PROPUESTA TÉCNICA

Describe la propuesta de acuerdo al PROCESO de su interés, donde se especifiquen algunos aspectos del componente de formación y del componente interinstitucional.

Para el diligenciamiento de este formato, remitirse a las ESPECIFICACIONES ESENCIALES.

Tenga en cuenta los criterios de evaluación expresados en la invitación para la formulación de su propuesta.

PROCESO No.	**35360**

OBJETO: CONVENIO DE ASOCIACIÓN PARA DESARROLLAR LA RED DE CREACIÓN ESCÉNICA DE MEDELLÍN. (LOTE 2 LABORATORIOS DE CREACIÓN ESCÉNICA Y LABORATORIO BASE CON ÉNFASIS EN TEATRO POS□DRAMÁTICO.).

VALOR TOTAL CONVENIO: OCHENTA Y OCHO MILLONES NOVECIENTOS DIECISÉIS MIL SETECIENTOS SETENTA Y OCHO PESOS M/L ($88.916.778) EXCLUIDO DE IVA.

VALOR APORTE DISTRITO: OCHENTA MILLONES CIENTO NOVENTA Y TRES MIL QUINIENTOS CUARENTA Y SIETE PESOS M/L ($80.193.547).

VALOR APORTE ASOCIADO: OCHO MILLONES SETECIENTOS VEINTITRÉS MIL DOSCIENTOS TREINTA Y UN PESOS M/L ($8.723.231)

DURACIÓN: Seis (6) meses, sin superar la presente vigencia.

Propuesta de formación para el desarrollo de laboratorios de creación: **enfoque pedagógico** en contexto en el marco de la educación informal, con acciones y conceptos como la creatividad, la experimentación, la reflexión y el pensamiento crítico y creativo. **Contenidos didácticos, metodología, estrategias y herramientas**, según el PROCESO al que se presente.

Teatro Pos-Dramático

No hay más ficción que la vida podría enfrentar, incluso victoriosamente -es la realidad misma que desaparece por completo en el juego de la realidad- radical desencanto, la fase fría y cibernética después de la fase caliente de la fantasía.

Jean Baudrillard, Simulations.

ANTECEDENTES

El concepto de "teatro posdramático" nace como un mal menor, justificable desde una aproximación histórica y un contexto teatral que acusan ciertas deficiencias; nace por tanto con esa vocación escénica que tiene todo lo que es transitorio, lo que surge motivado por unas circunstancias concretas, pero que desde otros enfoques u otro momento de la historia no sería necesario por superfluo. Su objetivo es contribuir a la reflexión sobre las formas de creación que en cierto modo han marcado la diferencia escénica desde los años setenta, es decir, poner de relieve algunos aspectos que permitan distinguir las prácticas teatrales contemporáneas de aquellas que marcaron la novedad en otros momentos. Se trata, por otro lado, de construir unos instrumentos teóricos que faciliten la discusión de este teatro último en positivo y no simplemente como negación de un modelo previo. Obviamente, el tipo de teatro que vamos a trabajar no surge de repente, sino que es resultado de unas corrientes de renovación que se han venido construyendo desde finales del siglo XIX, en el ámbito de la crisis simbolista y el posterior estallido de las vanguardias históricas. Sin embargo, al mismo tiempo, más allá de la novedad que todo ello supuso para el teatro actual, estos movimientos se articulan sobre la reivindicación de unos elementos que nunca han dejado de estar profundamente inscritos en la base del hecho teatral en su sentido más universal, como la creación de un sentido de colectividad, la búsqueda de una comunicación sensorial con el espectador y el trabajo minucioso sobre cada uno de los planos materiales de la escena, desde el cuerpo del actor hasta el cuerpo de la palabra. En relación con esto, estas prácticas, consolidadas definitivamente a partir de los años setenta, entablan un doble diálogo, por un lado, con los movimientos de renovación artística y escénica que han caracterizado la Modernidad, y, por otro y al mismo tiempo, con los pilares que han sostenido el hecho teatral a lo largo de su milenaria historia. Desde la tradición occidental parece obligado considerar, entre otros enfoques posibles, el análisis de las nuevas poéticas según su relación con el componente textual, en su caso la obra dramática, que ha dominado el paisaje teatral en los dos últimos siglos. La relación entre la palabra y la escena se ha convertido en uno de los ejes más controvertidos en la discusión de las vías de renovación teatral. Esto no es un azar, porque el texto escrito, más allá de su importancia en el teatro occidental, ha sido el medio de representación dominante en esta cultura, continente y símbolo del saber, de la verdad y la razón, elementos a los que se apela para legitimar cualquier sistema de poder, que necesita un sistema de representación. De este modo, la palabra se ha situado en el punto de mira no solo del teatro moderno, sino también del resto de las expresiones artísticas, incluida la literatura y el género dramático, que han reaccionado contra las estrategias de poder sostenidas por los sistemas hegemónicos de representación, basados en la palabra, a la que más recientemente se ha venido a unir la imagen. El

teatrista argentino Ricardo Bartís denuncia en este sentido la preeminencia, no solo estética, sino sobre todo ideológica del texto como estrategia de control de una realidad escénica y física que recupera los postulados artaudianos:

> *"El texto y la poesía le dan una legalidad a esa otra cosa perversa, primitiva y desagradable que es que alguien quiera actuar, porque sabe que hay otra cosa mejor que lo que le pasa en la vida: que ahí, cuando actúa, vive intensamente, de manera más pura, y más plena"* (Bartís, 2003: 14).

