

## ***INEXPRESABLE AMOR: la exploración de la poética surrealista para la construcción de una puesta en escena.***

## ***INEXPRESSIBLE LOVE: the exploration of the surrealist poetics for the construction of a mise en scene.***

---

**Dr. Marcelo José Islas<sup>1</sup>**

[mislas@upla.cl](mailto:mislas@upla.cl)

### **Resumen**

El presente trabajo reflexiona sobre la puesta en escena de *Inexpresable amor* en el contexto del Montaje de Grado II que anualmente realiza el Proyecto Curricular de Artes Escénicas de la Academia superior de Artes de Bogotá (A.S.A.B.), perteneciente a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de la homónima ciudad. En dicho montaje, en el cual oficiamos el rol de director, se pone en práctica la experiencia poética del surrealismo como herramienta de búsqueda para la construcción de los textos, las actuaciones y los espacios en los cuales transcurren los fragmentos, que, compuestos con la metodología del cadáver exquisito, dan como resultado un cuerpo escénico que habla sobre el amor.

**Palabras clave:** dramaturgia, poética surrealista, instalación, rizoma, cadáver exquisito, puesta en escena.

### **Abstract**

This work reflects on the staging of *Inexpressible Love* in the context of the Degree II Assembly that annually performs the Curricular Project of Performing Arts of the Academy of Arts of Bogota (ASAB), belonging to the District Francisco José de Caldas Of the same city. In this montage, in which we play the role of director, the poetic experience of surrealism is put into practice as a search tool for the construction of texts, performances and spaces in which fragments pass, which, Methodology of the exquisite corpse, result in a stage body that speaks about love.

**Key words:** dramaturgy, surrealist poetic, installation, rhizome, exquisite corpse, staged.

Recibido: 7 -04-2017. Aceptado: 16-05-2017

---

1 Profesor de Actuación de la Carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.

## Introducción

“Las unidades complejas, como el ser humano o la sociedad, son multidimensionales; el ser humano es a la vez biológico, psíquico, social, afectivo, racional. La sociedad comporta dimensiones históricas, económicas, sociológicas, religiosas... El conocimiento pertinente debe reconocer esta multidimensionalidad e insertar allí sus informaciones: se podría no solamente aislar una parte del todo sino las partes unas de otras” (Morin, 1999, p.16)

Crear, significa dar origen, hacer posible una nueva legalidad, descubrir lo que estaba oculto, inventar o reinventar lo que se hallaba ausente.

La dramaturgia y la puesta en escena, como producto final de una práctica social determinada, es el campo de interés específico sobre el que se centran las investigaciones teóricas.

Pero esta práctica intelectual, por más rigurosa que sea, no siempre es capaz de expresar con claridad las condiciones en que se desenvuelve el proceso de creación y sus distintos estadios, que lo van construyendo como un variado complejo, que combina la existencia en un determinado tiempo y una coyuntura socio-política, con la adquisición de técnicas y formas de expresión que dan como resultado un objeto estético que se instala en un campo histórico-cultural que lo recibe y modifica.

La creación y la reflexión son dos fenómenos que se producen en forma interdependiente y resulta enriquecedor que ambos niveles lleguen a darse en el marco de una sola personalidad.

Esto, en gran medida determina que el trabajo teórico se aplique al estudio de las obras ya conformadas más que a su génesis.

Y sin embargo: ¿Quiénes sino los creadores estarían en condiciones de analizar las distintas instancias que hacen al proceso creador?

Pero no siempre nuestra opinión sobre la práctica dispone de la objetividad necesaria. También es cierto que la práctica creadora la realiza un sujeto individual, con una formación diferente a la de otros sujetos y, en consecuencia, difícil de reducir a esquemas generalizadores.

Por lo dicho anteriormente, el objetivo principal de este trabajo es lograr explicar la complejidad, esto es, la unión entre la unidad y la multiplicidad.

Tratar de fundamentar las posiciones tomadas desde lo artístico, contrastándolas con materiales teóricos, a veces muy alejados del teatro, pero que sin embargo reflejan el pensamiento de quien escribe, también es una tarea realizada aquí.

Si coincidimos en considerar al proceso creador como un camino a recorrer, luego del cual se arriba a un “*término*”; ¿Cómo reflejar cada paso que uno va dando en ese camino sin que se le escape ni uno? Porque está claro que escribir sobre la cantidad de pasos que uno dio, no es escribir sobre cada paso.

Por otra parte, los años de experiencia que suman en la resolución de problemas o la guía de procesos creadores, provocan asimismo la profundización y esclarecimiento de la propia poética. Y cuando hablamos de transformación, nos referimos a esa lenta modificación que se produce en la propia subjetividad al contacto con circunstancias desconocidas y por lo tanto transformadoras. A medida que se investiga algo que pertenece a un campo de problemas ajeno a la propia subjetividad, la subjetividad de uno va cambiando. En el campo del arte, y más específicamente del teatro, la suma de experiencias va construyendo una poética, y al mismo tiempo, afirma una ética.

Con una historia construida que da como resultado una experiencia en el campo teatral, podemos hablar de este trabajo como *una exploración de lo latente*. Lo manifiesto, el supuesto orden establecido, lo que siempre se puede explicar, mensurar, someter a precisiones, está ahí, en la realidad de todos los días. En cambio, lo latente, la intrahistoria, lo caótico, lo que se da en un mismo tiempo como paralelo y aparalelo, la producción y la reproducción de la realidad social en la vida cotidiana, lo que no aparece sino que se abre, los “*pliegues*” de una realidad aparentemente única; son los fundamentos de este trabajo. A partir de este marco teórico: “El esfuerzo teórico cuyo movimiento indicamos, trabajando naturalmente sobre la relación sujeto-objeto, trabaja al mismo tiempo, sobre la relación entre el investigador (en este caso yo mismo) y el objeto de su conocimiento: al traer consustancialmente un principio de incertidumbre y de autoreferencia, trae consigo un principio auto-crítico y auto-reflexivo; a través de esos dos rasgos, lleva ya, en sí mismo, su propia potencialidad epistemológica” (Morin, 2007, p. 71) nos planteamos algunas preguntas que trataremos de contestar con este trabajo:

1) ¿Cómo reflexionar sobre la complejidad de la creación artística que fundamentalmente, para quien expone, se define por lo aleatorio, lo caótico?

2) ¿Cómo conceptualizar sobre el proceso creador, cuando a través de una decisión repentina en un ensayo se resuelve el trabajo de búsqueda de dos meses o más, o a partir de una dificultad externa, llámese física en el caso de los actores o material en cuanto a los objetos, desencadena un nuevo proceso creador del actor, o el aprovechamiento de materiales que para otros eran basura?

3) ¿Cómo escribir un trabajo de reflexión sobre arte sin caer en el lugar común del anecdótico en el que se convierten los cuadernos de anotaciones que se llevan durante los ensayos?

4) Si coincidimos en que lo esencial no es lo que el objeto “*puesta en escena*” expresa o dice, sino lo que él hace; ese objeto final ya no se presta a la comprensión intelectual, sino a la aprehensión imaginativa: ¿Cómo abordar el análisis sin caer en reduccionismos que fijan el instante convirtiéndolo en segmento de una explicación lineal que no siempre permite dimensionar el estado de red de un proceso creador?

