

Opera

Prima

rizoma **y teatro** anatómico

Giulio Ferreto Salinas



Giulio Ferreto Salinas

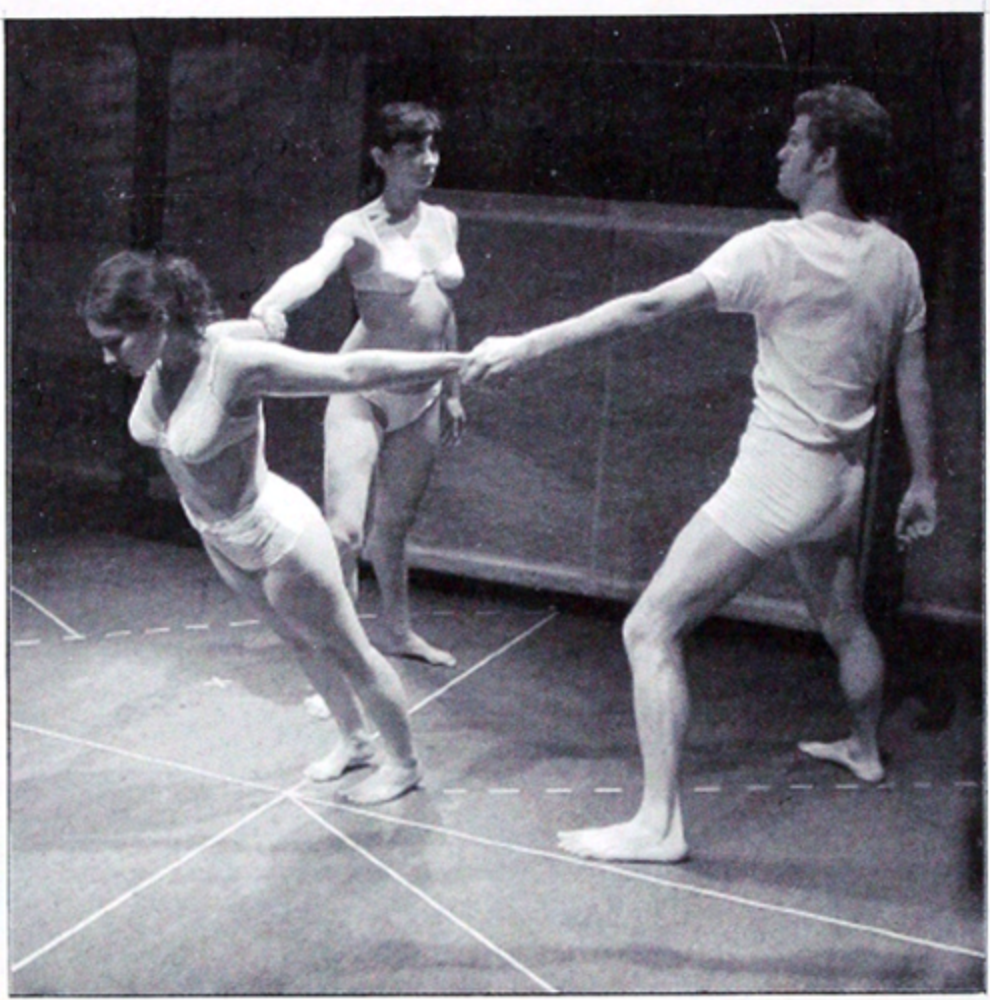
Profesor y Director teatral, Magister en Dirección Teatral, Universidad de Chile.

Coordinador Diplomado en Actuación Teatral, Universidad de Playa Ancha.

Gestor de la Carrera de Actuación Teatral de la Facultad de Artes de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.

Opera Prima

Rizoma y teatro anatómico



Pretendo abordar el espectáculo de la *Ópera Prima* (Carrizo-Muñoz, julio 2001, Sala Agustín Siré, Departamento de Teatro Universidad de Chile.) con el concepto de rizoma que, a mi modo de pensar, contribuye a clarificar la experiencia del espectador por cuanto la configuración misma de la obra proporciona una vectorización que hace de la experiencia visual un acto lúdico y aleatorio.