Si comenzamos observando la evolución del género dramático a lo largo del siglo XX, encontramos un comportamiento paralelo al del teatro, si bien la revolución de los lenguajes literarios se va a consolidar antes que la del medio teatral, cuya materialidad y modo de comunicación dificulta la consolidación de nuevas prácticas. Desde el drama lírico simbolista a finales del siglo XIX se han sucedido corrientes dramáticas que, en paralelo a lo que estaba ocurriendo con los lenguajes poéticos en general, han tratado de llevar el texto hasta una suerte de límite de la representación, lo que no tardó en granjearles el temido apelativo de "irrepresentables" o poco teatrales. Ya en la segunda mitad del siglo XX, a pesar de que la transformación de los modos teatrales fue poniendo en evidencia lo relativo de este calificativo hasta desvelarlo como una falacia, se han añadido autores cuya complejidad dramática ha seguido situándoles fuera de las posibilidades de representación del teatro dominante, han desarrollado una escritura dramática con un alto componente poético que avanza por esta vía de problematización de su propia posibilidad de representación (escénica). En paralelo a los caminos transitados por la creación dramática, el teatro posdramático desarrolla una reflexión radical acerca del hecho y las posibilidades de la representación, para lo cual busca la confrontación del mecanismo de la representación con algún tipo de límite. En la medida en que el texto dramático ha supuesto la base de construcción y garantía de unidad y coherencia de la representación en la tradición occidental, el teatro posdramático estará obligado a situarse en una relación de tensión con este plano textual. Como instrumento inicial de trabajo, se puede definir el teatro posdramático como un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático. Esto no quiere decir que no pueda existir una obra dramática previa al proceso de creación teatral o que se vaya escribiendo a medida que este avanza; pero el tipo de relación que la obra teatral establece con el texto dramático es de interrogación acerca de la verdad de esa palabra, de modo que esta no funcione de una manera ilusionista, transparente o armónica. La escena hará visible el lugar de la palabra y el acto de la enunciación como presencias marcadas que entran en tensión con el resto de los elementos que habitan la escena (Lehman, 1999). Hacer visible los límites de la representación supone la reivindicación de una realidad que escapa igualmente a la posibilidad de ser representada —y por tanto conocida— de manera clara, simple o natural. Se trata, por tanto, de una realidad que, como el pensamiento de la complejidad que defiende Morin (1990), no puede expresarse ni explicarse sin un grado de confusión, perplejidad o caos, lo que va unido a la imposibilidad de una idea de totalidad, coherencia o sentido lógico que ordene toda la realidad.

> *"No se trata* — como afirma Morin (1990: 22)— *de retomar la ambición del pensamiento simple de controlar y dominar lo real. Se trata de ejercitarse en un pensamiento capaz de tratar, de dialogar, de negociar, con lo real".*

PREMISAS:

El primer aspecto que debemos resaltar de esta definición es que el teatro posdramático no define una dramaturgia o poética escénica, sino una práctica teatral, es decir, un modus operandi, una manera de