5) Tal vez nuestra tarea a la hora de teorizar como hacedores del hecho teatral, sea la de la traducción. Una traducción que reescribe y reinventa lo ya realizado.

Este trabajo se presenta de la siguiente manera: En el punto **1: Propósitos de un montaje**, describimos cuáles son, desde el punto de vista de la Dirección, las motivaciones a la hora de realizar un trabajo de creación escénica.

A continuación, en el punto **2: El surrealismo: antecedentes históricos**, abordamos desde la perspectiva teórica uno de los movimientos artísticos más importantes del Siglo XX. De él seleccionamos cuatro elementos que son puestos en práctica en la puesta en escena de *Inexpresable Amor*.

En el punto **3 – Metodología de trabajo**, explicitamos pormenorizadamente el método de trabajo empleado con los actores durante el proceso de creación del espectáculo. En el punto

**4 - Aplicación de la poética surrealista para el montaje de *Inexpresable amor***, en el cual comenzamos haciendo una descripción general de la puesta en escena, para luego continuar desarrollando los que, a nuestro juicio, son los principales puntos de la poética surrealista: el humor, lo maravilloso, el ensueño, los objetos surrealistas, el cadáver exquisito, el amor y el erotismo.

Luego vienen las **Conclusiones** y a continuación la **Bibliografía**.

Nos parece prudente organizarlo así porque permite apreciar mejor las partes que constituyen este proceso. Para los que vieron el espectáculo, esto es una explicación más o menos fundamentada de lo que se mostró en escena. Para los que no lo vieron, este trabajo es, de alguna manera, un intento por describir lo más analíticamente posible, un proceso de creación, porque es un trabajo de reflexión sobre una puesta en escena que ya se realizó. Por lo tanto, implica ver el objeto en su complejidad. Verlo desde diferentes ángulos al mismo tiempo y describirlo con la mayor precisión que se pueda. Pero a su vez, exige para ser inteligible, una forma de ordenar la escritura que exprese de manera más clara las ideas que sobre ese objeto se tienen.

## 1 - Propósitos de un montaje

“Mi impulso principal cuando trabajo es la destrucción” (Riechmann, 1996, p.161)

“Dramaturgia de director es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior” (Dubatti, 1998, p. 76)

“Mauricio Kartun ha señalado que hacer teatro consiste en “colonizar” la cabeza del espectador con imágenes que no comunican, sino que habilitan la propia elocuencia del espectador, porque incluso el mismo creador no sabría muy bien precisar qué está comunicando” (Dubatti, 2011, p. 17)

“Mientras investigamos, la conciencia que investiga se va transformando al compás de aquello que investiga. Es decir, la investigación termina siendo una investigación sobre sí mismo” (González, 2001, s/p)

Con más intensidad y extensión que las de la construcción, se nos presentan las leyes de la destrucción. Este mecanismo destrucción-construcción, asociado a la existencia misma, es una corriente interna que circula con fuerza y fragilidad al mismo tiempo, otorgándole a la vida la fascinante sensación de lo permanente en lo que huye a cada instante. Es por ello que en el par dialéctico destrucción-construcción, se asientan las bases de todo cambio, de toda futura creación. “La obra (...) como la de todo creador, ha seguido un

curso no rectilíneo sino dialéctico. Se embarca en el tobogán de la espiral, creando, destruyendo el objeto estético para reconstruirlo en un nivel diferente y con técnicas diferentes” (Pichon-Rivière, 1985, p.26) Ahora bien, si convenimos en que toda construcción implica una destrucción previa, cuando se aplica esta fuerza a un objeto, un espacio, un texto, un cuerpo, los mismos como sistemas intervenidos y desplegados, reaccionan liberando una enorme cantidad de energía. Dicha energía, manipulada nuevamente, porta en sí una carga de múltiples sentidos que se depositan entre los pliegues de la reciente creación; regenerando el rizoma hasta que se produce un próximo seccionamiento “el mapa es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, invertido, adaptarse a montañas de cualquier naturaleza, ser comenzada su realización por un individuo, grupo, formación social” (Deleuze-Guattari, 1983, p.34) El objeto destruido, presentado como un mapa, abre caminos a otras virtualidades materiales, que lo atraviesan en todos los sentidos, dejando a la vista estructuras desnudas de una nueva materialidad por tratar. “Todo este proceso da como resultado la aparición de un objeto externo y capaz de ser contemplado por los demás, que provoca una vivencia estética –por eso un objeto de arte” (Pichon-Rivière, p. 26) En este caso, el nuevo objeto generado, que exponemos en este trabajo de análisis, está dado por la puesta en escena de *Inexpresable amor*, cuyo punto de partida es el texto *Fragmentos de un discurso amoroso* (Barthes, 1993). En el referido montaje, el principio estético trabajado está dado por lo que denominamos *la poetización de la realidad*, pero no como enmascaramiento de la misma, sino como develamiento de una segunda realidad a través de la imagen poética que “es siempre una traslación de sentido” (García Lorca, 1966, p.62) y que da paso a la producción de diferentes tipos de intervenciones de un texto, de un espacio. “El teatro es la única de las expresiones artísticas que, en tanto no admite intermediación tecnológica, reivindica el convivio, la reunión de cuerpo presente, la cultura viviente como medio. En la era de la digitalización y las redes ópticas, el teatro resiste en la ancestral escala humana del cuerpo, la territorialidad y el encuentro” (Dubatti, 2003, p.53) El montaje de *Inexpresable amor*, presentado en abril del año 2013 en el Teatro Camarín del Carmen, situado en la ciudad de Bogotá, Colombia, se convierte en una experiencia altamente convivial, debido a su propuesta espacial, a su estructura espectacular, como así también la *poíesis* producida por el acontecer de las acciones simultáneas producidas por los intérpretes. El teatro, como espacio físico, asignado por la Academia Superior de Artes de Bogotá (A.S.A.B.) para la realización del montaje, y el texto propuesto es el que nos permite, en conjunto con los actores/trices poner en marcha la voluntad de destrucción. La “necesidad de impulsos negativos” de la que hablamos anteriormente, queda manifestada en la evidente manipulación de las materias que componen los “objetos intervenidos”. En el caso del texto, porque se convierte en montaje teatral un texto que viene de la teoría. En el caso del espacio, porque se indaga poéticamente el teatro en su totalidad, como espacio físico, para ponerlo al servicio del montaje como una instalación. Y los “cuerpos afectados o en estado poético” (Dubatti, 2012, p.72) terminan de cerrar esta triada que construye *Inexpresable amor*.

Este diálogo negativo que se mantiene con el texto, el espacio, los cuerpos, etc. revela el secreto de su estructura esencial. “El mundo –no solamente el nuestro- está fragmentado. Sin embargo, no se cae a pedazos. Me parece que reflexionar sobre esto es una de las primeras tareas de la filosofía actual” (Castoriadis, 1990, p. 7) En resumen, todas las formas de yuxtaposición y simultaneidad en que resultan comprimidas las cosas no simultáneas e incompatibles que nos proporciona la realidad, son sólo la expresión de un deseo de comprender, y de darle unidad y coherencia, aunque por medio de la paradoja, al mundo fragmentado en que vivimos.

Este es el punto de partida para lo que queremos decir. Lo más importante es que

al final del proceso de trabajo, la obra habla por sí misma, más allá de si lo que uno quiere decir se cumple o no.