En este sentido, la estructura presentada en dicho espectáculo estimula una lectura teórica considerando, entonces, la estratificación de referentes que hacen del mismo, espacios que originan territorios intertextuales que el propio director aclara desde el comienzo en el programa de la obra:

“creando a partir de perceptos: Anton Webern, Raúl Zurita, Carlo Carra, Rauschenberg, Duchamp, etc; creando a partir de conceptos: collage, fotomontaje, figura – fondo, Arte cinético, conceptual, abstracto, etc.”¹

Así, la intervención de diversos estilos y estéticas definen el carácter de concurrencia de dichos materiales y, debido a esto, me parece pertinente proponer este concepto que está en relación al acto de producción de la obra como teatro gestual, en tanto posibilita también una mirada compartida y simultánea en la construcción de las emociones y sensaciones propuestas que se van encajando dentro de la memoria del espectador.

**Un antecedente necesario:
Breve aproximación al
concepto de rizoma**

“Un rizoma está hecho
de mesetas”
“El rizoma es una
antigenealogía”

F. Guattari
& Deleuze

Intentaré clarificar brevemente algunas ideas generales del pensamiento de Deleuze y Guattari para anotar las referencias que en este caso son necesarias, sobre todo, cuando se trata de una escritura reticular que propone nuevas formas de lectura al pensamiento moderno.

Los textos de estos autores presentan resonancias que parecen fuera de nuestro alcance por el orden de los conceptos que provoca en el lector, llevando al límite la capacidad de comprensión. La escritura deleuziana es una poética de lo diverso en el sentido propio de la construcción de cada frase/ meseta que nace con la colaboración de Guattari. Ello concita la reunión de un sentimiento

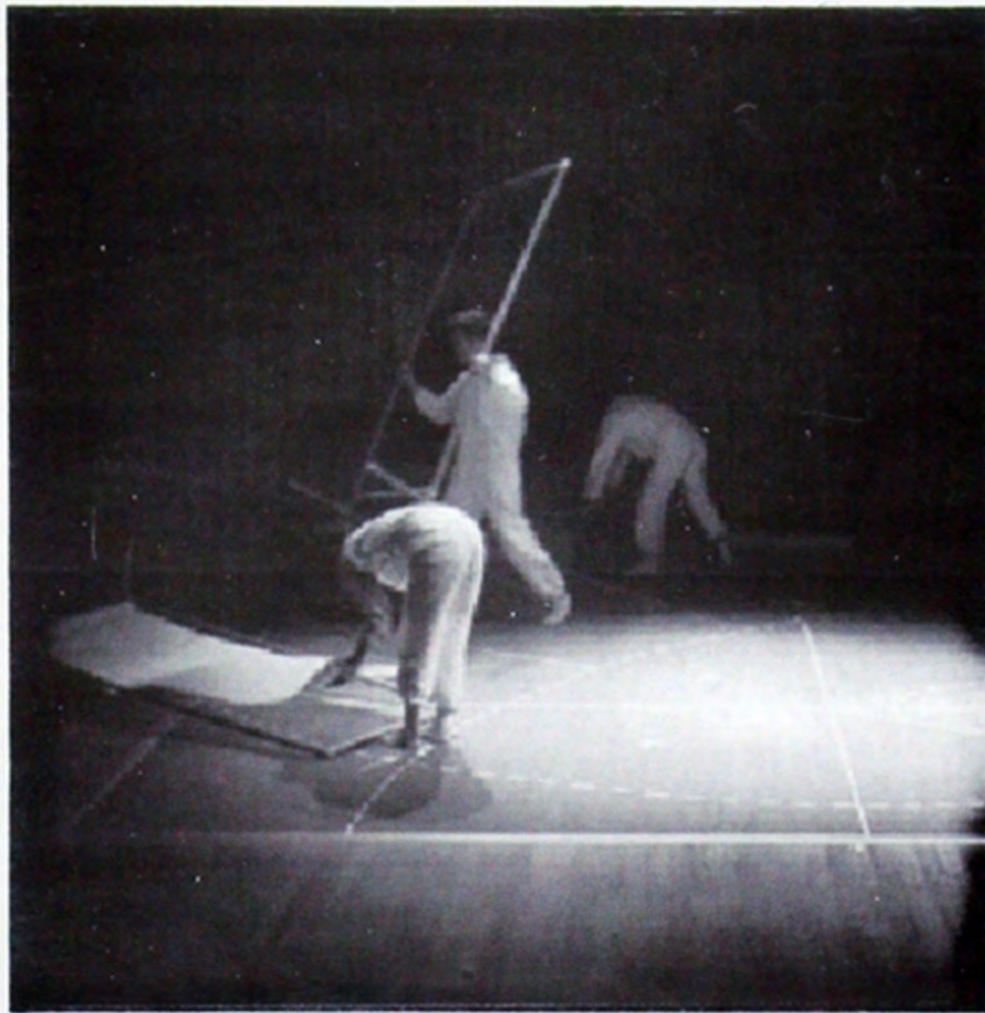
de seducción amorosa, de pasión por lo que significa estar ante lo extraño. La experiencia del lector deleuziano se parece al espectador, al público teatral acostumbrado eternamente a aquella “óptica mental” que escenifica el sentido de los signos uno tras otro.

