

Cuéllar Torres, Tatiana.

Profesora titular investigadora, Universidad del Valle, Departamento de Diseño, Facultad de Artes Integradas, Grupo de investigación: Nobus.

Alumna de doctorado, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, Grupo de investigación: Tecnologías audiovisuales.

El espacio material en dispositivos escénicos contemporáneos. Análisis comparativo de dos casos de estudio: Kingdom de la compañía Señor Serrano (2018) y La Despedida del laboratorio Mapa Teatro (2017)

The material space in contemporary stage devices. Comparative analysis of two case studies: Kingdom of the company Señor Serrano (2018) and La Despedida of the Mapa Teatro laboratory (2017)

TIPO DE TRABAJO: Comunicación.

PALABRAS CLAVE

Escenografía, narratividad, dimensión estética, espacio escénico, discurso.

KEY WORDS

Scenography, narrativity, aesthetic dimension, stage space, speech.

RESUMEN

Partimos de la pregunta “¿es la imagen o la dimensión estética de una obra, indisoluble del discurso que sustenta?”, hecha por José A. Sánchez en la conferencia *La imagen elocuente*¹ (2014). Basándonos en esta cuestión, nos interesa analizar cómo la escenografía es capaz de asumir un papel protagónico en la dramaturgia de dos dispositivos escénicos del contexto contemporáneo. En este recorrido, la escenografía es entendida desde el concepto de *narratividad*, “que es el conjunto organizador de todo discurso” (Greimas y Courtés, 1990) y no una transcripción literal de la escena.

En esta dirección, este estudio lo hacemos adaptando categorías “provisionales” que nos sitúen en la revisión de conceptos como: la palabra, el cuerpo, el espacio material y el discurso. Para ello, examinaremos la *narratividad* y *dramaturgia* de la escenografía, comprobando si la visualidad de una obra *invisibiliza* la dramaturgia literaria de ésta o si el discurso narrativo transforma la dramaturgia visual. Para analizar estas nociones, tomamos como referentes las siguientes obras, porque transgreden el espacio material: *Kingdom* (2018) de la compañía Señor Serrano de Barcelona (España) y *La Despedida* (2017) del laboratorio Mapa Teatro de Bogotá (Colombia). Estos dispositivos escénicos, tienen formas concretas de producción y transforman el espacio material para que se vuelva protagonista de la puesta en escena, principalmente a través del lenguaje poético del *live arts*². Esta transgresión de la dramaturgia visual y los discursos que sustentan, tienen un perfil político, porque sus creadores se comprometen con la actualidad social, transitando entre cambios conceptuales y formales para hablar de nuevas realidades.

¹ Conferencia pronunciada el 4 de julio de 2014 en el Centro Dramático Nacional de Madrid, en el marco de las Jornadas sobre Escenografía y plástica teatral.

² El *live arts* es arte en vivo. Se refiere en este caso, al video en directo y en tiempo real.

ABSTRACT

We start with the question "is the image or the aesthetic dimension of a work, inseparable from the discourse that it sustains?", made by José A. Sánchez in the conference *La imagen elocuente*³ (2014). Based on this question, we are interested in analyzing how the scenery is able to assume a leading role in the dramaturgy of two scenic devices of the contemporary context. In this journey, the scenography is understood from the concept of narrativity, "which is the organizing set of all discourse" (Greimas and Courtés, 1990) and not as a literal transcription of the scene.

In this direction, this study is done by adapting "provisional" categories that place us in the revision of concepts such as: the word, the body, material space and discourse. To do this, we will examine the narrative and dramaturgy of the set, checking if the visibility of a work invisibilizes the literary dramaturgy of this one or if the narrative discourse transforms the visual dramaturgy. To analyze these notions, we take as reference the following works, because they transgress the material space: *Kingdom* (2018) of the company Señor Serrano de Barcelona (Spain) and *La Despedida* (2017) of the Mapa Teatro de Bogotá laboratory (Colombia). These scenic devices, have concrete forms of production and transform the material space so that it becomes protagonist of the staging, mainly through the poetic language of *live arts*⁴. This transgression of the visual dramaturgy and the discourses that support it, have a political profile, because its creators are committed to social actuality, moving between conceptual and formal changes to talk about new realities.