## 2 - El surrealismo: antecedentes históricos

“Obviamente, el planteamiento surrealista brota desde la poesía, y se ramifica en todos los ámbitos de la experiencia estética, articulándose también en el plano de la reflexión acerca de la dinámica y el funcionamiento del psiquismo humano. En la perspectiva abierta por el surrealismo, nada en el sueño vendría desde fuera de la vida, de la vida humana. Cruce del lenguaje y de la representación, de la puesta en escena, el sueño se concibe como un ámbito de materialización de la imagen, en continuidad psíquica con las experiencias del estado de vigilia. De este modo, la visión de la realidad se abre, se amplía, rompe las fronteras de la noche, establecidas por la razón y la consciencia” (Jiménez, 2013, p.15) El surrealismo es probablemente el movimiento artístico de mayor significación en el siglo XX, no solo por las obras que de él se derivan directa o indirectamente y los problemas sobre los que replantea y profundiza la discusión, sino también porque en cierto sentido resume y abarca los movimientos que le precedieron a partir del romanticismo, de cuyo aspecto individualista y subjetivo puede considerarse una culminación “El surrealismo no fue, en el sentido estricto de esas palabras, ni una escuela ni una doctrina. Fue un movimiento marcado por el siglo y que, simultáneamente, marcó al siglo” (Baciu, 1979, p.10) El movimiento surrealista es la consecuencia inevitable de la posición romántica que en su momento desechara todos los principios normativos. Nacido como movimiento literario y artístico a principios del siglo veinte, es la continuidad cronológica de otro movimiento significativo surgido al calor de la primera guerra mundial, el *Dadá*. Este refleja tanto en arte como en literatura la protesta nihilista contra todos los aspectos de una cultura occidental agonizante. Como el dadaísmo, el surrealismo enfatiza el papel del inconsciente en la actividad creadora, pero lo utiliza de una manera mucha más ordenada y seria. El surrealismo es el deseo de expresar el universo del inconsciente como un mundo oscuro, irracional y pocas veces conocido “El término “surrealista” significa “aquello que está por encima del realismo”. “Ello supone una intención clara y casi programática: desechar la concepción de realidad que tuvo vigencia en el período moderno y, en particular, abandonar definitivamente los procedimientos de representación artística que en el siglo XIX eran propios del realismo y también del naturalismo” (Rest, 1979, p. 150) El surrealismo tiene un padre fundador, teórico, práctico: André Breton. Y una época clave, como mencionábamos anteriormente, en la que produce sus más significativas y originales contribuciones, la que va desde 1922 hasta 1939.

Constituido oficialmente en 1924, entre otros hechos de importancia, ese año es testigo de la aparición del *Primer manifiesto del Surrealismo*, de André Breton, y de la revista *La revolución Surrealista*. Al principio se presenta como un movimiento literario y filosófico, pero los artistas plásticos no tardan en incorporarse a él.

El hombre no era prisionero solamente de la naturaleza y de sus conquistas sobre ella: también era el prisionero de sí mismo; había rodeado su espíritu de vendas que le asfixiaban poco a poco. ¡Fuera los silogismos, los corolarios, las causas y los efectos, las demostraciones matemáticas! ¡Abrid las puertas al sueño! ¡Paso al automatismo! Vamos a ver al hombre tal cual es; seremos hombres enteros, “desencadenados”, liberados, atreviéndonos a tomar conciencia de nuestros deseos; y atreviéndonos a realizarlos. ¡Basta de oscuridad! Vamos a habitar todos la “casa de vidrio”; nos veremos tal y como somos, y así podrán vernos los demás (Nadeau, 1948, p. 15)

El movimiento surrealista llama la atención hacia ciertos aspectos de la realidad a la vez que introduce, o reactualiza, algunos métodos o “técnicas de investigación” que, aparte del valor que pudieran tener como contribuciones al estudio de la psicología profunda, muestran singular interés en cuanto a sus implicaciones o consecuencias desde el punto de vista estético. “Muchas conquistas de las artes plásticas de nuestro siglo no han sido aún en absoluto integradas en el teatro. El surrealismo entero ha quedado fuera del teatro. Quiero decir que el surrealismo ha puesto a nuestra disposición un arsenal de formas que podemos emplear [...] pero digo emplear, y no sencillamente exhibir” (Riechmann, 1996, pp. 151-152). A los fines de nuestro trabajo, reseñamos brevemente algunos de los principios del movimiento surrealista, usados como herramientas directas de investigación durante el proceso de montaje de *Inexpresable amor*:

**El humor:** El humor destruye los aspectos consabidos del medio que nos rodea y prepara el espíritu para ver otra realidad. El humor implica que ya no consideramos los objetos en función servicial, de utilidad, de uso, sino gratuitamente [...] El humor, que permite tener conciencia de lo ridículo al llegar a cierto grado de identificación con el mundo circundante, es el guardián de la integridad del espíritu, por lo que es inseparable de las actividades surrealistas.

**Lo maravilloso:** Para los surrealistas, es necesario ver en todo lo cotidiano y usual el elemento maravilloso, tener al alcance de la mano lo sobrenatural, hacer que lo inverosímil parezca verosímil [...] La noción de lo maravilloso se vincula por ello con la del “azar objetivo”, es decir, con la posibilidad de coincidencias inesperadas y de vastas proyecciones entre lo posible y lo real.

**El ensueño:** Según Bretón, uno de los fundamentos del surrealismo es “la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta el presente, en la potencia absoluta del ensueño, en el juego desinteresado del pensamiento” [...] El surrealismo tuvo el mérito y la originalidad de reivindicar el ensueño tanto desde el punto de vista psicológico como metafísico.

**Los objetos surrealistas:** “el método que no considere más que “el papel exclusivamente pasivo y receptor del sujeto surrealista debe ser reemplazado por un método activo capaz de realizar materialmente ese mundo delirante de la irracionalidad concreta. Estas palabras las escribió Salvador Dalí, quien inventó un método denominado “paranoico-crítico”, método espontáneo de conocimiento “basado —lo define Dalí— en la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes”.

**El “cadáver exquisito”:** Es un juego de composición que combina la escritura automática con el azar objetivo. Participan en él varias personas, de las cuales una escribe una lista de diez posibles sujetos de una oración; otra, una lista de diez posibles complementos de un sujeto; otra, diez verbos; otra, diez posibles predicados. Reunidas las listas, que han sido escritas sin que los demás las vean, se transcriben las oraciones resultantes, se hacen las concordancias sintácticas necesarias y se obtienen frases tales como “El cadáver exquisito beberá el vino nuevo” que da su nombre al procedimiento” (Aguirre, 1983, pp.161-166)

Para una mejor comprensión de la metodología de trabajo, relacionamos cada uno de los principios citados anteriormente con ejemplos concretos del trabajo y sus resultados.

### 3 - Metodología de trabajo

“No creo que una historia que tenga “pies y cabeza” (la fábula en el sentido clásico)

pueda hoy hacer justicia a la realidad” (Riechmann, p.161)

Con la idea de construir un espectáculo que diera cuenta de las ideas artísticas de quien escribe, que a su vez oficia como director de dicho montaje, es que se arma una metodología de trabajo para poner en práctica en conjunto con los actores/trices del grupo asignado por la A.S.A.B.

