, seguramente abonando un terreno que permita lecturas más claras sobre nuestras maneras de hacer y de ver teatro. Las siguientes líneas conducirán en el viaje emprendido a través del espacio y los espacios que provocaron un texto y un montaje y que se constituyeron en el primer paso de esta utopía de la Red.

Todo tiene un comienzo. A diferencia de Kanosta, *Así nos queme los labios* parte de una temática, como es tradicional en la mayoría de proyectos teatrales. A través de Internet, se propone un tema que funcione como detonador de narraciones, imágenes, sonidos y, sobre todo, de acciones sobre el escenario que permitan que cada uno de los grupos¹⁰ realice una escena de diez minutos que luego sería ensamblada en la segunda etapa del proyecto en Colombia. De esta manera, surge la tensión entre la muerte y la fiesta. Dos símbolos, que a nuestro modo de ver, se han instaurado de manera cotidiana y fuerte en la cultura latinoamericana y que ahora debían provocar la generación de un conflicto que, tal como lo dice Santiago García, es “la base de la acción teatral” (2002, p. 51). Por esta razón, algunos autores lo definen como un momento crítico, como “algo perturbador” (Moyano, 2001, p. 102), en tanto que el comienzo de un viaje como estos genera gran complejidad ante la pregunta de por dónde comenzar.

De manera efectiva, cada grupo realizó su propuesta escénica. Desde la fiesta de los muertos, celebración mexicana que se realiza el 2 de noviembre de cada año, hasta la fiesta taurina, tan importante en el contexto de las ferias de Manizales, se constituyeron en acción expresiva sobre el escenario. Cada colectivo se nutrió de la memoria, de su historicidad, de sus nexos con la cultura para ofrecer su mirada sobre la muerte y la fiesta. Cada una de las cuatro universidades logró una concreción espacial, una huella, un rastro, una marca, a través del ente poético que ahora debía ser presentado ante un público, esa

masa racional y emotiva que cada noche hace posible el convivio, tal como define Dubatti (2008) a la reunión de cuerpo presente entre actores, obra y espectadores. Sin embargo, había un carácter distinto en estos, ya que estaba constituido por los mismos participantes del proyecto, por estudiantes de teatro de México, Argentina y Colombia, que estaban en la misma situación, quizá de curiosidad, tal vez de angustia por conocer si su propuesta era válida y podía ser contemplada al momento del ensamble, tarea de la segunda etapa del proyecto, que ahora se centraba en la ciudad de Manizales.

Aquello que se había dejado en la lejanía, ahora se aproximaba a ellos. Era posible experimentarlo. Reunidos todos en un auditorio, y a la cabeza del maestro Eduardo Sánchez Medina¹¹, quien tenía la labor de realizar el espectáculo final del proyecto, se inició un trabajo corporal como alistamiento del grupo. Es decir, el primer paso fue la acción, el encuentro con el espacio, la configuración de una espacialidad en tanto grupo, en cuanto obra. Desde esta preocupación, Eduardo Sánchez propuso como objetivo inicial el hallazgo de un lenguaje común, que lo describe en su primer informe de investigación de la siguiente manera:

Consiste en encontrar el tempo ritmo de desplazamiento del colectivo, que los lleva a desarrollar lo que se ha denominado como "mirada de águila" es decir, aquella mirada periférica que permite al actor o actriz avanzar con la mirada dirigida hacia un punto fijo al frente (Sobre la pequeña presa que a kilómetros de distancia se desplaza por entre los arbustos del bosque) y el panorama o universo circundante en el que pueden surgir amenazas (Entorno que rodea el cuerpo del águila), dos miradas en una que posibilitan el grado de alistamiento y reconocimiento espacio-corporal de los demás y de sí ante el hecho escénico. Al final el colectivo encuentra el tempo ritmo de la acción, lo cual conlleva no sólo al desarrollo del esquema, sino a la abolición de status mayores o menores, a la creación de una unidad de sentido que permite el emplazamiento del pensamiento creativo. (Sánchez, 2009, p. 3)