Los conceptos que plantean ambos autores son elevados a la categoría de una puesta en escena del pensamiento de la misma forma que lo hizo Artaud con el Teatro de la Crueldad, en la que disemina los principios fatales del teatro en el sentido de devolverles la verdad.

La pasión por esa constelación de signos - al igual que Artaud es lo que le devuelve la virtud a la filosofía: el horizonte cruel y verdadero.

«el método deleuziano hace pensar en la «virtud» musical, pitagórica, del número, la ascendencia oriental del logos antiguo.

Haciéndonos cons-cientes de un límite inmanente en el pensamiento...»²



Adentrarse en el pensamiento de Deleuze y Guattari es sentir la vida como devenir y tesitura. Huella a veces irreconocible por la oscuridad e impotencia, es como escuchar voces desde el suelo, como adivinanza, como concurrencia de la pasión y el logos prehistórico, como en los ideogramas de Artaud. Foucault la llamó el retorno de la filosofiateatro, la fábula escenificada en la cual aparecen diseminados los trazos rizomáticos de Aristóteles Platón, Hegel, Hördelin, Nietzsche, Ariadna, Hamlet, Descartes, Teseo, la Danza, Zaratustra, Dionisio enmascarado... Así, según, Deleuze, el pensamiento Occidental como pliegue de memorias esta por escribirse. El rizoma pertenece a dicha

constelación:

«En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también hay líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad o, al contrario, de precipitación y de ruptura. (...) Un libro es una multiplicidad. (...)»³

El texto *Rizo-ma (introducción)* Gilles Deleuze /Félix

¹ Abel Carrizo-Muñoz: Notas del Programa de *Opera Prima*

* Ver el texto de Pavis, el *Análisis de los Espectáculos* segunda parte.

² Auseron, Santiago, «Deleuze a través del Cristal», pág 78 *Revista Archipiélago* n° 17, 1994

³ Deleuze-Guattari (1988: 9-10)

Opera prima:

Guattari aparece en español en 1977 en la editorial pre-textos como la primera versión en nuestro idioma del original de 1976. Posteriormente, aparecerá «*Mil plateaux (capitalisme et schizofrénie)*» en Les Editions de Minuit, Paris, 1980, que en 1988 Pre-Textos editará en español.

RIZOMA. Tallo horizontal, subterráneo o superficial, del que parten plantas o ramas nuevas.

Los autores oponen a ello la figura del árbol - raíz como imagen del devenir máquina arborescente del pensamiento occidental, cuya composición es significativa. La imagen del mundo remite la idea del árbol - naturaleza imitada y representada. En el mismo sentido, el libro-raíz es, en síntesis, el libro mundo significativo y subjetivo.