INTRODUCCIÓN

En este artículo partimos del concepto de narratividad y dramaturgia en la escena contemporánea aplicados al espacio escenográfico, cuyo discurso es el que nos interesa. Por tanto, la idea que vertebra las reflexiones de este texto pone el foco en la dramaturgia visual y el discurso de los documentos audiovisuales del espacio escénico contemporáneo. Para ello partimos de la diferenciación de los conceptos narratividad y dramaturgia: "un *texto narrativo* será aquel en que un agente relate una narración. Una *historia* es una fábula presentada de cierta manera. Una *fábula* es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un *acontecimiento* es la transición de un estado a otro. Los *actores* son agentes que llevan a cabo acciones" (Bal, 1990). Lo narrativo implica una relación entre *narradores*, un *contenido* en donde debería haber una serie de acontecimientos conectados que experimenten los actores y la *identificación de tres aspectos*: el texto, la fábula y la historia. En el texto dramático se podría cumplir igualmente el segundo requisito (Bal, 1990).

Ahora, "al hablar de dramaturgia y no de texto podemos pensar en un espacio intermedio entre los tres factores que componen el fenómeno escénico: el teatro, la actuación y el drama. El teatro es el lugar del espectador (espacio social o de representación); la actuación («performance»), el lugar de los actores (espacio expresivo o de dinamización); el drama es el lugar de la acción, codificable o no en un texto (espacio formal o de construcción)" (Sánchez, 2011). La dramaturgia es entonces, un espacio de mediación entre el texto y la acción física, que tiene su punto de encuentro con la narrativa en la relación entre los acontecimientos y las acciones.

En este estudio nos interesa, por lo tanto, el carácter mediador de la *dramaturgia*, la capacidad de la *narrativa* para representar el tiempo, y las *posibilidades dramáticas de la imagen* que trasciende al decorado, convirtiéndose en una imagen que no se desprende de los cuerpos para ser elocuente, porque los cuerpos y los medios las producen, las soportan y las miran (Sánchez, 2014).

El espacio escénico contemporáneo es sin duda una polifonía porque en él dialogan diferentes voces, cuerpos y materialidad -no como hijos de la literatura, sino como hijos de la teatralidad (ritual, fiesta, danza)- que permiten acercarse a una dramaturgia visual y discursiva susceptible de ser analizada bajo la mirada de lo festivo y lo político en el espacio material de dos dispositivos escénicos contemporáneos: *Kingdom*⁵ (2018) de la compañía Señor Serrano⁶ y *La Despedida*⁷ (2017) del laboratorio Mapa Teatro⁸. Estos

³ Lecture delivered on July 4, 2014 at the National Dramatic Center of Madrid, as part of the Conference on Stage Design and Theater Arts. Stage Design and Works on Theater Stage Design.

⁴ It refers in this case, to live video and in real time.

⁵ Dispositivo escénico de la agrupación Señor Serrano, estrenada en GREC festival de Barcelona el 4 de julio de 2018.

⁶ La compañía Señor Serrano de España "es una compañía de teatro con sede en Barcelona que crea producciones originales sobre aspectos discordantes de la experiencia humana contemporánea. Los espectáculos de Señor Serrano mezclan video en directo, maquetas, texto, performance, sonido y objetos. Las producciones de la compañía se estrenan y giran internacionalmente. (...) En la actualidad, el núcleo de la Agrupación Señor Serrano está compuesto por Àlex Serrano (Presidente de la República), Pau Palacios (Primer ministro) y Barbara Bloin (Jefa de Gabinete). Además de ellos, para cada producción la compañía cuenta con la colaboración esencial de un equipo creativo multidisciplinario y variable" (Tomado de <https://www.srserrano.com/es/company/>).

⁷ Dispositivo de la agrupación Mapa Teatro, estrenada en París en 2017.