“Para Jacques Lassalle la traducción para el teatro y la enunciación teatral en particular son aspectos que llenan los huecos del texto fuente: “En todo texto del pasado hay puntos oscuros que se refieren a una realidad perdida. A veces, sólo la actividad del teatro puede ayudar a llenar los vacíos” (Pavis, 1991, p. 49) En referencia a las dos citas puestas anteriormente es que se realiza un seminario de investigación con los actores, orientándolo concretamente hacia el mundo poético que se desprende del texto *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes. Un montaje sin fábula lineal basado en un texto que no está pensado para el teatro, sin embargo, tiene una potencialidad escénica (la realidad perdida que se intuye) que orienta y desafía la creación. Para ello se trabaja tomando como punto de partida las palabras<sup>2</sup> que constituyen dicho texto. Los objetivos son los siguientes:

Descubrir el universo poético de *Fragmentos de un discurso amoroso* y crear un espectáculo en el que se establezca un tipo de relación no convencional con el espectador.

Representar *Fragmentos de un discurso amoroso* sin representarlo convencionalmente.

Buscar la escenificación de un clima, de una visión de mundo.

Emplear las técnicas del surrealismo para la creación de la puesta en escena.

Se busca probar una metodología que desarrolle un discurso sobre el teatro, cuestionando los conceptos de espacio, tiempo, lugar del actor, del espectador, el espacio del sonido, de la luz; y, sobre todo, poner a prueba el concepto de **teatro de la vivencia** y el concepto de **la participación activa del espectador**, en la medida en que pensamos que el relato debe producirse en el espectador, con lo cual es este el que crea el espectáculo, porque en él se produce.

Por lo tanto, la propuesta de trabajo que se lleva a cabo durante el seminario se orienta hacia los siguientes puntos:

El trabajo de la puesta en escena y de los actores consiste en dar las mínimas pistas, para estimular las sensaciones, las emociones, y sobre todo poner en funcionamiento la capacidad creativa del espectador. Por lo tanto, la **intención no es poner textos en escena, sino el sustrato de los mismos.**

Explorar **la cercanía física con el espectador** para que construya su propio espectáculo. Colocar al espectador en **un sitio no convencional, y que sea el partícipe activo de un momento de creación.**

Permitirle a cada actor, mediante la puesta en escena, encontrar su propia musicalidad, su texto dramático, su espacio. Liberar las escenas del contexto, para que pudieran dialogar entre sí, produciendo una fricción creativa que altere el orden de las mismas, hasta que encuentran su lugar en el relato final.

2 = El texto de *Fragmentos de un discurso amoroso* está compuesto por ochenta palabras que están relacionadas con los temas que desarrolla el autor. Se pueden leer en el índice: pp.6-10.

No guiar la mirada del espectador a través de una historia, sino a través de una **atmósfera** que se construye con **fragmentos dispersos y simultáneos de textos** que impiden la construcción de un relato lógicamente coherente y de raigambre aristotélica.

Trabajar en la acumulación de tantos significantes como fuera posible, para que el espectador se vea **obligado a elegir. Construir la yuxtaposición y la simultaneidad**, dejando de lado la linealidad de un relato en el que se van sucediendo una escena tras otra hasta llegar a un “desenlace”.

Deconstruir el **teatro del esclarecimiento** que se cree en posesión de saber suficiente como para ofrecer al público respuestas acabadas en vez de cuestiones abiertas.

Trabajar desde la categoría estética de **fragmento sintético**. Construir este montaje fragmentario no por inacabado sino para exigir la colaboración activa del espectador en la creación de una totalidad de sentido. Los huecos dejados exprofeso no señalan la interrupción involuntaria, sino que invitan a la participación, a la intervención.

No buscar la Ilustración del texto como un efecto “tranquilizador” para los espectadores, sino como una provocación.

#### **4 - Aplicación de la poética surrealista para el montaje de *Inexpresable amor***

“en el arte contemporáneo ha sucedido algo singular y consiste en el descubrimiento, antes no debidamente atendido, de que en la esfera del arte lo que reviste primordial importancia no es tanto la contemplación de un objeto, como la actitud y el comportamiento del sujeto, artista y espectador, por lo que la cualidad de belleza del objeto resulta subordinada. El ejercicio del arte consiste, en esencia, en el acto, el gesto del que emana y en un modo de vida; y por lo que toca al espectador no debe ser un abandonarse pasivo al goce de la contemplación, sino una reactivación atenta del proceso creativo” (Kogan, 1987, p. 37)

Después de presentado el programa de trabajo se comienza a trabajar en la selección de las palabras-conceptos que componen el texto del autor francés. Se le pide a cada uno de los diez<sup>3</sup> actores/trices que componen el grupo, después de leer el texto completo, que seleccionen diez palabras<sup>4</sup>. Las diez que, por la razón que fuera, más les impactara. Y sobre esa elección, comienzan a trabajar en el armado de las propuestas escénicas individuales, por pareja o por grupo. La temática es libre y la asociación también, tratando siempre de provocar la imaginación a través de la unión inesperada de imágenes que salieran de la mezcla entre el imaginario propuesto por Roland Barthes y el imaginario del actor/triz. “Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación” (Bachelard, 1997, p. 9) La búsqueda se centra en la aproximación de dos (o más) elementos aparentemente extraños entre sí en un plano ajeno a ellos mismos para provocar las explosiones poéticas más intensas: “En el «binomio fantástico» las palabras no se toman en su significado cotidiano, sino liberadas de las cadenas verbales de que forman parte habitualmente. Las palabras son «extrañadas», «dislocadas», lanzadas una contra otra en un

3 = En el transcurso del proceso, uno de los alumnos fue desafectado por motivos disciplinarios. Por lo tanto, quedaron nueve en escena.

4 = El texto de *Fragmentos de un discurso amoroso* está compuesto por ochenta palabras que están relacionadas con los temas que desarrolla el autor.

cielo que no habían visto antes. Es entonces que se encuentran en la situación mejor para generar una historia” (Rodari, 1983, p. 17) Al final del proceso de montaje se comprueba que cuanto más arbitrariamente se reúnen los diversos elementos, más potente se vuelve una reinterpretación total o parcial de las cosas a través de los destellos de la poesía.

Una vez presentadas sus propuestas, se les realizan señalamientos orientados según los criterios de la poética surrealista expuestos arriba. Es importante señalar que la metodología presentada antes del desarrollo de este punto, es lo que se expone ante los alumnos desde el primer día. No así los elementos de la poética surrealista que van a ser puestos en juego, ya que lo que se pretende, dado el escaso tiempo con el que se cuenta para ensayar<sup>5</sup>, es utilizar el sistema de trabajo hasta que se haga evidente por su propio uso a lo largo del periodo de ensayos. Lo exponemos a continuación a través de dos citas a pie de página<sup>6</sup>. Estos dos textos se les da a los alumnos cuando, desde nuestro rol de director, se percibe que su trabajo de composición dramática, actoral y espacial está casi terminado. Con estas dos citas, y con la continuidad del trabajo se terminan de cerrar las diferentes propuestas. “el esquema de referencia de un autor no se estructura sólo como una organización conceptual, sino que se sustenta en un fundamento motivacional, de experiencias vividas. A través de ellas, construirá el investigador su mundo interno, habitado por personas, lugares y vínculos, los que articulándose con un tiempo propio, en un proceso creador, configurarán la estrategia del descubrimiento” (Pichòn Riviere, 1974, p.7) El objetivo del montaje: generar ocho horas de material escénico, y luego de varias etapas de selección, quedarnos con lo mejor de cada una de las historias. Ocho historias conviviendo en un mismo espacio, y manifestándose al mismo tiempo. Se hace necesario combinarlas mediante el uso de dicha herramienta, como forma de mantener la atención del espectador durante todo el tiempo y que este se vea obligado a decidir cuál de todas las historias elegir, o si prefiere tratar de ver todo lo que pueda, ya que como se menciona con anterioridad, todas las historias transcurren al mismo tiempo. Las citas que mencionamos a continuación, también son parte del proceso de trabajo con los actores y con el espacio. Las exponemos y luego las comentamos:

“Es un retrato, si se quiere, lo aquí propuesto; pero este retrato no es psicológico, es estructural: da a leer un lugar de palabra: el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla”

“*Dis-cursus* es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, “andanzas”, “intrigas”. En su cabeza, el enamorado no cesa en efecto de correr, de emprender nuevas andanzas y de intrigar contra sí mismo. Su discurso no existe jamás sino por arrebatos de lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias” “el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo: el cuerpo de los atletas, de los oradores, de las estatuas: lo que es posible inmovilizar del cuerpo tenso. Así sucede con el enamorado presa de sus figuras: se agita en un deporte un poco loco, se prodiga, como el atleta; articula, como el orador; se ve captado, congelado en un papel, como una estatua. La figura es el enamorado haciendo su trabajo” (Barthes, Op. Cit., pp. 13-14)

Esta construcción se hace paulatinamente, durante el correr de los ensayos. Se pide a

5 = Se ensayó ininterrumpidamente desde el jueves 14 de febrero al 9 de abril de 2013, a razón de cinco horas diarias de ensayo: de 8:00 am a 1:00 pm, de lunes a viernes. El estreno fue el día miércoles 10 de abril, y las funciones se extendieron hasta el domingo 14 de abril.

6 = El encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección (Lautréamont – Cantos de Maldoror)  
Poesía es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse y que forman algo así como un misterio (Federico García Lorca)

cada uno de los integrantes del grupo que elabore una hora de historia, de la forma en la que él lo eligiera. Por ejemplo, una pareja tiene su rutina organizada durante una hora, pero no incorpora texto. Solo acciones. “La necesidad de este libro se sustenta en la consideración siguiente: el discurso amoroso es hoy de una extrema soledad (...) Cuando un discurso es de tal modo arrastrado por su propia fuerza en la deriva de lo inactual, deportado fuera de toda gregaredad, no le queda más que ser el lugar, por exiguo que sea, de una afirmación” (Barthes, Op. Cit. p. 12)

Con eso tratan de contestar la pregunta que da origen al montaje: ¿Qué significa amar a alguien? De hecho, el nombre del montaje es puesto casi a último momento, debido a que por más que se seguía buscando un nombre posible, este no aparecía. La casualidad hizo que el montaje se llamara así, ya que, en una oportunidad, quien escribe, abrió el libro y justo se desplegó la página en la cual se lee *Inexpresable amor*. También es importante relatar que el nombre del montaje tiene que ver con la metafísica, esto es, habernos dado cuenta de que después de tanto buscar y buscar, el amor seguía ahí, inexpresable, inapresable. Cuando creíamos que habíamos alcanzado alguna definición, esta se alejaba y nos dejaba nuevamente con la sensación de falta de respuesta frente a esa forma de acción humana llamada amor.

### **Descripción de la puesta en escena**

Dadas las especiales características del montaje, de su construcción y su posterior recepción por parte del público es que haremos una descripción de la puesta en escena, para que luego, al analizarla por partes, se pueda entender mejor la relación entre las partes y el todo.

*Inexpresable amor* es una puesta en escena a la cual solo pueden asistir treinta personas, dado que la mayor parte del desarrollo de la misma se lleva a cabo dentro del escenario del Teatro del Carmen. Los espectadores ingresan desde el foyer a la sala misma, y se sientan en diez filas de tres butacas seleccionadas del centro a la derecha y a la izquierda. Se apagan las luces y se proyecta el mediometraje *La Jetée* de Chris Marker sobre la tela blanca que cierra el espacio del escenario. Luego de los casi 29 minutos que dura la película, se vuelven a encender las luces. Se les solicita a los espectadores quitarse los zapatos y dejarlos encima de la butaca en la que se han sentado. De ahí, en fila de uno en uno, ingresan a la instalación en donde transcurre el resto de la obra. Una vez dentro, se pueden ver ocho espacios diferentes: uno en el plano superior, otro en el inferior, y los seis restantes, en el mismo nivel del espectador. Todos ellos, a su vez, en un espacio mayor que los engloba a todos. Por otra parte, en la misma dinámica espacio-tiempo, hay ocho historias manifestándose al mismo tiempo. Mientras los espectadores están conviviendo con el montaje, en la parte blanca de la tela, donde antes se había proyectado la película, se ven diferentes diapositivas en las que se alude al amor.

En cuanto a cuatro de los cinco elementos de la poética surrealista, pasamos a referirlos en relación directa con el montaje. Decidimos acompañar con ejemplos fotográficos.

### **El Humor**

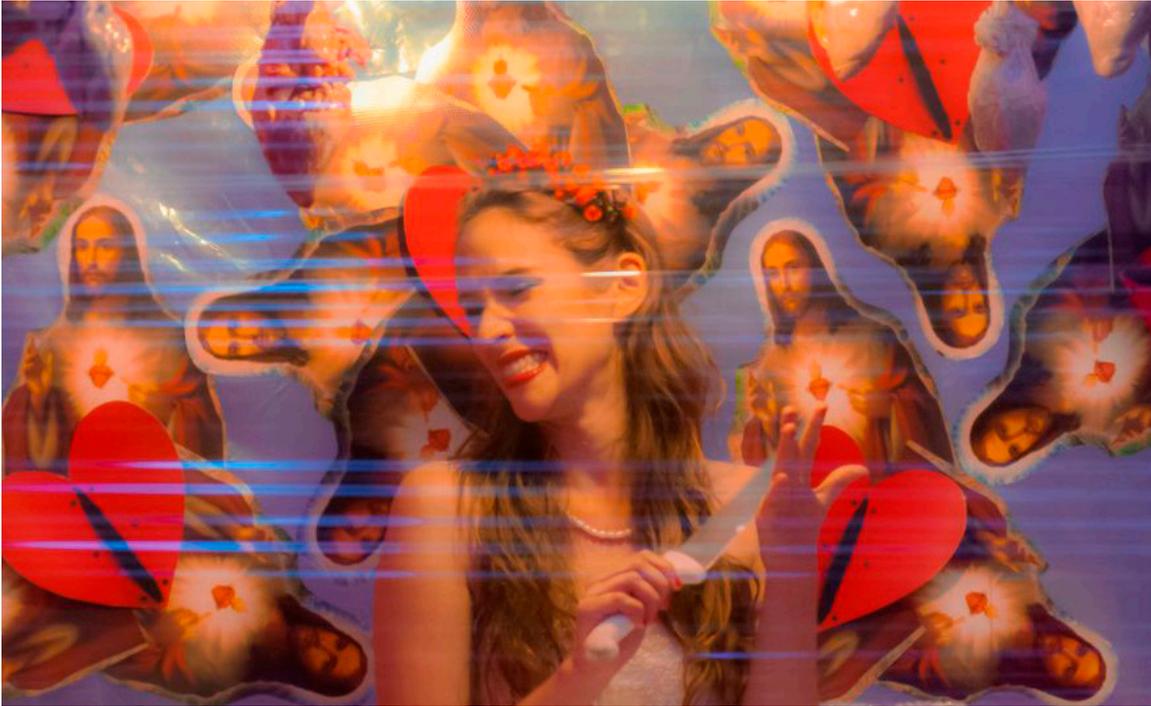
Dadas las características particulares de los materiales elegidos por los alumnos al momento de darle sentido a sus historias, nos dimos cuenta que el trabajo se vuelve reiterativo en cuanto a la aparición de motivos dramáticos recurrentes, sobre todo en lo relacionado con el abandono, la espera. Hasta que un día, por accidente aparece el humor. A motivo de una reflexión sobre la falta del mismo, surge la pregunta sobre qué elemento puede detonar el cambio de ritmo y de tono dentro del montaje. “El humor destruye los