Por el contrario, el pensamiento deleuziano sustituye la raíz por el tallo, el sistema - raicilla, diseminada y fasciculada, dando origen a una política de la alternancia que supera el sistema binario del libro - raíz. Con todo, un libro, entonces, será una máquina de guerra capaz de crear ramificaciones, laterales, circulares, numerosas, jamás dicotómicas. El plegado como experiencia del devenir tiempo y espacio hacia infinitas direcciones. Por ello, un libro será multiplicidades y segmentos proyectados en estratos con diversas velocidades. En este mismo sentido, los autores dirán que «escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes». Por lo tanto, el rizoma se caracteriza:

1° y 2° Principios de conexión y heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. (...) poniendo en juego, no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas (...) y no se puede



establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos. (...)

3° Principio de la multiplicidad (...) Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (...)

4° Principio de ruptura asignificante. Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras.

5° y 6° Principios de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda⁴

El libro ideal sería, pues, aquel que lo distribuye todo en una sola página, en una misma playa: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales. El libro-máquina de guerra frente al libro-máquina de Estado.

Siempre habría que resituar los puntos muertos sobre el mapa. Barrerlos como posibles líneas de fuga. Y lo mismo habría que hacer con un mapa de grupo: mostrar en qué punto del rizoma se forman fenómenos de masificación, de burocracia, de *leadership*, de fascistización, etc., qué líneas subsiten a pesar de todo, aunque sea subterráneamente, y continúan haciendo rizoma.

⁴ Deleuze-Guattari (1988: 13 a 18)

Rizoma y Teatro Anatómico

Finalmente, lo anterior, es un ejemplo de la dimensión que alcanza el pensamiento rizomático como posibilidad de reterritorializar el pensar tradicional y convertirlo en experiencia iluminadora de la diferencia y lo diverso.

“El hombre es el pasajero de la mujer”

Paul Virilio

De los autores de Mil Mesetas puedo inferir una reflexión interesante acerca de una lectura dramática del cuerpo si se considera el movimiento kinético de los actores como concurrencia y trasposición, frente al modelo lógico arborescente que comúnmente se puede hallar en la construcción del personaje.

Desde las propuestas de Artaud, pasando por Stanislavski, Schlemmer, Grotowski, Barba, Bob Wilson, Pina Bausch. etc. El cuerpo ha sido un territorio para la desconstrucción de la gestualidad y el movimiento, conforme a crear un proceso significativo que elabore una puesta en escena ligada a la sustancialidad de la presencia del actor, en tanto vida y realidad irrepetible.

En palabras de Artaud, un “cuerpo sin órganos” que no se cuestione el devenir en la escena, ocasionando el viaje hacia las



multiplicidades que el trayecto anatómico del actor realiza. La teatralidad rizomórfica del cuerpo distribuye el mundo significativo hacia límites aleatorios de producción y recepción del espectáculo. Los bailarines de Pina Bausch, por ejemplo, se proyectan en un espacio rítmico que hace que su kinética explote cartográficamente las dimensiones de un cuerpo en todas las direcciones posibles: el espacio-suelo se revela como un plano complementario al horizonte gestual de un bailarín tradicional.

Asimismo, es posible afirmar, siguiendo la idea anterior, que el texto dramático se convierta en aquellas multiplicidades/estratos en la que se establezca una suerte de política de la concurrencia de discursos y lenguajes procurando así un espectáculo/ensamblaje abierto al exterior. Esto es, una variabilidad constante en la que las acciones y conflictos se verticalizan y trabajan en profundidad, ocasionando lo que Virilio llama la inercia polar del tiempo y el espacio. Es decir, por ejemplo, la experiencia de la memoria en el espacio escénico vendría

que Virilio llama la inercia polar del tiempo y el espacio. Es decir, por ejemplo, la experiencia de la memoria en el espacio escénico vendría ser cronoscópica: el tiempo y el espacio se exponen y subexponen simultáneamente. Pienso en las obras de Marco Antonio De La Parra: *El Ángel de la Culpa*(1993), *Madrid-Sarajevo*(1992); la dramaturgia de Ramón Griffiro: *Cinema Utopía*(1985), *Brunch, Almuerzo de mediodía* (1999); y la Experiencia de Alfredo Castro con el Teatro de la Memoria: *Trilogía Testimonial*.(1990-1993)

En los ejemplos anteriores, existe una lógica en la que la dimensión témporo-espacial se visualiza desde la perspectiva inmediata (de allí el epígrafe) Como en el devenir memoria el pasado se precipita en caída libre. El recuerdo vive en la velocidad de un tiempo expuesto-subex-puesto-sobreex-puesto: la fábula se sustituye por el trayecto.