Su propuesta es clara. Es la instalación del colectivo sobre un terreno sobre el que se desplegará la creatividad, la conformación de un sistema comunicativo que propenda por un descubrimiento del otro a través de la acción. El cuerpo como espacio, y en el espacio, es abordado como primer problema del colectivo. La propuesta de generar una sensación de colectivo que busca más que la unión la unidad redefine de entrada la propuesta de ensamble, borra las fronteras geográficas y reconoce que allí, en Manizales, la voz y el cuerpo de cada uno de los participantes, si bien viene signada por su cultura, debe resignificarse en ese nuevo espacio dispuesto para la creación.

Dada la falta de espacios para el desarrollo del teatro en la ciudad, el sindicato de enfermeras del hospital de Caldas es el lugar que se convirtió, poco a poco, en el espacio propio de la obra. Las emociones, problemas, pensamientos y acciones fueron, en medio de telones, luces y parapetos, produciendo un espacio físico, un laboratorio. Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba o Peter Brook, entre muchos de los creadores teatrales, defienden la idea de laboratorio como espacio y tiempo para la constitución del hecho teatral, como apertura de la experimentación. En este sentido, se podría hablar de una

expansión hacia el ritual en tanto que ambos, rito y arte, trabajan con las formas, como lo menciona la teatróloga María del Carmen Sánchez, quien agrega “experimentar el mundo del rito es comenzar a abrir una puerta dentro de uno mismo, donde se desarrolla una energía distinta a la habitual” (2009, p. 7).

Los espacios de creación artísticos deben permitir un flujo de energía que permita la imaginación, un juego con la memoria, el entrelazamiento y combinación de ideas. Se configuran, así, en espacio mítico-rituales, en los que convergen cada uno de los miembros del equipo creador. Al hablar sobre mito y rito, María Sánchez se refiere al espacio desde un punto de vista antropológico, que permite, con sólo pisarlos, un “vínculo con una determinada identidad, o al menos un intento de diálogo” (2009, p. 89). Esto se generó en la etapa final del proyecto, es decir, en la constitución del espectáculo como tal.

Algunos días después de iniciar este proceso, el colectivo habitaba ya un espacio. Las mañanas y las tardes con sus noches fueron provocando un conocimiento de cada uno de los integrantes, sus voces, recuerdos, deseos que recorrían los rincones en donde los acontecimientos empezaron a surgir. Vuelve otra vez la lejanía con el espectáculo y la cercanía a su interior. Sobre esta dinámica, y pasada la mitad del tiempo, el director convocó a todo el equipo creador y de producción a la lectura del texto final, que se había ido escribiendo con la vivencia, en la convivencia. Con gran atención, unos y otros se dieron paso a la imaginación que despertó cada una de las palabras en las voces de los personajes. Así nos queme los labios es el nombre de la obra, dijo Eduardo para comenzar. Posteriormente, durante la hora de lectura, cada uno de los jóvenes se dio a la tarea de afirmar con su cabeza ante alguna palabra, frase o acción, de mirar al compañero o a la compañera la manera como se develaban los recorridos por las memorias de cada uno, a través del texto, de sollozar y hasta de llorar porque la muerte aparecía en toda la obra, menos la fiesta. Un monólogo comienza la narración:

CARIDAD: (Hace una señal. La música comienza a cesar) Aquí está, nuestro pueblo, lejano y adorado lugar, donde nacimos, comimos, vivimos, lloramos y bla, bla, bla...blá. Se trata del INNOMBABLE, lugar lejano de todos, menos de sus habitantes. Lugar que nos seduce cada vez que estamos distantes. Aquí se han sucedido y se sucederán, todos y cada uno de nuestros... dejémoslo ya. Nada de dolor, nada de llanto por favor. (Hace una señal y la música se silencia) La luz se apaga y deja a Caridad en la Oscuridad mientras el pueblo cobra volumen por su luz propia. (Sánchez, 2008, p. 1).