⁸ "Mapa Teatro es un laboratorio de artistas dedicado a la creación artística transdisciplinar. Con sede en Bogotá desde 1986, fue fundado en París en 1984 por Heidi, Elizabeth y Rolf Abderhalden, artistas visuales y escénicos colombianos. Desde su creación, Mapa Teatro traza su propia cartografía en

dispositivos precisamente se asientan en lo que Sánchez denomina dispositivos poéticos, “donde la dimensión artística no queda reducida a la mirada posterior de los especialistas que contemplan el dispositivo discursivo, sino que es agenciada por los participantes en el dispositivo” (2016). Los dispositivos son entendidos como una organización tanto de organismos vivos como de espacios materiales; conjunto de elementos institucionales, legales y éticos; textos, máquinas y personas (Sánchez, 2014).



Figura 1. Imágenes de *Kingdom* tomadas de <https://www.srserrano.com/es/kingdom/>

METODOLOGÍA

La metodología adoptada tiene que ver con el análisis documental, en el que se adaptan categorías para ser aplicadas a los dispositivos escénicos escogidos. Estas categorías *provisionales* parten de las propuestas por Sánchez (2014), las cuales han sido ajustadas para los intereses de esta investigación. Estas categorías, llamadas por Sánchez (2014) “modos de dispositivos”, se refieren a:

1. Modo cruel-dramático: Estos dispositivos convierten el propio cuerpo en dispositivo, lo que lleva a un ejercicio de crueldad, porque se pasa de ser vivo a dispositivo. Este dispositivo afecta a los que comparten temporalmente la representación y a quienes comparten con el cuerpo protagonista el escenario. “Es un medio de manifestación del dolor de los otros” (Sánchez, 2014).
2. Modo festivo (afectivo)-documental: En este modo de dispositivo se superpone la documentación y la fiesta, la participación o la presencia, recurriendo a la escucha y al cuerpo. “No sirve el documento si no está presente en cuerpo” (Sánchez, 2014).
3. Modo festivo-político: Dispositivos que permiten la participación y acción política de otros cuerpos que pueden intervenir con el dispositivo.
4. Modo afectivo (lúdico)-crítico: Este dispositivo es lúdico porque no se hace una acción política directa, pero tiene una eficacia simbólica (Sánchez, 2014).

De estas formas de mirar –acaso valorar– dispositivos escénicos contemporáneos, nos centramos en tres de los cuatro modos de dispositivos, que relacionan lo festivo, lo afectivo y lo político.

el ámbito de las “Artes vivas”, un espacio propicio para la transgresión de fronteras –geográficas, lingüísticas, artísticas– y para la puesta en escena de preguntas locales y globales, a través de distintas operaciones de “pensamiento-montaje”. (...) De ahí su interés por los procesos de creación y actos “in vivo”; por la traducción y transposición de escrituras y partituras escénicas; así como por las operaciones de montaje de documentos, archivos y ficciones.

En los últimos años, Mapa ha hecho énfasis en la producción de acontecimientos poético-políticos: mediante la construcción de etnoficciones y la creación efímera de comunidades experimentales.” (Tomado de <https://www.mapateatro.org/es>).



Figura 2. Imágenes de *La Despedida* tomadas de <https://www.mapateatro.org/es/cartography/la-despedida>

DESARROLLO

1. Narratividad y dramaturgia en la escenografía de dispositivos escénicos

Desde el inicio del siglo XX la escena actúa como un laboratorio natural de experimentación de artistas de diferentes disciplinas, convirtiendo el espacio escénico en una simultaneidad de signos en el que se pueden seguir relatos paralelos y sustituir un signo por otro. Es así como la luz, el sonido, el movimiento y la imagen, conforman el espacio como un nuevo agente dramático (De Blas, 2006) y no sólo como un agente narrativo que da información al espectador y a los actores (cuerpos) en escena. Estas transformaciones fueron posibles gracias a teóricos como Adolphe Apia, Edward Gordon Craig y Josef Svoboda, que, desde distintos lugares, apoyaron la transformación del espacio escénico como un espacio de experimentación y de unión de las artes. Con los aportes de estos artistas, se quiebra “definitivamente toda voluntad figurativa. Los espacios teatrales poco a poco no van a querer ser reproductores” (De Blas, 2006).