aspectos consabidos del medio que nos rodea y prepara el espíritu para ver otra realidad. El humor implica que ya no consideramos los objetos en función servicial, de utilidad, de uso, sino gratuitamente [...] El humor, que permite tener conciencia de lo ridículo al llegar a cierto grado de identificación con el mundo circundante” (Aguirre, Op. Cit, p.72) Y surge la propuesta de trabajar con un tema musical: *La banana (el único fruto del amor)*. Para ello se utiliza la versión, interpretada por Ben Sa Tumba y su orquesta. Alrededor de este tema musical se estructura una situación cómica en la que se hace alusión en doble sentido al amor. Pare ello se piensa en parodiar los programas de televisión en los cuales se realizan concursos y tienen coreografías asociadas a los mismos.



**Foto Coreografía La Banana**

Luego de interrumpir la línea narrativa de cada uno de los personajes a través de un distanciamiento, los actores/trices se interpretan a ellos mismos en ese momento. La situación antes mencionada empieza cuando el tema musical da comienzo. Se produce una coreografía con la introducción orquestal del tema, y cuando entra la voz del cantante, irrumpe uno de los actores que no participa de la coreografía, y utilizando un pene de plástico de color negro a manera de micrófono, da apertura a la disparatada situación, en la cual se elige mediante sorteo a uno de los integrantes del público. El “ganador” se hace acreedor al siguiente premio: debe elegir entre tres tipos de plátano: verde, maduro o pintón. Todo esto en clara alusión al órgano sexual. El mismo es entregado por una de las actrices con gesto y mirada provocadora. Una vez producida la entrega del “premio”, se retoma la coreografía, hasta que una de las actrices inicia a cantar una canción. En ese momento se interrumpe la coreografía y cada uno de los actores/trices retoma su personaje y vuelve a su narración.

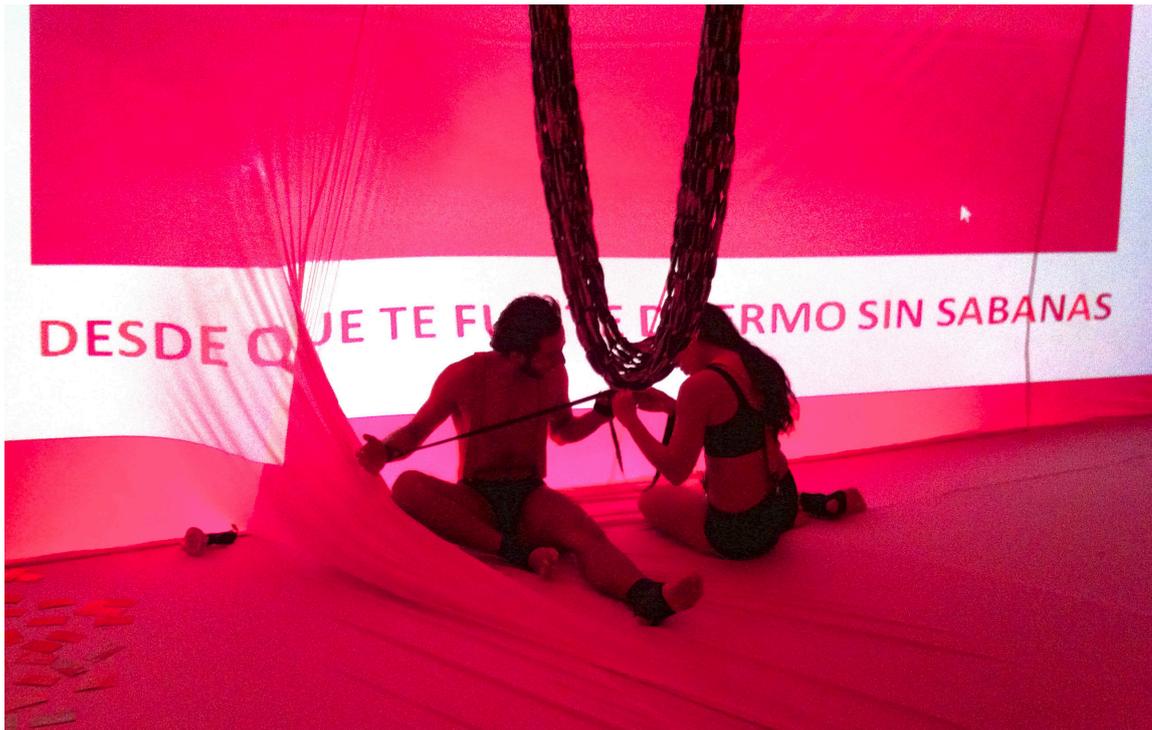


### **Lo maravilloso. El ensueño. Los objetos surrealistas.**

Estos tres elementos los vamos a sintetizar en uno de los trabajos: La mujer-cocina: “Esta mujer-cocina, entendida también como una mujer-objeto, está atrapada dentro de este espacio y es a su vez el espacio mismo; esta cocina es la representación del mundo interior de éste personaje. La estética a la cual se ha llegado es un espacio que parece una vitrina, en el que esta mujer-cocina está cocinando corazones todo el tiempo, (¿su corazón tal vez?) para alguien o algo que tal vez no exista y que tal vez no llegará” (Robledo Isaza, 2013, p.19) Queremos sintetizar todos los casos de construcción de situaciones y personajes en este, ya que, desde el punto de vista de la metodología aplicada, la representa. La mujer-cocina comienza su construcción de personaje y situación con la palabra errabundeo, tomada del libro *Fragmentos...* lentamente se va desplazando: “Que cante mientras cocina, todo el tiempo. **¿Ópera tal vez?** Debe ser más dramática las canciones elegidas, para que se vea el contraste entre la acción lenta y lo que canta como reflejo de su estado interno. Leer La voz humana de Jean Cocteau. Mantener el estado de enajenación mientras sirve la comida. Explorar los sabores, los olores” (Islas, 2013, p.5)

### **El cadáver exquisito**

Este quinto elemento se puso en práctica durante el proceso de puesta en escena, ya que dadas las características del montaje:



La estructura está dada por una mezcla de medios. Una síntesis interdisciplinaria de configuración espacial, arte objetual, sonido, proyecciones filmicas y diapositivas, teatro, performance, acción. La puesta en escena de *Inexpresable amor* funciona como punto de intersección de tres medios: plástico-visual, musical y teatral, predominando en cada momento una faceta en particular, en otras conviviendo las tres al mismo tiempo y en el mismo espacio. Un ejemplo de ello es la estructura misma del montaje. Los 30 espectadores que ingresan al espectáculo, entran a la sala del Teatro del Carmen y se sientan en diez filas de tres butacas seleccionadas del centro a la derecha y a la izquierda. Se apagan las luces y se proyecta el mediometraje *La Jetée* de Chris Marker<sup>7</sup>. ¿Por qué se elige esta película? Por la razón de que es una historia de amor, aunque nunca se menciona la palabra amor, ni se hace mención alguna a ello. Sin embargo, las acciones de los personajes dejan ver que es una historia de amor. Luego de los casi 29 minutos que dura la película, los espectadores deben sacarse los zapatos y dejarlos encima de la butaca en la que se han sentado. De ahí, en fila de uno en uno, ingresan al espacio-instalación en donde transcurre el resto de la obra. “En su inestabilidad profunda, la puesta en escena dará fácilmente la impresión de que se deconstruye a ella misma” (Pavis, 1996, p. 268) Con estas dos partes bien diferenciadas, se completa nuestra reflexión sobre el amor. Mientras los espectadores están dentro del espacio, conviviendo con el montaje, en la parte blanca de la tela, donde antes se había proyectado la película, se proyectan diferentes diapositivas<sup>8</sup> que se habían preparado para el montaje. Todas ellas hacían alusión al amor desde diferentes perspectivas.

7 = La Jetée, de Chris Marker, es una película francesa de ciencia ficción de 28 minutos filmada en blanco y negro. En ella se relata la historia de un experimento de viaje en el tiempo llevado a cabo tras una guerra atómica - <https://vimeo.com/46620661>

8 = Se armaron 180. Para ser vistas durante 20 segundos cada una.

## El amor y el erotismo

“El amor es para los surrealistas la pasión que exalta todos los mecanismos de la vida, aquella en que la función de vivir adquiere todo su sentido. Ellos ven en el amor la unión de lo físico (la vida inmediata) con lo metafísico: es al mismo tiempo cumplimiento y trascendencia. De este modo se establece una fusión entre el concepto romántico del amor sublime y el erotismo” (Pellegrini, 2012, p. 20)

“la metafísica no es una discusión estéril sobre nociones abstractas que escapan a la experiencia, sino un esfuerzo vivo para abarcar por dentro la condición humana en su totalidad” (Sartre, 1962, p. 191)

Dejamos este párrafo para el final, ya que, las raras coincidencias que se producen dentro de un montaje, mientras este se va construyendo, hacen que el mismo esté todo el tiempo hablando de estos dos temas en particular: el amor y el erotismo. Pero, desde un solo lugar: el cuerpo de los actores. Para ello se trabaja con un concepto de cuerpo que funciona como un *pattern* donde confluyen aspectos de carácter tanto físicos o estéticos como culturales y espirituales. El concepto de cuerpo que se trabaja, no deviene de un hecho objetivo e inmutable, sino de un valor producido tanto por la historia personal del sujeto como por la presencia del entorno físico y cultural en el cual desarrolla su existencia, en este caso su derrotero dramático dentro de la estructura general del montaje. Volúmenes corporales que funcionan como nodos<sup>9</sup> dentro de este trabajo. Lugares desde donde se parte, pero a los que también se vuelve con la memoria cuando se está transitando por otra parte del mismo trabajo. Las experiencias corporales personales son fuentes de alimentación de las imágenes. Esas vivencias pre verbales son material para las metáforas verbales resultantes. Dado que el cuerpo siempre es reservorio, allí donde el lenguaje verbal es pobre en extensión de vocabulario, se enriquece en la condensación del silencio. El erotismo irrumpía como transgresión para provocar la reflexión en el espectador habituado a tener en el teatro una imagen consoladora de lo prohibido. Visual y auditivamente, el erotismo es tratado de manera directa frente a los espectadores. Tanto por aquello que ven y/o escuchan, como por aquellas acciones provocadoras mediante las cuales son interpelados desde lo sensorial erótico.

Las fotos arriba expuestas son una síntesis de lo que hablamos hasta el momento sobre el amor y el erotismo. Una pareja que no platica durante toda la hora del montaje. Sin embargo, a través de sus acciones logramos darnos cuenta que les va sucediendo a cada momento. “En los sistemas sígnicos no verbales debe considerarse su relación con la palabra, esté presente o no en el espectáculo, tenga o no prioridad sobre los demás signos. Aún en las propuestas más radicalizadas del teatro de imagen, la palabra se halla en su génesis y exige, a diferencia del tradicional teatro de texto, una dramaturgia del espectador, que llene los vacíos con emociones, sensaciones, pero también con palabras. Se debe generar un código de imagen que pueda ser decodificado por el espectador” (Trastoy y Zayas de Lima, 1997, p. 68) Ellos funcionan a manera de síntesis del montaje. Esta figura aparece sola. Los otros trabajos eran estaciones de una sola vida, la de ellos dos. A través de sus acciones de pareja humana conseguimos ver el amor y la poesía como categorías definidas de la locura, entendida en la dimensión de una gran verdad. A través de sus cuerpos en el espacio podemos percibir las ideas, el mundo metafísico cobra sentido no en los laberintos artificiosos sino en una ceremonia cotidiana por excelencia. Visible/invisible. Exterior/Interior. Pares que se

9 Adscribimos a la definición que hace la Física de **Nodo**: punto en que se cruzan ondas sonoras o luminosas, punto inmóvil de la cuerda vibrante, *Pequeño Larousee Ilustrado*, sin fecha de edición, p. 723.

unen mediante la *práctica*<sup>10</sup>: lo interior se transforma en exterior y lo exterior en interior.

## Conclusiones

Este trabajo, intenta ser un aporte a la comprensión del diálogo entre los diferentes componentes de una puesta en escena, en una de sus facetas más apasionantes, (a juicio de quien expone) ésta es, la reinscripción de significados.

Los espectadores entraban al espacio y se repartían por el espacio. Los actores a su vez, compartían con el público todos los elementos y objetos que manipulaban durante la acción. Por lo tanto, había momentos en que dejaba de ser testigo y pasaba a ser un participante que también interrogaba, interrogándose. En nuestro trabajo el espectador ocupaba el lugar de un testigo. Por otra parte, después de lo expresado, pareciera que nuestro trabajo como directores tiene un derrotero claro, y que siempre se está en poder de saber lo que se hace. En el presente caso no tenía la más remota idea de cómo se iba a llevar ese material a escena, cómo se iba a realizar. Ni la más mínima. Ese era un texto que había querido hacer durante muchos años. Pero para ese texto en mi imaginación no había ningún lugar, no había actores, nada. Estaba alojado en una zona sin eco, sin forma. Sólo la intención de querer hacerlo fue la que me llevó a proponerlo y a darle forma a esa materia difusa. Fue complicado, ya que no podía concebir ninguna posibilidad de realización y tampoco veía un espacio donde eso funcionara. Pero al mismo tiempo sabía que las respuestas se podían encontrar en el texto, insistiendo hasta producir la presión necesaria de la cual surgiera la nueva forma teatral, y la nueva manera de tratar un espacio teatral como lo es el Teatro Camarín del Carmen. Sin este paso hacia la oscuridad, hacia lo desconocido, hacia ese espacio que le llamo “caja negra”, este montaje no hubiera existido. Pero ello fue posible porque nos aventuramos a hacer lo que no sabíamos. Al crearnos esta nueva situación, nos vimos obligados a resolverla creativamente.