Más que una obra, es un pueblo lo que se construyó, una espacialidad atravesada por cuerpos, en donde, como metáfora de la memoria, un bus color amarillo va recorriendo cada esquina, a cada uno de sus habitantes, quienes van develando su historia, su dolor. En ese recorrido, lo individual se abrió paso dentro de lo colectivo a través del trabajo del director, quien comprendió muy bien que, más allá del cumplimiento de una regla de trabajo, existe un proceso de creación y no la elaboración de un producto. Se llegó a un entendimiento del trabajo teatral, en donde lo fundamental es el encontrar el intervalo entre la necesidad de narrar un asunto y la necesidad que los colaboradores tienen como seres humanos, como menciona Sánchez, cuando afirma: “Para reconocer

ese intervalo es necesario escuchar, ser capaz de la deconstrucción de su propia resistencia y de sus colaboradores [...] y una devoción pasional a la sensación de lo real que atraviesa a cada individuo” (Sánchez, 2009, p. 206).

El arte, como un elemento de las manifestaciones estructuradas por la cultura que garantizan su perdurabilidad y transmisión, puede pensarse como un discurso en el que (tal vez, como en ningún otro) convergen distintas formas materiales de expresar lo sensible. La creación en él se hace por ello más diversa, rica y, claro está, compleja, como se ha visto.

Al reflexionar acerca de los eventos que rodearon la puesta en escena del proyecto “Cadáver exquisito”, se pensó que la fusión de tantas ideas, encontradas tan distintas en un momento del tiempo por ser provenientes de distintos territorios y formas de ver el mundo, se convirtió en algo único e inesperado debido a que el arte, además de ser esa explosión diversa de lenguajes, también se trata, parafraseando a Emile Zola, de un rincón de la naturaleza humana visto a través de un temperamento. En este sentido, el entramado de significaciones que nombramos como pertenecientes a la cultura devoraron la idea de la estructura y surgió una manifestación de la cultura misma, a través de diferentes individuos que reinterpretaron la idea inicial.

Cada uno de los integrantes del colectivo fue encontrando que la muerte ronda las calles y fisura las almas que la habitan, mientras la fiesta corresponde a la memoria de aquello que perturba, lacera, pero que ya no está. Tal vez, allí estaba la voz de un equipo humano conformado por latinoamericanos que vivieron en Colombia, que habitaron las calles de Manizales y que lograron gritar su dolor “así les quemara los labios”. Una historia donde voces, memorias, pensamientos se van desentretrejiendo, desmembrando al ir escuchando las quejas y los lamentos que van surgiendo de un pasando o de un tiempo sin tiempo en la vida de los personajes. Un espectáculo escénico muy visual, cargado de claroscuros, así como sus respectivos contrastes entre una felicidad utópica, soñada, ilusoria y una nostalgia y melancolía rayando en el dolor silencioso, en el sufrimiento y la frustración de lo no dicho, no vivido, no alcanzado en vida. ¿Esto sería parte de un sentir latinoamericano? ¿Esta es nuestra identidad cultural?

Dejemos el viaje por ahora, hagamos una estación más y escuchemos las palabras que se convirtieron en acciones de un texto teatral que resumió una experiencia intercultural que nos da apertura a nuevos riesgos de creación e investigación, que nos descubre rutas de indagación sobre problemas escénicos:

La música continúa, actores y actrices extraen fósforos, los encienden y con el fuego queman las puntas de los cordones. El fuego se desplaza hasta llegar a la casa de Amelia, la taberna que frecuentan El y Ella, La iglesia que alberga las alteraciones de Raquel, Irma, Fabiana y La Muda, la plaza en que Wil olfatea su infancia, y el hogar, en que La Niña, abandona a Joaquín y deja sola a Esperanza y la habitación de la que Tilo salió.

El INNOMBABLE explota en medio de la canción. Ahora los actores se despojan de las maletas a través de una coreografía que declara la culminación.