Posteriormente se inicia una decantación del exceso de plasticidad en la escena, con una experimentación de tipo arquitectónico. Con esta experimentación y el descubrimiento del potencial narrativo del cine, se introducen nuevos materiales en la escena que permiten incluir sistemas de proyección escenográfica (De Blas, 2006). Estos nuevos códigos que se alejan del lenguaje verbal, con el tiempo generan cambios en la escenografía, hasta llegar al espacio como instalación escultórica, ya no como escenario y edificio al mismo tiempo, sino como objeto material que cobra vida a través de la acción escénica de los cuerpos. En estas experiencias, se introduce la importancia del proceso creativo y no sólo del resultado final; cambios estructurales en los modos de hacer, que repercuten en los cambios paradigmáticos de la mirada, no sólo de los productores sino también de los espectadores.

En este tipo de experiencias audiovisuales y en otras posteriores, la lúdica y el ritual se involucran en la relación entre los actores y los espectadores, entre los objetos y el sonido, difuminando la separación entre arte y vida; evitando que se pierda la teatralidad en las puestas en escena. Se dan cambios en la relación con el texto narrativo y el texto dramático, porque se quiere desprender de la palabra y priorizar otros elementos como la música, la imagen y el cuerpo. “Las situaciones escénicas se determinaron por su forma y no por su estructura narrativa” (De Blas, 2006). Ya en los años ochenta, el espacio de la puesta en escena, forma parte del universo del drama “los espacios [materiales] evolucionan paso a paso, retroceden, avanzan, pierden lo superfluo y se afinan con la obra buscando las formas inherentes al texto y los contactos del actor con la materia” (De Blas, 2006). En los noventa, la pérdida del valor referencial de la palabra se ha compensado con un nuevo poder simbólico y metafórico del montaje (De Blas, 2006), que seguimos viendo actualmente en varias puestas en escena contemporáneas. Al igual que la experimentación con el sonido que cobra protagonismo, para que la “escucha sea un acontecimiento sonoro” (De Blas, 2006), el espacio se va a ver alterado por humo, luces, ruido, olores y los elementos escenográficos van a ser cambiantes, con imágenes grabadas e imágenes en tiempo real; lo cual va a convertir el espacio en una acción dramática.

En esta dirección, se reconocen tipologías del espacio material que producen prácticas espaciales como la *instalación*, el *espacio plástico* y el *espacio como arquitectura efímera*. El *espacio como instalación* se refiere a que, a través de la construcción de un espacio fragmentado y escultórico, la dramaturgia visual adquiere sentido a partir de la acción escénica. Este tipo de escenografía es el que más se acerca a las producciones analizadas, que transitan entre la abstracción y la metáfora, para volverse espacios simbólicos. En el *espacio plástico*, la escenografía adquiere la plasticidad propia de la pintura y el dibujo, y con ello, el teatro recobra el carácter de convención. En el *espacio como arquitectura efímera*, se experimenta con la construcción del espacio desde premisas arquitectónicas.

Llegamos así a la escenografía como una composición narrativa y simultánea, palpable en un espacio material, que “tiene una reserva de elementos y de leyes (plástico- teatrales) de transformación” (Laino, 2014). Por lo tanto, las “variables que [se elijan] para hacer [esta] alteración son las que generan un lenguaje plástico-teatral y una posición política” (Laino, 2014). La posición política en dispositivos escénicos contemporáneos permite, por un lado, la participación de los cuerpos sobre los mismos dispositivos y, por otro lado, un juego afectivo cuando no hay una acción política directa, pero sí un efecto simbólico.