entender la creación escénica —y por extensión la misma realidad— y su construcción/comunicación como proceso. El teatro posdramático no supone, pues, una corriente dramatúrgica más, que vendría a sumarse al drama simbolista, expresionista, surrealista o neorrealista, sino que se sitúa en otro nivel como un modelo teatral que surge tras un período dominado, no por una dramaturgia distinta, sino por otro tipo de teatro que se entendió como puesta en escena de un texto dramático en cuanto su ilustración, comentario o actualización. El teatro posdramático no consiste tampoco en una rígida taxonomía que incluya unas poéticas y excluya otras, sino en una definición gradual que nos permite pensar el actual panorama escénico según las distintas prácticas se aproximen más o menos a este modelo. Esto implica añadir un nuevo enfoque historiográfico, de modo que las poéticas que antes quedaban en los márgenes estén ahora en el centro, lo que no excluye ningún tipo de teatro, sino una reorganización, que no deja de ser complementaria con otros esquemas historiográficos. Por su condición de práctica teatral, el teatro posdramático no delimita tampoco una poética dramática, sino el tipo de tratamiento escénico con el que va a funcionar ese posible texto. Este puede responder a estilos muy diversos, aunque hay algunas dramaturgias que son especialmente adecuadas para su inserción en el teatro posdramático por el grado de resistencia que van a ofrecer a la propia representación; consiste en textos fragmentarios, donde no se finge una situación de comunicación, de ahí que no abunden los diálogos realistas, sin personajes ni acciones claramente definidos y a menudo con un fuerte tono poético. Uno de los ejemplos paradigmáticos podría ser la obra de Heiner Müller a partir de los años setenta; aunque estos son rasgos generales que se pueden concretar en poéticas muy distintas. Es posible, no obstante, aplicarle un tratamiento posdramático a un texto clásico, y viceversa, tomar un texto dramático fragmentario, poético y carente de una acción definida, e ilustrarlo escénicamente de manera representacional a través de una puesta en escena tradicional. Lo contradictorio sería aplicar una práctica teatral tradicional a un texto dramático que en sí mismo nos está hablando de la crisis, el cuestionamiento o los límites de la representación. El hecho de que no exista un texto posdramático característico puede parecer algo extemporáneo dentro de la tradición occidental; sin embargo, no es así. Muchos de los rasgos que permiten caracterizar una corriente dramática vienen configurados por las necesidades escénicas y el tratamiento teatral para el que cada texto estaba previsto. La diferencia con el teatro posdramático es que ya no consiste en un tratamiento representacional del texto, que se haga patente en este último por una serie de marcas, como el ritmo de los diálogos, el tipo de personajes, la construcción de los espacios, que luego serán proyectados representacionalmente en la escena. En el caso del teatro posdramático la escena no funciona como ilustración del texto, por lo cual este no tendrá las marcas representacionales que sí podemos detectar en otros textos pensados para prácticas escénicas distintas. Lo cual no quiere decir, como hemos apuntado arriba, que no sea posible definir ciertos procedimientos característicos de estos textos posdramáticos, pero se trata de una caracterización a nivel estructural que determina el funcionamiento de estos textos (incluso en su lectura) antes que una poética determinada. En última instancia, estos procedimientos posdramáticos, estrechamente relacionados con la revolución del lenguaje poético de la Modernidad, englobaría un amplio abanico de poéticas en géneros diversos. Para terminar de construir la escena posdramática hay que proyectar esta relación no representacional entre la palabra y la escena al resto de los materiales; con lo que se termina obteniendo un espacio abierto a una constelación de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad. Esto tiene como resultado un efecto de fragmentación que cuestiona las ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia. Lo importante es que este sistema ya no puede entenderse como negación de un modelo anterior, que fue el discurso historiográfico durante las vanguardias para dar cuenta de los movimientos de renovación, sino como ejercicio de afirmación de unos materiales y prácticas escénicas que tienen un sentido que no se agota en

un gesto de rechazo. Es por esto que son, paradójicamente, los textos que ofrecen mayor resistencia a su representación —y no aquellos que más fácilmente se dejan representar— los que en principio resultan más aptos para el teatro posdramático por el propio funcionamiento de este como sistema de oposiciones y resistencias. A diferencia de lo que ocurría en las vanguardias, este teatro ya no tiene como estadio de llegada el cuestionamiento de un modelo de representación unitario y con ello la denuncia de los límites del sentido lógico, de la verdad o las abstracciones racionalistas, sino que este estadio se adopta ya como punto de partida previo, es un estado de cosas que se asume desde el comienzo. El acto de la representación, en tensión con el cual se va a construir la obra teatral, adquiere un carácter contradictorio que se acepta como condición de la propia representación. El cuestionamiento de la representación debe estar implícito en todo acto de representación, pues este ya ha perdido el beneficio de la inocencia en una cultura de los medios especializada en la construcción de representaciones. Esta no puede funcionar en la escena si no es desde su constante problematización, desequilibrio, fragmentación, desplazamiento; en otras palabras, diríamos que para hacer visible que hay algo que es representable —y por exclusión que hay algo que no va a ser representable o que se resiste a su representación— es necesario martirizar la representación, llevándola a sus límites. Para realizar esto la escena ha desarrollado múltiples estrategias que definen unas y otras poéticas, pero en la base de todas se sitúa un eje fundamental de tensiones entre el polo de la representación, sostenido por el plano ficcional que descansa a menudo sobre el texto, y el polo de la presentación, o dicho a la inversa: entre la materialidad física y concreta de todo lo que ocurre en la escena y el posible sentido ulterior que esto pueda tener, el significado último que legitime lo que estamos viendo más allá de su inmediatez como acontecimiento. El lugar del sentido queda como un interrogante, una posibilidad no resuelta, el espacio de un vacío en el que finalmente se termina haciendo visible la escena (de la representación) que es el teatro. En torno al trabajo sobre la presencia escénica como práctica de cuestionamiento, el teatro posdramático se centra en una serie de elementos esenciales al hecho teatral, pero que bajo determinados modelos de creación podían haber quedado disimulados. De este modo, en función de las presencias escénicas como motor fundamental de esta dinámica de resistencias y tensiones se acentúa la dimensión performativa, el trabajo con la materialidad de los lenguajes, empezando por el propio cuerpo físico del actor, el sentido procesual de la obra, su carácter de inmediatez, la comunicación sensorial con el público y el sentido de colectividad, de encuentro y acontecimiento del hecho escénico. Con los antecedentes históricos que se suceden desde finales del siglo XIX, este modelo teatral se consolida a partir de los años setenta, pasados los últimos coletazos del ambiente cultural y político de las vanguardias durante los sesenta, y en algunos casos surgiendo de este mismo contexto. No obstante, la difusión del teatro posdramático está inevitablemente ligada a los avatares históricos de cada país o marco cultural, por lo que no es posible fijar una fecha exacta.