El destino nos trajo aquí

Para gritar, cantar, llorar

Y despojar de tantas muertes
El peso del dolor.
...Así nos queme los labios
la pronunciamos
La maldecimos y la habitamos

...Así nos queme los labios
Nuestros sueños y utopías maltrechas
Evocamos." (Sánchez 2008, 16)

LLEGADA A UNA ESTACIÓN. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Como se advirtió al comienzo, somos viajeros y queremos pensarnos así. Creemos que debemos seguir este viaje, pero antes hagamos una estación que nos permita recoger cuatro ideas centrales de lo que acabamos de decir en relación con la creación y el espacio teatral, que podría entenderse como una conclusión:

La primera de ellas es que la obra es espacialidad y, al mismo tiempo, relata espacios en los que los personajes aparecen sujetos, imbricados en pasiones y razones, ya sea desde las palabras escritas o desde los cuerpos. Digámoslo de otra forma: desde la dramaturgia o desde la dirección, porque la labor propuesta es hacer ver. La mente del lector los va recorriendo con las formas y colores que conoce en su ejercicio de soledad. La producción del material escrito y su público se constituyen en un diálogo íntimo, vivido en la soledad, experimentado en el interior. En el caso de Kanosta, la dramaturga va acompañando al lector por cada uno de los espacios de la casa. Lo baja al sótano cuando desea que él escuche los textos del dolor, lo sube a la buhardilla cuando hay una noticia. Cada diálogo aparece como susurrado o gritado según la intensidad de las palabras, pero esto siempre sucede en el deambular por "nuestra casa".

Esto mismo sucede cuando la materialización de la obra se convierte en imágenes, sonidos, acciones, en general, en cuerpo. Nos referimos a la puesta en escena. Son los cuerpos poéticos de cada uno de los personajes los que van haciendo posible que el espectador en Así nos queme los labios recorra una y otra vez un pueblo que ha quedado suspendido en la memoria. El plano general hace zoom a cada rincón del "Innombrable", de esas calles polvorientas que nos permite ver el director. La iluminación, que tiende al claroscuro, recalca que los espíritus de esos habitantes están suspendidos en un tiempo tormentoso. Sus cuerpos son tenues, casi que se disuelven en la espesa oscuridad. La sensación de la obra, más que tener un carácter imaginativo, es presencial, se podría decir que la respiración anda al ritmo de la escena.

Lo anterior llevaría a pensar cómo dos productos artísticos posicionados desde preceptos particulares encuentran puntos de conexión o enlace en cuanto a la forma,

donde los universos contendores de las respectivas piezas dramáticas están enunciados desde el espacio. Aquello que soporta y estructura a Kanosta es una casa, al igual que aquello que contiene y unifica en Así nos quemem los labios es un pueblo. La casa y el pueblo devienen en protagonistas que determinan la acción y las relaciones de los personajes, pero fundamentalmente son quienes decretan sus destinos y la inevitable condena. Desde dos orillas distantes, las dos piezas están unidas por la fatalidad de la repetición y el olvido, donde quizás el tiempo de la ficción detenido en un segundo permanezca mudo ante la única verdad existente y es que tanto los hombres como las mujeres reales no somos dueños de nuestros propios destinos sino sujetos de una imposición que coarta nuestra libertad.

Una segunda idea corresponde a la constitución de la materia-forma. Nos referimos al “cómo” de la creación. Este adverbio constituye una de las preguntas fundamentales del arte, quizá el “qué” sea menos interesante. En el caso de Kanosta, la autora parte de la estructura del ADN para su metáfora de construcción dramatúrgica. Esto informa que el arte toma del entorno los elementos que son necesarios para interpretarlos o re-interpretarlos a su gusto. Una explicación sobre la estructura del ácido y su compromiso en la constitución de un organismo pertenecería al campo de la ciencia y deberá contar con el rigor propio de esta disciplina; mientras el artista, más que entrar a dotar al lector o espectador de información al respecto, logra materializar desde la abstracción misma de los datos científicos. Se podría decir que es la posibilidad de materializar desde otra materia, así no corresponda en su esencia. De tal manera, la obra es estructura espacial desde otra estructura que también constituye espacio y forma o, en otras palabras, forma de la forma, sólo que es la carga poética lo que las diferencia.