2. La Fiesta en modo documental y crítico

En este apartado son importantes dos cosas: una, la inclusión del documentalismo y la superposición de la ficción en el tratamiento visual y narrativo como formas de retornar a la realidad, y dos, la preocupación por el cuerpo como medio irrevocable de relación con lo real (Sánchez, 2007). Estas asociaciones representan el conflicto entre lo real y lo visible, entre lo teatral y lo performativo. En este último caso, la compañía Señor Serrano apuesta por lo performativo como lenguaje, porque le permite consolidar las relaciones entre los sujetos y el video en tiempo real, que sustentan su apuesta visual. En *La Despedida*, la preocupación por lo real se ve expuesta por una “superposición de historia y memoria” (Sánchez, 2007), pero a través de un lenguaje visual que no reconstruye los hechos vividos, para no instruir, sino que provoca una reflexión política, atendiendo a la voluntad de dar voz a los otros, “concebidos como ejercicios de afirmación y resistencia” (Sánchez, 2007).

Estos dispositivos resultan impactantes para el público, porque el cuerpo logra no sólo ser el soporte de la palabra, sino un elemento discursivo más, al igual que la escenografía...no redundan ni tampoco decoran, son lenguajes potentes que no se alejan ni quebrantan el relato, entendido como la acción de narrar un acontecimiento. Por lo tanto, debemos ver en la escenografía “detalles concretos, o aparentemente secundarios, que ofrecen algo más que un complemento de informaciones: se trata de elementos que conmueven, que abren la dimensión del recuerdo. Esto confirmaría que el discurso poético es también relato. Se intentaría, por lo tanto, descubrir la lógica del modelo del relato y no el relato en sí mismo” (Laino, 2014).

Esta idea nos lleva a revisar cómo se han narrado los relatos y transformado en discursos, entendido este último como un enunciado, como una consigna o como un pensamiento; encontrando que la *fiesta* es una característica importante que repercute en el hecho de que las escenografías analizadas, no se han liberado de la *teatralidad* porque conservan tanto la oralidad como la escucha (Sánchez, 2014). La fiesta, desde el punto de vista antropológico, es el lugar de la “celebración de un evento considerado relevante para la comunidad, de manera pública o privada. El momento designado para la fiesta se establece como una ruptura con el tiempo cotidiano, paralizando, parcial o totalmente, las actividades diarias comunes” (Campo, 2008). Así, la teatralidad antigua se daba en el espacio de fiesta y el teatro en su evolución desde el rito, se mantiene en el campo de la fiesta.

A principios del siglo XX hubo algunas tentativas de recuperar la fiesta como espacio escénico (Sánchez, 2014); sin embargo, el problema radica en que no es posible *escenografiar* la fiesta ni hacer una dramaturgia de la misma (Sánchez, 2014), porque la fiesta tiene su lugar en la plaza pública como territorio de empoderamiento, entonces *¿cómo hablamos de la sensibilidad estética y de la materialidad del espacio de la fiesta en estos dispositivos escénicos?*. Además, si la fiesta es en sí misma una acción política y una acción festiva (Sánchez, 2014), *¿es posible valorar si estos mismos aspectos se ven en la representación de la fiesta de estas puestas en escena?* El problema está en que en la plaza pública el órgano privilegiado es la escucha y en el espacio escénico es la visión (Sánchez, 2014), y entonces *¿cómo valorar si hay oralidad, fiesta y cuerpo en una puesta en escena?*, es evidente que están ahí, aunque sea en una representación. Esto nos lleva entonces, a plantear este análisis de dispositivos escénicos como *representaciones de fiestas que han sido creadas para ser vistas y oídas*.

La fiesta supone en sí misma una presencia de *cuerpos* para que haya implicación en esa acción festiva. Los tres elementos que se privilegian en la fiesta son: la oralidad, la escucha y el cuerpo, lo que distancia este acto público de la inmaterialidad de la imagen (Sánchez, 2014), en donde el cuerpo es un soporte para ésta, al igual que en la representación de la fiesta en espacios escénicos; en donde si no hay un soporte para las imágenes y para las palabras, éstas se volverían literales. En *La Despedida*, la utilización de la fiesta se da porque este tipo de celebración ha sido en la *realidad* colombiana, un escenario tanto de regocijo y disidencia, como de violencia y muerte; por lo tanto, la fiesta acentúa el discurso sobre la culminación de una época de violencia en Colombia, en el que también hay una despedida a los movimientos revolucionarios de América Latina.