El recorrido inmediato en la que el presente ya es futuro y el pasado es presente. Los personajes son seres que viven el trayecto. Seres en movimiento de un lado para otro. El espacio escénico se moviliza. El recuerdo se descuelga para ser contado desde el testimonio/monólogo como palabra interactuante con el diálogo.

La puesta en escena como escape constante.

Como sucede en el espectáculo de Carrizo-Muñoz, la anécdota se sustituye por el devenir. Pura transformación . El campo territorial de la escena se delimita por un cuerpo que nos conecta con campos de una lógica heterogénea , rizomática:

“Todo rizoma comprende líneas de segmentariedad



desde las que es estratificado, territorializado, organizado, significado , atribuido etc., pero también líneas de desterritorialización por las que se escapa sin cesar .”⁵

Ópera Prima es agrupación de textos y lenguajes que crean señuelos que nos introducen, a su vez, en percepciones o recepciones que se colisionan en dicho devenir. Por ejemplo, la coreografía del final que retrotrae lúdica e irónicamente la memoria mas mediática de un imaginario acostumbrado a un juego de simulación política y de moral.

Por lo tanto, los referentes sólo circulan y no hay semejanza, ni imitación. El espectáculo es estallido y producción de signos que los actores accionan buscando lo que el director llama el cuestionamiento del teatro como medio de comunicación.

Teatro Anatómico: Cuerpo y Rizoma

En *Opera Prima* (2001) la comunicación transversal de signos polimorfos totalmente asignificantes, pueden verse en el espectáculo a partir del campo de producción experimental que Carrizo-Muñoz le imprime a la obra al concebirla como pura experiencia visual, apelando al ensamblaje de cuerpos/ imágenes destinadas a superar el proceso lógico y conceptual de la palabra. Con todo, asistimos a la construcción de un mapa escénico hecho con un lenguaje anatómico como devenir deseo, ironía, juego, sexualidad, castigo e inocencia. Una dramaturgia del actor que se convierte en movimiento silencioso que

⁵ Deleuze-Guattari (1988: 15)

recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras.”⁶

Carrizo-Muñoz inventa anillos abiertos y los actores crean el juego especular de la mirada laberíntica por medio de un ensamblaje corporal de un cuerpo con otro. El espectáculo se vuelve un constante repoblamiento de sentidos escénicos que son puestos rizomáticamente frente al espectador:

“Renunciamos a armamentos y muletas. No sólo nos obligamos a crear desde el espacio vacío, desde la hoja en blanco, como expedicionarios desnudos de provisiones”⁷

La obra se inicia con una canción que la actriz no puede comenzar. Una y otra vez ensaya la melodía hasta que el sonido deviene gesto en otro actor(es) sin que el público se percate de un encadenamiento lógico. Las notas de una guitarra española se convierten en líneas que concurren junto a los movimientos primarios de los actores que ensamblan el minimalista dispositivo escénico: simples marcos que encuadran sus cuerpos. Al mismo tiempo, queda establecida también la visualidad de los actores a través del color blanco del vestuario que potencia el sentido ergonómico del espectáculo: sólo el cuerpo frente al público. Junto con ello, el director propone otro gesto rizomorfo al exponer diversos bio-tipos corporales acentuando la idea de una estratificación visual como acto de heterogeneidad y deconstrucción del “modelo” típico del performer.