La tercera idea está relacionada con espacio y memoria. La memoria, no vista desde lo neurofisiológico, funciona como soporte del arte. El arte es memoria, la memoria es arte. Algunos autores que trabajan esta idea hablan también del olvido como recurso para la memoria. En este orden, se puede pensar que las obras estarían constituidas de olvidos. Las dos obras en mención terminaron siendo esto: espacialidades del olvido. Este es el que obliga a los artistas y al grupo de jóvenes a constituir una poética. Hacer un pliegue sobre las obras ayuda a pensar que las memorias contenidas en los espacios que recorren los personajes están cargadas de cosas que algún día fueron y que ahora deben provocar una memoria en el lector-espectador, para que siempre aparezcan en la resistencia de la desaparición.

Finalmente, es importante señalar la localización de los dos tipos de materiales artísticos desde dos territorios aparentemente antagónicos: la posibilidad y la comprobación. Podemos ubicar a Kanosta en el terreno de las posibilidades, donde su realidad se limita a la obra literaria y su única opción de verificación se encuentra anclada en la mente del lector. Su fortaleza está justamente en la capacidad que tenga de atrapar o provocar un goce desde una experiencia meramente imaginativa en la mente del lector. Por otro lado, Así nos quemem los labios está instaurado en el terreno del devenir escénico, del tránsito de la idea y el desarrollo e indagación a una realidad escénica comprobable, verificable ante el público y venida a la realidad por medio de la interpretación de unos actores y la orientación de un director escénico. En apariencia, parece que riñeran desde la formula-

ción científica, pero, en esencia, y por gracia del lenguaje y su diversidad, hace que las dos piezas hablen desde sus potencialidades, se unan y equiparen, donde cualquiera de las dos ahora puede pasar de ser una posibilidad a un hecho o viceversa.

NOTAS

- 1 Teniendo en cuenta que los espacios estaban relacionados con lugares concretos y únicos, bastaba con anunciar al comienzo de la obra que el desarrollo de la acción se llevará a cabo en Tebas, Argos o, como sucede en *Electra*, en el “Palacio real de Micenas. Una explanada que va al valle de la Argolida” (Sófocles, 2007, p. 83).
- 2 Henrik Ibsen o Anton Chejov, por ejemplo, utilizan una descripción prolija y extensa de cada uno los espacios en sus acotaciones, en las que incluyen el lugar, los personajes, los elementos escenográficos que lo componen e, incluso, los sonidos o la música, como sucede el prólogo de *El gran Dios Brown* de Eugene O’Neill: “Se oye el débil eco de los aplausos; luego, nada más que el rumor de las olas al lamer los pilares del muelle y los latigazos sobre la playa. Finalmente se oye el ruido de pasos sobre el entarimado” (1928, p. 13).
- 3 El director teatral colombiano Santiago García dice que vanguardia corresponde a la jerga militar y a la parte del ejército que va abriendo camino para que quienes vienen detrás, los de la retaguardia, oficien como conquistadores (García, 2006). Los vanguardistas son, entonces, la línea de combate, de enfrentamiento, quienes van adelante. En relación con el arte, agrega García, la vanguardia hace referencia al tiempo, entendiendo que lo que está atrás “puede ser lo que en realidad abra el camino” (García, 2006). Esta idea rompe con el pensamiento de vanguardia en tanto progreso o evolución, ya que no podría decirse que los movimientos vanguardistas representan una “evolución artística”. En este sentido, no es pertinente aseverar que una obra futurista presenta un progreso en relación con otra del renacimiento o de la edad media. Sin embargo, sí se puede afirmar que el desarrollo del arte está determinado por la multiplicidad de caminos y espacios en los que surge como principio básico la ruptura o quiebre de otras métricas no necesariamente anteriores.
- 4 Se designará, para el presente texto, como contemporánea la actividad artística que se vive de manera reciente. En este sentido, no estará relacionada al concepto de contemporaneidad, modernidad o posmodernidad expuesto por autores como Arthur Danto.
- 5 En dialecto romano, significa “nuestra casa” y corresponde al texto dramático de Liliana Hurtado Sáenz, trabajo de grado de la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- 6 Proyecto que se apropia del nombre de una técnica surrealista, pero que no se atiene al desarrollo de la misma, sino que sirve simplemente como motivador del modelo de creación que se instauró.
- 7 Constituida por ocho universidades de Latinoamérica que tienen programas de pregrado en Artes Escénicas: México (Universidad de Guadalajara y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), Argentina (Universidad Nacional de Cuyo), Chile (Universidad de Playa Ancha y Pontificia Universidad Católica de Chile), Perú (Pontificia Universidad Católica del Perú) y Colombia (Universidad de Antioquia y Universidad de Caldas).
- 8 Al respecto, se considera de gran importancia la propuesta que se viene trabajando en Argentina, ya hace dos décadas, sobre teatro comparado. Desde 1998, se crea el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral que ha desarrollado textos y eventos que fortalecen su proyecto sobre el estudio del acontecimiento teatral.
- 9 Tal como se afirma en la sección precedente, el arte se sirve de múltiples variables. Para el caso concreto, se hace una asociación de la estructura del ADN con la estructura de la obra. ¡Qué bello es pensar que mientras la ciencia se encarga de la búsqueda de la verdad, el arte la crea permanentemente!
- 10 Se hace referencia a las universidades que participaron en el proyecto: Universidad de Guadalajara (México), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), Universidad Nacional de Cuyo (Argentina), Universidad de Antioquia (Colombia) y Universidad de Caldas (Colombia).
- 11 Profesor del Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia.