Figura 3. Imágenes de *La Despedida* tomadas de <https://www.mapateatro.org/es/cartography/la-despedida>

En este recorrido, *La Despedida* parte de una imagen, de un lugar: el campamento El Borugo en La Macarena (Meta), convertido por el ejército colombiano en un “museo vivo abierto al público”⁹, en donde soldados de una división del ejército actuaban como guerrilleros representando acontecimientos del conflicto armado llevados a cabo en ese campamento. Lo que hace entonces la agrupación Mapa Teatro, es poner en escena su mirada sobre este experimento, pero no sólo de este experimento, sino de las relaciones que se tejen a partir de él, en tres espacios de representación escenográfica: uno en el que se *revive* el campamento de las FARC, otro como un espacio de la memoria y un tercero como espacio fantasmal en el que aparecen acartonados los íconos de la revolución. La escenografía se acerca al espacio como *instalación*, porque es una fragmentación del espacio-tiempo para caminar entre la realidad y la ficción, entre lo real hecho imágenes y lo imaginario.

Por su parte, en *Kingdom* se mezclan plátanos, consumo, coreografías viriles, King Kong y hombres muy hombres en una fiesta sin fin, [bajo la consigna] “el mundo se va a la mierda, vamos a celebrarlo”¹⁰, para tratar el tema de la economía capitalista que como discurso ha tomado nuevos matices, ya “no es un modelo económico, sino que es un sistema, (...) no es una manera de interactuar con el dinero, (...) sino que nos dice cómo nos relacionamos como sociedad” (Serrano, 2018). Así que este concepto requiere nuevas formas de dramaturgia visual para ser abordado.

Estas nuevas formas estéticas permiten que la fiesta representada sea vivida por todos (en tanto sujetos), tornando la conformidad en disidencia. La disidencia es el punto de encuentro entre la dramaturgia visual y el discurso sobre el capitalismo. La poética del lenguaje visual es una forma de narración que impacta, pero no invisibiliza el discurso, por el contrario, lo potencia a través de la metáfora. La metáfora entendida como una manera de transformar la realidad o de no hablar de ella directamente, sino a través de una estrategia visual y sonora distintas (Serrano, 2018). En *Kingdom* “las imágenes nos hablan de la falsedad de las imágenes” (Sánchez, 2014), llegando a una eficacia simbólica. Eficacia que se da porque profanan los dispositivos que reconocemos como propios y en el que el video no es lo único importante, sino el juego que hay con la imagen y el cuerpo, porque además hay un discurso que forma parte del dispositivo, se vuelve incluso un contra-dispositivo, más allá de la destreza técnica (Sánchez, 2014).

3. La Fiesta como acción política

Partimos de la fiesta para llegar al discurso político, que no es abordado como en los años setenta por los colectivos latinoamericanos de teatro, para quienes “la reconstrucción de lo acontecido constituye en sí mismo un instrumento de intervención social” (Sánchez, 2007); sino que actualmente se hace a través de una poetización de la imagen, convirtiendo el dispositivo en una acción simbólica. Es importante esta forma de abordar lo político, porque se vuelve cercano, pero no dogmático, reconocible pero no literal. La trama central en *Kingdom* es sobre la economía capitalista tratada a través de la metáfora de King Kong como “monstruo insaciable”. En *La Despedida*, es el adiós a un proyecto de revolución llevado a cabo por las FARC, y constituye la última puesta en escena del proyecto *Anatomía de la violencia en Colombia* del laboratorio Mapa Teatro, después de la firma de los acuerdos de paz en Colombia.

El trabajo de Mapa Teatro está en constante tensión entre la realidad etnográfica y la ficción de la imagen cinematográfica, inscritas en la *etno-ficción*, noción entendida como el paso de un mundo conceptual a otro, como una forma de partir de lo sensorial, de los imaginarios y no de las conductas ni de la descripción de un fenómeno etnográfico. El trabajo de Mapa Teatro es en todo caso, una lucha contra la visión científica de la etnografía, logrando resignificar la imagen en el espacio material y la presencia misma de los cuerpos en ese “museo vivo abierto al público”. La etnografía en este caso “no sólo son elementos externos o materiales en la

⁹ Tomado de <https://www.mapateatro.org/es/cartography/la-despedida>

¹⁰ Tomado de <https://www.srserrano.com/es/kingdom/>

descripción manifiesta de la cultura, sino que se valoran factores más holísticos, tales como la percepción específica del espacio, del tiempo, el sentido de las ritualidades, el nivel simbólico, político, la expresión directa de los actores sociales, (...) el nivel de lo afectivo” (Campo, 2008).