Son diversas las estrategias de teatralidad para conducir la representación hacia determinadas zonas de resistencia donde esta se hace visible al quedar de algún modo desequilibrada. Uno de los recursos más socorridos es instalar algún tipo de comportamiento excesivo que se acelera hasta llegar a un punto álgido de tensión, lo que suele coincidir con un creciente nivel de caos. Es entonces cuando el propio lenguaje verbal deja también de "ser representativo para tender —como explican Deleuze y Guattari (1975: 33)— hacia sus extremos o sus límites". De este modo, se hace pasar la obra por un mecanismo de desestabilización, en paralelo a un violento trabajo con el cuerpo, que busca la apertura de un espacio de intensidades, lo que exige un movimiento hacia los márgenes del espacio consensuado y convencional de la representación, tanto a nivel físico como lógico. Así se consigue crear un espacio otro de (re)presentación que solo puede hacerse visible de manera performativa, es decir, como acción en proceso, como acontecimiento y presencia inmediata, no solo un espacio de negación, sino sobre todo y en primer lugar de

afirmación de unas intensidades expresadas de modo sensorial antes que intelectual, ejercicio de afirmación que, como explica Lyotard (1981: 299), posee una dimensión transgresora y política en la medida en que irrumpe en la construcción de una representación que está en la base de toda práctica de poder:

> *"'Pulsión de muerte'; no porque busque la muerte, sino porque es afirmación parcial, singular, y subversión de totalidades aparentes (el Ego, la Sociedad) en el instante de la afirmación. Toda elevada emoción es efecto de la muerte, disolución de lo acabado, de lo histórico".*

Esta emancipación de las formas convierte el escenario en algo inmediato y material, todo empieza y acaba ahí mismo, frente al espectador, saboteando cualquier posibilidad de un sentido trascendental que desplace la obra hacia un mundo de ficción, abstracciones y esencias. Estas estrategias de superficie ponen al descubierto los intereses que sostienen los discursos en profundidad. Así, el propio lenguaje, a través de la paradoja, renuncia a su capacidad trascendental para quedarse en la superficie de su enunciación:

> *La paradoja surge como destitución de la profundidad, extensión de los acontecimientos en la superficie, despliegue del lenguaje a lo largo de este límite. [...] Se diría que la antigua profundidad se ha desplegado, extendido, ha devenido anchura. [...] Por consiguiente, no hay aventuras de Alicia, sino una aventura: su ascenso a la superficie, su desaprobación de la falsa profundidad, su descubrimiento de que todo pasa en la frontera (Deleuze, 1969: 19, 20).*

El conflicto teatral ya no se desarrolla en un nivel ficcional, construido, por ejemplo, sobre la oposición de un personaje contra otro, un conflicto dramático que Deleuze en su ensayo sobre Carmelo Bene (Deleuze 1979: 122) denomina como "productos", conflictos ya normalizados, codificados, institucionalizados, que se dejan representar más fácilmente en la medida en que ya están representados, construidos y preparados para su consumo como conflicto. A esto se refiere Rodrigo García cuando defiende una concepción del conflicto como fuerza que crea un movimiento real, capaz de generar un dinamismo que convierte la escena en un espacio de inestabilidades y contradicciones no mediatizadas por la representación, y que se concretan físicamente en un intento por parte del cuerpo de superar la condición de imagen (Sánchez, 2002):

> *Si conflicto es la relación de una persona que quiere o dice algo con otra que quiere o dice lo contrario, si esa simplificación de la vida, del pensamiento, del corazón y las relaciones y la sexualidad es el conflicto, espero que en mis obras escritas en el papel y escritas en el escenario no exista. Si por conflicto (teatral) entendemos cierto proceso (teatral) que pone a una persona o varias personas en movimiento, ya sea físico, ya sea simplemente un traqueteo mental-verbal... esta zona empiezo a reconocerla como familiar (García, 2000: 17).*

A través de estas estrategias performativas la escena recupera la posibilidad de crear un efecto de presencia, de realidad inmediata y previa a los procesos de intelectualización y abstracción que tratarán de conferirle un significado predeterminado. Conseguir expresar una presencia en un espacio de representación por excelencia, como es el teatro; en eso consiste el fortaleza del teatro posdramático (Cornago Bernal 2001b). Estas presencias se han de manifestar, por tanto, como acontecimientos en el espacio, apelando a un nivel de comunicación sensorial, emocional y físico. Este principio performativo convierte la propia palabra en un acontecimiento más, el acto de la enunciación en el aquí y ahora de la escena. A este respecto, insiste Rodrigo García (2000: 18) en el aspecto performativo que debe tener la enunciación, en la necesidad de crear un momento, una atmósfera, por encima del contenido, a menudo trivial o anecdótico, de estos textos:

> *"Yo no quiero que escuchen esos textos, quiero que entren en ese momento, en una dimensión poco acostumbrada: hay un actor que habla naturalmente de cosas poco*

teatrales... ese es el efecto teatral. [...] el hallazgo está en ofrecer un lugar a ese acontecimiento".