REFERENCIAS

- Azama, Michel. "Microdramturgia: el diálogo y las escenas teatrales." En *Revista Gestus*, número especial abril, Bogotá: Colcultura, 1998.
- Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- D'Amico, Silvio. *Historia del teatro dramático*. Tomo I. México: Editorial Hispano Americana, 1961.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- Duque, Felix. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001.
- García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Teatro La Candelaria. Volumen I y II, 2002.
- Iriarte, Amalia. *Lo teatral en la obra de Shakespeare*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 1996.
- Kartum, Mauricio "Poner un mundo a vivir: el oficio del escritor." En *Revista Gestus*, número especial abril, Bogotá: Colcultura, 1998.
- Miñana, Carlos. "Construyendo problemas de investigación en artes: ámbitos y enfoques." Conferencia: Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali, 2008.
- Moyano, Carlos. "Las puestas en escena." En *Dirección Escénica*, Memorias del taller nacional, Colcultura, 1994.
- O'Neill, Eugene. *El gran Dios Brown*. Trad. León Miras. Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1928.
- Pardo, José. *Deleuze: violentar el pensamiento*. Madrid: Cincel, 1990.
- _____. "Lo dicho y lo supuesto en la investigación teatral en Colombia." En *Revista Gestus* No. 4, diciembre de 1990, Bogotá: Colcultura.
- _____. *Las formas de la exterioridad*, Valencia: Pretextos, 1992.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Rabe, Ana María. "Sobre lo cercano y lo lejano." En *Revista Miscelánea Comillas*, Madrid, Universidad Pontificia ICAI, 2000.
- Sánchez, Eduardo. *Informe de investigación cadáver exquisito*. Inédito, 2009.
- _____. *Así nos queme los labios*. Inédito, 2008.
- Sánchez, María del Carmen. *El teatro, el cuerpo y el ritual*. Buenos Aires: Editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2009.
- Sófocles. *Las siete tragedias*. México: Porrúa, 2007.
- Zweig, Stephan. *El misterio de la creación artística*. [En línea]. <http://www.scribd.com/doc/20846183/Stefan-Zweig-El-misterio-de-la-creacion-artistica>. (Acceso: 10 de abril de 2009).

Cómo citar este artículo:

Hurtado Sáenz, Liliana y Ariza Gómez, Daniel. "El espacio en el teatro, dos relatos de viaje sobre creación." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6 (1), 35-52, 2011.