Así, el espectáculo queda estructurado por secuencias alternadas que van desarrollándose como devenir del cuerpo que despliega sensaciones como un acontecimiento-ruptura que provoca



segmentariedades o filiaciones que motivan el viaje personal imaginario del receptor como escape y vectorización libre:

“El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección.”⁸

Opera Prima en este sentido, es un espectáculo des-centrado, porque carece de una operación binaria/tradicional propuesta para dar con el mensaje o significado. Al contrario, es una experiencia que crea múltiples entradas y salidas por ello, me refiero a lo que Pavis denomina vectorización rítmica en el sentido de que un vector es: “una trayectoria inscrita en el espacio como un recorrido temporal y rítmico”⁹

Carrizo-Muñoz realiza un recorrido donde la travesía del actor esta sugerida como desafío y producción en un viaje-vector como línea de fuga que pone al tiempo desplegado en acontecimientos que el espectador debe solamente compartir. En este sentido, no hay trampa en las acciones: los actores se golpean, se tocan y se colisionan a sí mismos, se mueven creando el movimiento que pone en marcha la reconstrucción de la partitura de la obra en la mente del espectador. Que se aprecia en la secuencia de la danza de la luz, en el juego/desafío con las cartas de dominó como adjudicación del deseo y posesión, en el kama-sutra: la esculturización del goce sexual y el amor instantáneo.

Es decir, vemos un actor imbricado en el espacio/tiempo que es, al mismo tiempo, el propio cuerpo/acontecer del espectador. Estamos ante una estética de la emociones y

⁶ Ibidem, p. 15

⁷ Abel Carrizo-Muñoz: Notas del Programa de *Opera Prima*

⁸ Deleuze-Guattari (1988: 26)

⁹ Pavis, Patrice (2000: 172)

sensaciones que está sustentada en una partitura del gesto y movimiento del actor prescindiendo de la palabra y que condiciona el proceso de producción de sentido del público como una recepción que se traduce en una interpretación visual de una teatralidad que no podría verse y experimentarse de otra manera.

Valparaíso, Septiembre de 2002.

BIBLIOGRAFÍA

Deleuze, G (1988)
Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia

Guattari, F.
Pre-textos, Valencia.

Deleuze, G (1989)
El Pliegue. Edit. Paidós Studio, Barcelona.

Villegas, Juan (2000)
Para la Interpretación del Teatro como Construcción Visual

Ediciones de Gestos, Irvine, California, USA

Pavis, Patrice (2000)
El Análisis de los Espectáculos. Paidós, Barcelona.

Pavis, Patrice (1983)
Diccionario del Teatro Paidós, Barcelona.

Virilio, Paul (1997)
La Velocidad de Liberación Ediciones Manantial, Buenos Aires.

Gilles Deleuze:
Pensar, Crear, Resistir. Edit. Archipiélago, Madrid.



Rizoma y teatro anatómico



Opera Prima

Giulio Ferreto Salinas

Abraham Padilla:

¿Podrías ampliar esta visión que presentas del concepto de Rizoma?

Profesor Giulio Ferreto

El tema del rizoma, cuando lo hablo es una utopía. No es fácil proponer, seguir a Deleuze - Guattari como autores de un pensamiento alternativo. El árbol - raíz, como figura, es la que más nos ayuda a determinarla (raíz abajo y copa arriba)

Todos llevamos plantado un árbol en la cabeza, desde el colegio. Rizoma es todo lo contrario al árbol; por ejemplo: ciudades como Valparaíso o Nueva York son rizomáticas, uno entra por un callejón y sale por otro.

El pensamiento alternativo no está pasando en el mundo moderno. Es todo lo contrario; tenemos tan desarrollada la figura del árbol - raíz que hay que hacer algo, que tiene que ver con el estímulo - respuesta.

Por eso cuando uno lee a Deleuze - Guattari lo hace con pasión, pero también se enfrenta con un gran muro, porque el mundo real no es así: el mundo real es una construcción maquínica, como dicen ellos, es un gran árbol con una gran copa y una gran raíz, por lo tanto, no queda otra que subirse a esos libros - poder.