A todo ello contribuye una concepción del espacio que ya no está pensado de forma pictórica desde una única perspectiva central —la mirada real en el teatro clásico— que ordene todos sus elementos, sino que el espacio se entiende desde la multiplicidad, la simultaneidad de acciones y la fragmentación, acercándose más a la idea de un paisaje, propuesta por Gertrude Stein y recogida por Wilson, en el que ocurren diferentes acciones al mismo tiempo, poblado por presencias que afirman su condición de tales en la medida en que escapan a una organización jerarquizadora impuesta desde la lógica. Se realizan a menudo varias acciones al mismo tiempo, hasta el punto de que resulta imposible seguirlas a la vez o llegar a escuchar lo que se está diciendo, por el efecto de superposición de las voces. La obra crece desde sus márgenes, a base de acciones intrascendentes, casi triviales, invocando la idea de estupidez o lo ridículo; acciones que parecieran escapar a lo previsto, a la lectura que todo ello pudiera tener desde el punto final de una trama inexistente. En el corazón de la representación, que es el espacio teatral, se abre un hiato, un vacío o espacio de suspensión desde el que crece la representación bajo el modo de la dispersión. A este "teatro multiplicado, poliescénico, simultaneado, fragmentado en escenas que se ignoran y se hacen señales, y en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos" se refiere Foucault (y Deleuze 1970: 15) para explicar el pensamiento característico de la Modernidad última inaugurada por Nietzsche, una Modernidad que ya no busca la reconstrucción dialéctica y unitaria propuesta por la escena hegeliana (el teatro de las ideas), sino que se construye en defensa de una diferencia que no sea neutralizada por un movimiento de síntesis, "un pensamiento que diga sí a la divergencia; un pensamiento afirmativo cuyo instrumento sea la disyunción; un pensamiento de lo múltiple — de la multiplicidad dispersa y nómada que no limita ni reagrupa" (33); el propio acontecimiento convertido en espectáculo gracias al efecto de la repetición, el teatro de la diferencia pura, de la repetición y el movimiento real que no se agota en la ficción de una representación o la búsqueda de un sentido. Finalmente, la escena posdramática se cierra sobre la condición procesual que funda todo acto de representación. La dimensión performativa, la presencia como un continuo hacerse ahí y ahora, los juegos de repeticiones, esa necesidad de llenar el espacio con acciones degradadas —utilizando la terminología de Kantor—, la simultaneidad y la fragmentación enfatizan el carácter procesual de un tipo de teatro que se afirma en oposición a todo aquello que puede ser entendido como resultado fijo o producto acabado, ya representado. Esta es la idea inicial que late en la conflictiva relación de este teatro con esa entidad siempre acabada que es todo texto en cuanto producto. Este efecto de que en la obra todo debe estar en proceso, en un continuo hacerse o llegar a ser, pero sin serlo nunca, un constante tratar de escapar de lo ya hecho, concluso o perfecto, termina afectando necesariamente al propio modo de construcción de la obra que lucha por conservar esta condición procesual, espontánea y abierta, todavía viva y patente en los ensayos. La obra de teatro va a reivindicar esa condición siempre incompleta que tiene lo que está sujeto a modificaciones en la medida en que solo vive en el acto inestable de cada representación. La presencia del director en la obra, que Kantor convirtió en un icono del teatro moderno, subraya esta cualidad procesual que se hace manifiesta ahora, naciendo desde el corazón mismo de la representación. Pero la mirada del director de escena, observando atentamente cada movimiento, cada detalle, remite también a un medido ejercicio de escritura, que no por ello deja de estar abierto a continuas modificaciones, a ese quererse antes ensayo que resultado. Tras la dimensión procesual se esconde, en última instancia, la defensa de lo efímero, de una verdad (escénica) que define lo teatral, la única verdad que puede poseer, la de su realidad como acción en proceso, su condición transitoria, como la propia vida. En su necesidad de pensar el hecho de la representación, el teatro posdramático, que no deja de ser una reflexión sobre el propio teatro, se alza