Detrás de la poesía, y de los múltiples vínculos y asociaciones que genera, puede surgir lo maravilloso y en igual medida lo siniestro. Estamos ante un universo de contradicciones y su potencia se expande. Afecta hasta los más pequeños actos de nuestras vidas. Me atrevo a decir que el arte más profundo demanda actos de coraje. Vivir en la poesía es asumir grandes riesgos.

A veinte años de habernos propuesto el trabajo de reflexionar sobre el proceso creador y sus componentes, podemos decir que, si bien hemos avanzado bastante en el terreno de la fundamentación teórica sobre las decisiones artísticas, seguimos pensando que el arte, al trabajar por condensación, por creación de capas de sentido acumuladas durante su proceso de construcción, se torna complejo teorizar de manera efectiva y certera sobre las soluciones adoptadas en el contexto del proceso creador. No obstante lo cual, el sólo hecho de habérselo propuesto ya significa un esfuerzo que se ve recompensado cuando se logra dar con el referente teórico que sostiene una acción de arte. Lo que sucede también en paralelo con el fenómeno de la teorización, es que uno comprueba que cuando está creando, sabe más de lo que luego puede teorizar. Y no es jactancia, producto de la experiencia, si no que hemos comprobado empíricamente que así sucede. Durante un proceso creador se toman decisiones repentinas, entendidas éstas como las que surgen espontáneamente luego de la observación de una escena, o durante su ejecución, que referencian un movimiento

10 Nos adscribimos a la noción de práctica desarrollada por Marx: “El defecto fundamental de todo el materialismo anterior –incluido el de Feuerbach– es que sólo concibe las cosas, la realidad, la sensoriedad, bajo la forma de *objeto* de *contemplación*, pero no como *actividad sensorial humana*, no como *práctica*, no de un modo subjetivo. De aquí que el lado *activo* fuese desarrollado por el idealismo, por oposición al materialismo, pero solo de un modo abstracto, ya que el idealismo, naturalmente no conoce la actividad real, sensorial como tal” (Marx, 1952, p. 24)

artístico sobre el que uno no ha leído o experimentado, pero que, sin embargo, y producto de la trama de sentido que sostiene a la creación, se ponen en juego cuando se está inmerso en el trabajo.

Por otra parte, y esto también es producto del azar creativo, la búsqueda sostenida de una forma de dirigir no es un proceso lineal en el que se puede decir que lo que viene después es el resultado directo de lo que lo antecede. Lo que pudimos comprobar con el montaje de *Inexpresable amor* es que una poética aparece cuando menos se la espera. Porque no hay una búsqueda deliberada. Hay un pensamiento y una voluntad aplicadas al trabajo artístico de la dirección. Hay un deseo de logro de dicha poética, vislumbrada como posible lenguaje representativo. Lo que no sabemos es cuándo aparece en su plenitud, y a su vez, uno tiene la certeza que esa llegada es reconocimiento pleno de la forma aplicada y conseguida, es a su vez la clausura de la misma, ya que luego de eso no hay certeza sobre cómo seguir, ni que hacer para superar la actual situación. Y lo cuento porque con este montaje fue donde sentí con mayor plenitud y libertad que podía aplicar a conciencia todo lo buscado durante años de trabajo como director. Pero eso no es garantía de nada, ya que en el arte la recetas no funcionan y, aferrarse a un solo procedimiento, es garantía de parálisis porque no te da margen de movimiento para poder aplicar otro tipo de soluciones a un mismo problema.

## Referencias Bibliográficas

- Aguirre, R. (1983) *Las poéticas del Siglo XX*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires.
- Baciu, S. (1979) *Surrealismo Latinoamericano: preguntas y respuestas*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso.
- Bachelard, G. (1997) *El aire y los sueños*, F.C.E., México.
- Barthes, R. (1993) *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI editores, México.
- Castoriadis, C. (1990) *El mundo fragmentado*, Editorial Altamira, Buenos Aires.
- Deleuze, G. - Guattari, F. (1983) *RIZOMA: Introducción*, PREMIA EDITORA, México.
- Dubatti, J. (1998) *El teatro jeroglífico*, Atuel, Buenos Aires.
- (2003) *El convivio teatral*, Atuel, Buenos Aires.
- (2011) *Introducción a los Estudios Teatrales*, Libros de Godot, México.
- (2012) *Introducción a los estudios teatrales*, Atuel, Buenos Aires.
- García Lorca, F. (1966) La imagen poética de Don Luis de Góngora, en *Obras Completas*, Editorial Aguilar, Madrid.
- González, H. (2001) "Reflexiones en torno al entrecruzamiento de la sociología con la investigación periodística y la estructura de la narrativa policial", *La tecl@, Revista digital*, [www.icarodigital.com.ar/diciembre2001/el\\_damero/index.html](http://www.icarodigital.com.ar/diciembre2001/el_damero/index.html)
- Islas, M. *Notas del cuaderno de dirección*. Sin editar.
- Jiménez, J. (2013) "Vivir es soñar. El surrealismo y el sueño" en AA.VV., *El surrealismo y el sueño, congreso internacional* – Museo Thyssen Bornemisza – Madrid.
- Kogan, J. (1987) Homo Aestheticus en *La religión del arte*, EMECÉ EDITORES, Buenos Aires.
- Marx, C. - Engels, F. (1952) *Obras escogidas*, Editorial Progreso, Moscú.
- Morin E. (1999) *Los siete saberes necesarios a la educación del futuro*, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. SANTILLANA-UNESCO, París, Francia
- (2007) *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, España.
- Nadeau, M. (1948) *Historia del Surrealismo*, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires.
- Pavis, P. (1996) *El análisis de los espectáculos*, Paidós, Madrid.
- Pellegrini, A. (2012) La poesía surrealista, en *Antología de la poesía surrealista*, Editorial Argonauta, Buenos Aires.
- Pichon-Rivière, E. (1985) *El proceso creador*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, <http://www.psicologiagrupal.cl/escuela/moduloIV/elprocesogrupal.pdf>
- Rest, J.(1979) *Conceptos de literatura moderna*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Riechmann J. (Trad.) (1996) *Heiner Müller : Germania Muerte en Berlín*, Argitalixe Hiru -Hondarribia ( Guipúzcoa) España.
- Robledo Isaza, M. (2013) *La estimulación sensorial como medio para la creación de signos en el espacio escénico durante el montaje "Inexpresable amor" dirigido por Marcelo Islas*, Memoria para optar al título en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro, Actuación, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes A.S.A.B, Bogotá, Colombia, Sin editar.
- Rodari, G. (1983) *Gramática de la fantasía*, Editorial Argos Vergara, S. A.
- Sartre, J.P. (1962) *Qué es la literatura*, Losada, Buenos Aires, Argentina.
- Scolnicov, H - Holland, P (Comps) (1991) *La obra de teatro fuera de contexto*, Siglo XXI, México.
- Trastoy, B. - Zayas de Lima, P. (1997) *Los Lenguajes no Verbales en el Teatro Argentino*, Editorial UBA, Buenos Aires.