En relación con el teatro, el actor también ha pasado por eso. Un actor hace Sativslavsky, hace una comedia o hace un absurdo y tiene también un árbol plantado en la cabeza, un modelo; entonces mi pregunta como director, llevo poco tiempo como director, es cómo actúa la memoria en la escena: la memoria que explota, que estalla, que es una travesía, que es un trayecto,

cómo se actúa: no se puede actuar con el árbol - raíz: el actor que tiene un modelo debería tener muchos modelos para romperlo. Entonces el desafío que plantean estos autores, que son antiguos -de la década de los ochenta, fines de los ochenta (este texto de rizoma salió publicado en español en 1977)- entonces, cómo poder enfrentar el teatro también, más libre en esta época, en la cual está muy solidificado el modelo, es de lo que hablaba Abel Carrizo. Eso es para mí como director enfrentarme a un texto, incluso con autores tradicionales: *Matatango*, por ej., está escrita escénicamente como un pliegue constante, de cambio, y el actor tiene que cambiarse, jugar constantemente. Entonces, tal vez es un texto hecho tradicionalmente pero es un texto abierto a territorializarlo de nuevo. Lo que ocurre con la sociedad entera hoy día es totalmente lo contrario; por eso siento que hago una aclaración válida, no es como «esto es así». De acuerdo a este

modelo rizoma no es que todos vayamos a ser libres, anti -genealogía, y todos vamos a hacer todo lo que hizo Tunick todos los días, porque la vida no es así; por eso creo que hay que llegar a un acuerdo entre el dramaturgo y el director: hacer anti - genealogía juntos, como lo dice Guattari, «hemos escrito el antiedipo a dúo» (el antiedipo es una escritura del psicoanálisis al revés) y me interesa eso, escribir a dúo y si se puede hacer entre el dramaturgo y el director y crear anti - genealogía y crear rizomórficamente y crear, en el fondo una experiencia para el espectador. Para mí es interesante lo que pasa en *Opera Prima*, en que yo me sentaba acá y era como la experiencia de la danza, que no es como la del teatro hablado, uno tiene que mirar y danzar con el que está acá. En *Opera Prima* tu no sabías que iba haciendo: le pegabas una patada, de repente jugaban dominó; es lo que pasa con el teatro de Mauricio Celedón o el teatro gestual, esa cosa de concurrir.

Profesor Alberto Vega:

No es pregunta, me atrevo a pensar en voz alta. Hemos escuchado distintos paneles con ideas que van más allá de lo que me imaginaba que podría ocurrir en un Coloquio, hasta dónde podía haber teatro, el teatro mediático, virtual. Quiero hacer amago de la preponderancia, ya sea del director o dramaturgo. Recordaba que cuando empecé a ir a clases de actuación se me dijo que el actor era el centro. Pareciera que el asunto va más allá, que lo teatral va más allá de la literatura dramática, porque uno puede disfrutar mucho de una obra leyéndola, incluso más que viéndola, pero eso no es teatro; también puede haber un registro con las imágenes ahora que hay más sofisticación de la tecnología,

o se puede escuchar un registro con la voz de un actor, con las cadencias musicales, etc., pero tampoco es teatro. Me da la impresión que más que proposición, el teatro es todo lo que no está en esas instancias que estoy describiendo y creo que es un acto que tiene que ver con una interrelación de muchos factores, pero básicamente es una presencia donde hay una permanente sorpresa, pero fundamentalmente creo que hay una, tomando tu metáfora del rizoma, creo que hay una anchura de pensamiento. Por experiencia creo que los momentos en que se produce el teatro, que no es en todas las funciones, es cuando algo se comprende en el ámbito de espectador, actor y director; está ahí también, pasa algo que se comprende, una idea y hay una comunicación difícil de describir, pero alguien o todos juntos, entendimos algo, eso significa una anchura, una mente abierta, una mente ancha. Es como que juntos son una gran realidad, más real

Coloquio

que lo real, con más fuerza.

Un músico me comentaba y dónde está la música, porque no está en la partitura: la música se produce cuando alguien la ejecuta y alguien la escucha. Dónde está el teatro creo que tiene que ver con la comprensión, con la apertura del pensamiento, con el comprender al ser humano.

Profesor Giulio Ferreto:

Reflexionaba respecto de eso, se mencionaba a *Grotovsky*, justamente él, en un momento determinado, no hace calco, sino que hace mapa; él quiere quedarse con el cuerpo, y con los actores y a lo mejor sus zapatos no más, y hace el mapa. Y de ahí partir a algo y proyectarse, para llegar a la experiencia que tu estás describiendo en general.