como una defensa a ultranza de esta inmediatez y sentido colectivo que caracteriza el ámbito teatral y que solo puede ser captada desde su ser, no ya como proceso, sino para el proceso. La actitud de normalidad de los actores en la escena, su estar-ahí a menudo durante todo el transcurso, incluso cuando no les toca actuar, conviviendo en escena, más allá de la realización concreta de su papel, les hace adquirir una vocación de actuación antes que de interpretación, de salir a hacer algo, lo que transforma la escena en un espacio de operaciones. Desde este tono de colectividad y encuentro, la presencia del espectador se resalta una vez más como un elemento fundamental de la política del teatro. Este carácter de convivio está profundamente ligado a la dimensión procesual del teatro (Dubatti, 2003), al proceso que se despliega a través de las relaciones de unos con otros y que solo existen en el aquí y ahora de su ocurrencia física. El teatro posdramático nos está hablando finalmente de una experiencia, de una experiencia emocional que entra a través de los sentidos, de manera inmediata, y que solo se hace posible mediante el acto de compartir un espacio y un tiempo, un acto que se extiende en el tiempo de la inevitable representación que no puede dejar de ser el teatro —como la propia vida de la que es imagen— por más que se resista a ello. A pesar de todo, el teatro posdramático no pierde, sin embargo, su carácter de artificio y escritura, es decir, un fenómeno que implica una minuciosa medición de una serie de factores, como son el movimiento, la declamación y el tono de voz, la gestualidad, la interrelación con los sonidos o las imágenes y un largo etcétera de variables. La escritura del teatro remite, no obstante, a una contradicción más entre dos términos que apuntan en sentidos distintos: la escritura apela a una textualidad, un ejercicio de fijación y conservación, y el teatro a algo efímero que solo existe mientras se está haciendo. Teniendo en cuenta este juego de contrarios, diferencia Barthes el texto que nace para ser leído del texto que no quiere dejar de ser escritura material y performativa. El teórico francés pensó la literatura y el fenómeno de la representación que subyace a esta desde sus límites y utopías, desde sus resistencias. Desde esta perspectiva, el teatro se alza en el horizonte artístico de la Modernidad como la utopía por excelencia de la palabra poética, tratando de escapar del papel para convertirse en algo real y efímero, como un puro acontecimiento.

Lo que caracteriza a la estética del teatro pos-dramático, no es que suceda algo *real* como tal, sino su uso *auto-reflexivo.* Esta auto-referencialidad permite considerar el valor, el lugar y el significado de lo extra estético en lo estético y con ello, la diversificación de este concepto. Lo estético no se puede comprender mediante una determinación de contenido (belleza, verdad, sentimiento antropomorfizante, etc.), Sino, como lo muestra el teatro de lo real, únicamente como un traspaso de la frontera, como un transbordo incesante no de forma y contenido, si no de lo *real,* (conexión con la realidad) y *escenificando* uno dentro de otro.

Hablar de teatro pos-dramático será profundizar en unos conceptos que generan discusión, y en muchos escenarios hasta rechazo. Para algunos el teatro pos-dramático es un concepto nuevo, que le genera al teatro unas fugas a veces incomprensibles, y sobre todo que parecerían, diluir la idea de teatro como ficción, como espacio de recreación y representación, que posee un control del lenguaje y de la técnica teatral, en lo pos-dramático lo *real* se adentra para diluir fronteras, generando provocaciones y hablando si o si desde lo que en la vida pasa u ocurre como acontecimiento.

Lo pos-dramático deja de lado la *sacralidad* para dar entrada a espacios de reacción real, si hablamos en el sentido del espectáculo, es dejar que la relación escena-público se complemente destituyendo las distancias entre espectador y actor, o en términos espaciales platea-escenario, todo aparece en un momento como un juego de realidad, donde hay cabida para la relación directa de lo social, cultural y la creación.

Pero no se trata de reconfigurar el hecho creativo del teatro o de suplir una cosa por otra, es más bien un juego dialéctico casi imperceptible, donde el espacio de realidad toma fuerza y permite que lo que el hecho

teatral sea cada vez más real y por ende político, en el sentido de reflexión de lo social, pues hace que lo que aparezca en escena sea un compromiso entre creador y espectador; No es político porque hable de política, es político porque configura reflexión social, porque pone en escena el discurso de la realidad cultural de un lugar o territorio, y además es desprevenido y diluye la técnica como entrenamiento para configurar dispositivos precisos de intercambio, crea un universo complejo de relaciones que permiten alterar las emociones y hacer catarsis conjunta de ellas.

En el sentido del teatro como hecho artístico se busca la integración de lenguajes tratados conceptualmente que permitan hacer del espectáculo teatral un espacio de relación arte-vida, en el que el hecho artístico se vea alterado, y que éste a su vez altere a los espectadores.

Al ser pos-dramático, es decir, después del drama como género, crea un intercambio ambiguo y desprevenido que permite evidenciar los estados emocionales del conjunto en su totalidad y revela los pensamientos de una cultura.

Cuando hablamos de teatro pos-dramático en la formación artística para la creación, nos acercamos a un espacio de integración de los contextos barriales-culturales con dispositivos de creación escénica expandida donde se potencia la reflexión social y cultural para ser llevada a escena, como juego escénico en el que se configura un convivio comunitario, pues todos hacen parte de la escena, y el actor o escenificado es un simple signo que detona intercambios interactivos, permitiendo una relación profunda de identificación mutua.