Profesor Juan Barattini:

Se ha hablado, se ha insistido mucho en el modelo único, yo creo que no hay modelo único, ideal en el teatro, ya no existe: el tronco común no existe, es efectivamente rizomático, son mil formas y no todas están validadas estéticamente, son inquietudes, son formas, búsquedas de lenguaje, se están redefiniendo.

Profesor Abel Carrizo:

Yo estoy muy sorprendido, no es un problema de escuchar el texto solamente, yo lo he tenido en mis manos y tampoco creo entenderlo plenamente. Y la sorpresa que tengo es que no sabía que podía entenderse la realidad de una obra bajo la óptica rizomática, fueron otros los vectores. La pregunta es cómo surge esta idea en ti, que construyes como una cosa para mí un poco extraña, la agradezco porque creo que tú ves lo que ves y lo organizas de forma muy seria, muy profunda, pero cómo se forma en ti: al momento de ver la obra, mucho tiempo después. Por qué encajó lo que hicimos en esta categoría teórica, utópica si se quiere decir, porque nunca en nosotros estuvo ese conocimiento. ¿Cómo te lo explicas?

Profesor Giulio Ferreto:

Porque se parece a lo que yo ando buscando como director: tratar de comprender cómo trabaja la memoria y el recuerdo en escena. Entonces, de partida, no trabaja una memoria lógica; está el papel de uno también, que trabaja con los recuerdos. De ahí hay una conexión con el trabajo que tú hiciste y que me parecía

que era aleatorio totalmente, tanto en su etapa de producción como en su etapa de ejecución, y que al mismo tiempo -y que aquí se producían cosas que tenían el carácter de concurrencia, solamente de mapa- no había que entender nada. Entonces a veces uno tiene textos como los de Heiner Müller, incluso textos como de De la Parra que están hechos como pliegues, como muchas cartas, y que tú lo pusiste en el escenario en forma de mesetas, como yo he tratado de parafrasear a Deleuze: entender este libro no como árbol - raíz sino como muchas posibilidades aleatorias concurrentes. En este texto se da un ejemplo: estamos cansados, dicen ellos, de relaciones paralelas, pero en el reino animal existen también relaciones paralelas y da un ejemplo entre una avispa y una orquídea, la orquídea semeja el sexo de la avispa, por eso la avispa va y la fecunda, el encuentro de dos reinos distintos: concurrencia. Por eso a mí me interesaba ese trabajo en su etapa de producción y en su etapa de ejecución como concurrencia; esas fueron mis motivaciones para escribir, para pensar

un poco y probar que esto también tiene una explicación y creo que la explicación teórica me la da esta idea de que el público es un detective, no es algo que tu sabes que va a pasar, una obra de tesis, por ej. El actor sabe lo que va a hacer: se va a sentar, va a respirar ahora, esta evocando bien, va a hacer una evocación de una emoción y uno ya puede adivinar cómo un actor va a hacer un personaje en Ibsen, un personaje en un dramaturgo realista o en un dramaturgo convencional, o cuando tu tienes o apuestas bien a eso. Yo no estoy diciendo que eso sea malo, creo que eso es muy válido; a lo que voy es que la gracia es que se vayan generando estas anatomías fundamentalmente gestuales, no solamente el gesto por el gesto,

sino que se intente hacer un mapa en escena, y eso es interesante. Es lo que conversaba con el profesor Igor Pacheco en Valparaíso sobre el tema de cómo se entrena un actor: el actor se debe entrenar para hacer mapas en escena, no para hacer calcos, e insisto, no creo que eso sea nuevo, es una reescritura. Deleuze y Guattari en *Rizoma* lo describen. Está incluso en la filosofía tradicional en Foucault: para él la filosofía es una caja de herramientas, por eso la filosofía es teoría, crítica, ciencias políticas, etc. Eso es lo que motivó una reflexión, a lo mejor un poco crítica todavía.



in situ