De esta manera los lenguajes son expandidos, y pueden combinarse juegos musicales, improvisación, audiovisual, performatividad, y géneros teatrales tradicionales con el objeto de generar una reflexión de lo social, acercando las comunidades a espacios de socialización.

Por eso, este proceso de Red de Creación Escénica, vincula elementos escénicos pos-dramáticos que le permitirán, configurar puestas en escena, obras teatrales e intercambios con los cuales se proporcionará una experiencia estética que nace del territorio, de los imaginarios y dispositivos tecnológicos actuales.

En las actividades a realizar en los talleres de formación artística, se enfatizará en la reflexión de lo social y de un sujeto estético, que comprende el entorno cultural como un espacio de corresponsabilidad que le permite utilizar sus talentos para aportar en la construcción sensible de la sociedad, haciendo del proceso de creación una experiencia que se replicará en diversos entornos, (familiares, escolares, barriales etc.)

Es pertinente entonces, sumar a este proceso y justificación las reflexiones generadas para el proceso de **Red de Creación Escénica**, en otros años y con proceso particulares.

Complemento de experiencia.

A lo largo de la **Red de Creación Escénica** nos hemos enfrentado con múltiples preguntas, inquietudes y hasta cuestionamientos profundos entre las relaciones escena-teatro y territorio-comunidad. El componente de teatro *pos-dramático* nos obliga, en su naturaleza misma, a plantear procesos innovadores, preguntas no realizadas y elementos disruptivos en el territorio.

Surge la pregunta estructuradora para definir qué sería lo *pos-dramático* y qué relación tiene con nuestro proyecto como entidad del sector arte-cultura, para generar un enfoque que sea coherente y potente en el proceso en los diversos territorios. En este sentido, este texto pretende encontrar la relación de nuestro proceso y exploración creativa con el proceso que en De Ambulantes hemos venido realizando. Como hipótesis tendremos el acercamiento a dos premisas o inquietudes: la pregunta por el territorio y la incidencia de nuestro proceso en los territorios.

PREMISAS:

La primera premisa sería diluir la idea de teatro, concebida en el imaginario colectivo, en los componentes dramáticos y conceptuales de la creación teatral y transferir dichos imaginarios al de creación escénica. Esto es más disruptivo, doloroso y lo suficientemente ininteligible, para quienes por largos periodos han ubicado la idea de teatro dentro de los conceptos dramáticos y de representación; incluso, si su experiencia es alejada de los cánones establecidos por el teatro dramático, se ven constantemente enfrentados al desconocimiento de los movimientos reflexivos del teatro y la escena actual. Este precepto, de entrada, nos deja a la deriva de la pregunta, del cuestionamiento, del ejercicio creativo, como práctica y no como sistemática repetición y proceso de representación. Nos propone irrumpir en las comunidades con conceptos nuevos, con rigores diversos y, por demás, divergentes; pues nos plantea la disolución de la palabra teatro como estructura vertical para dejarnos a la deriva de la mezcla, la combinación y, sobre todo, nos presenta la disolución de lo cotidiano en las prácticas escénicas.

En la segunda premisa nos confrontamos con los aspectos metodológicos, tanto en su estructura administrativa como en su operación logística y pedagógica. Pues, si hablamos de los procesos pos-dramáticos, nos enfrentamos a propuestas fluidas; es decir, procesos en los que lo estructurado es cuestionado y susceptible de modificación, de cambio. Lo pos-dramático, como flujo, se opone a lo burocrático, a lo ordenado o sistematizado estadísticamente; más bien se acerca a la lectura de datos, fenómenos y movimientos que dan como resultado, análisis particulares de las micro relaciones sociales, culturales e íntimas de un territorio y cuestiona la relación teatro-creación, arte-experiencia.

En la actualidad, nos preguntamos constantemente por la disolución de lo establecido, incluso en nuestro propio proyecto, enfrentarnos a comunidades diversas, divergentes y a territorios con configuraciones sociales cada vez más distantes y disímiles, nos sitúa en el terreno de la expansión total de metodologías, o estrategias de formación. Bajo el concepto de teatro *pos-dramático,* hemos venido explorando profundamente la idea de disolución de las prácticas propias del teatro en todo su sentido; no solo en la disolución total del espacio teatral como se concibe, si no, de las estructuras dramáticas y reglas de continuidad dramatúrgica: la idea de ficción o tiempo, la lógica dislocada o la creación de micro lógicas.

Así como en la disolución de las metodologías propias del teatro; debido a que, estas transmutan los conceptos como el de ensayo por encuentro, el de presentación o función por intercambio, el de idea de obra, proyecto por proceso y el de semillero o laboratorio por el de grupos de exploración y experimentación. Estas dos premisas han hecho una oleada de distancias con las maneras de concebir la **Red de Creación Escénica**. Pues es una RED que habla de las diferencias, pero continua con nodos y estructuras puntuales, donde se sigue manteniendo la idea de conjunto en estados de igualdad o de comunidad en el sentido estricto -inexistentes en el espacio actual-. De esta manera la diversidad no es solo un concepto que se trabaje como conjunto; es más bien un espacio de movilización que interactúa de una forma aislada y se interrelaciona sin objetivo común, permitiendo, más bien, uno o varios cruces perceptuales.

Es cierto que para nuestro concepto de *Deambular por los lenguajes* se hace inconcebible crear solo una estructura. En nuestro nombre y propuesta se define la concepción de las artes (sea cual sea) como un recorrido donde se evidencia una explosión total de las formas y la deconstrucción de los lenguajes. De tal modo que, nos vemos avocados a tener procesos sobre la exploración atemporal y aleatoria de las prácticas artísticas, en los umbrales, límites o fronteras de lo que es una cosa u otra; diluyendo, incluso, los conceptos de muestra, espectáculo o presentación.

Nos lleva a pues a una diferenciación profunda con otros procesos de creación teatral, que nos ubican en la dicotomía de lo que es o no es. Se trata siempre de una exploración y pregunta constante por los preceptos del territorio y sus deseos de expresión. Lo cual, nos deja la necesidad de definir, de una manera precisa en y términos comparativos, lo que es nuestro proceso: lo *pos-dramático* es el resultado de una indagación perceptual y empírica en los territorios.

De la idea no del tema.
De la pregunta no del texto.
Del territorio no de la técnica.
De lo encontrado no de lo dado.
De los cruces no de los puntos.
De las interacciones no de la acción.
De la mezcla no de la unidad.
De la equidad no de la igualdad.
De la performatividad no de la presentación.
De lo documental no de lo monumental.
De la práctica no de la repetición.
De la experimentación no del espectáculo.
La improvisación es la obra no el proceso.
El público es el actor no el espectador.

De esta manera, el proyecto se enfoca en la lectura del territorio desde la etnografía y arqueología. No puede establecerse en un centro; por el contrario, debe llevar a múltiples interacciones, incluyendo las tradicionales.

Componente de Proyección (Creación-Producción-Circulación)

Durante el año 2023 los procesos pertenecientes a la Red de Creación Escénica deben visibilizar la producción artística de los laboratorios en diferentes espacios virtuales de proyección local, nacional e internacional.
Se enviará virtualmente material didáctico producto de los Laboratorios de Creación a entidades artísticas, culturales y pedagógicas, pares, es decir que dentro de sus propuestas pedagógicas y estéticas incluyan procesos de formación artística y convivencia ciudadana, tanto a nivel local, nacional e internacionales, y que permitan promover la participación de las comunidades. Esta proyección deberá cumplir con los parámetros de calidad que la Red de Creación Escénica merece, sin por ello menoscabar la individualidad de cada laboratorio y la autonomía que sobre sus creaciones poseen, además de permitir dar a conocer la variedad de propuestas con las que cuenta la Red de Creación Escénica.

Las muestras, recogerá los avances de los PROCESOS y de la formación durante todo el proyecto, facilitará que los beneficiarios, sus familias y la ciudadanía compartir resultados de los laboratorios creativos escénicos y los laboratorios base.
Es un trabajo único realizado en Medellín que nos permite constantemente crecer y potenciar los territorios e imaginarios de la ciudad, el trabajo que hoy se viene haciendo posibilitará movilizar el pensamiento hacia una sociedad más sensible, y demostrar profundamente que en las diferencias se puede trabajar.

Es satisfactorio ver el avance y el crecimiento de los grupos, presenciar cómo los jóvenes develan sin tapujos las realidades de la ciudad en juegos de improvisación que nos permiten evidenciar las realidades que nos duelen pero que hacen parte de la cultura, los chicos de este grupo experimentan el reto de crear desde una premisa, de concentrarse, de acelerar y de vivir constantemente un proceso de estado de alerta y disposición.

Para De Ambulantes es un espacio para provocar en todo el sentido de la palabra, provocar encuentros ciudadanos a través de acciones espontáneas donde el teatro va más allá de la historia y se confronta con la ciudad, con el espacio público. Es la manera de exhibir y develar espacios para la experimentación, que nos permite mostrar todo lo post-dramático; se convierte no solo en la posibilidad de exhibir los procesos sino de vincularse con otros grupos, además de confrontar lo aprendido y creado con familiares amigos y la ciudad.

Es el espacio de confrontación real donde los territorios se acercan desde las diversas acciones escénicas y se configura el espacio de consolidación del teatro como acto ciudadano que permite el establecimiento de diálogos poéticos sensibles que cuestionan.

Objetivo:

Exhibir los procesos creativos de la RED de creación escénica como resultado pedagógico, que permita visibilizar los procesos de formación, potenciando la relación creación y ciudadanía.

Objetivo específico:

- Complementar lo aprendido o adquirido en los procesos de la RED de creación escénica, con la muestra a la ciudad de los procesos creativos.
- Realizar intercambios pedagógicos de experiencia con familiares, amigos y otros jóvenes de la ciudad que permitan la generación de tejidos de encuentro y convivencia ciudadana.

Contribuir a la cultura ciudadana de la ciudad presentando los procesos de la RED en diversos espacios públicos de Medellín.