Figura 4. Imágenes de *Kingdom* tomadas de <https://www.srserrano.com/es/kingdom/>

El objetivo político-crítico de la compañía Señor Serrano, es poner en evidencia, a través de las multitramas, que son varios discursos sobre el mismo tema, que se superponen entre imágenes de revistas con rostros de personajes icónicos de la economía internacional, maquetas de las vías del tren por donde sacaban la banana de Centroamérica a Norteamérica, actores en medio de selvas artificiales filmadas y proyectadas en tiempo real, un atisbo de historia sobre la economía capitalista. La metatrama habla sobre lo bien que estamos según los últimos informes de la ONU y termina con la consigna: “el mundo se va a la mierda, vamos a celebrarlo”. El tratamiento del espacio escénico se usa como una especie de *escenario* en el que se filman acontecimientos históricos representados, como plató para cantantes y bailarines y como espacio de fiesta.

Pero, “¿estas tácticas consiguen superar el estadio del entretenimiento y alcanzan el de la experiencia y el discurso?” (Sánchez, 2016). Creemos que sí, que a través de la transformación del espacio escénico y material que hacen estas agrupaciones, se hace visible una realidad a través de *maquetas efímeras*, que sirven como discurso y que hacen posible una experiencia. Esta transformación de las formas artísticas no es un proceso autónomo ni son ajenas a los cambios sociales...este cambio de las formas incluye cambios profundos tanto en los medios (Sánchez, 2002) como en los modos de hacer.

CONCLUSIONES

Las agrupaciones Señor Serano y Mapa Teatro, profanan dispositivos existentes como parte de su compromiso ético con la sociedad, proponiendo dispositivos poéticos con una dramaturgia visual exquisita y brillante. Estas agrupaciones tienen en su haber, experiencias sensibles que perduran en el imaginario de sus observadores y probablemente generan a través de esta relación con el otro, una idea de comunidad que lucha y resiste.

Existe una relación entre la dramaturgia de la imagen y el proceso de pensamiento de estas agrupaciones, ya que no hay una linealidad en la presentación de la *vida*, sino multitramas que se tejen alrededor de los dispositivos escénicos. Creemos que se trata como declara Foreman, citado por Sánchez, de evidenciar “la membrana de las interrupciones/trastornos cuando un pensamiento desplaza a otro” (2002, p. 170). La diferencia es que no se evidencian estrategias contaminantes del proceso creativo en estas puestas en escena, sino una gran pulcritud en medio de la fragmentación de la misma, evidenciándose una especie de polifonía entre las tramas y las pantallas.

Hablamos de sensibilidad estética y materialidad del espacio en estos dispositivos escénicos, desde la relación entre la dramaturgia visual que se vuelve poética y el discurso que se vuelve político, a través de la profanación de escenarios actuales de reconocimiento universal como son las redes sociales, los campamentos de los guerrilleros, las máscaras de íconos políticos, la reina de belleza, la banana, King Kong, entre otros. Igualmente, reconocemos en estas fiestas representadas una eficacia simbólica, no a través de una acción política directa, sino a través de la lúdica, la crítica y la etno-ficción.

Metodológicamente, el uso de una clasificación *provisional* para valorar algunos aspectos de estos dispositivos escénicos fue una guía de ruta y de pensamiento sobre los mismos, tejiendo puntos de encuentro y de disidencia, especialmente en la oralidad y la escucha (teatralidad) de los mismos. *La Despedida* (2017) evidencia el conocimiento de los discursos sociales y de las fiestas nacionales, de los

conflictos y de la reconciliación de un pueblo; así como la sensibilidad estética de sus creadores sobre el *cierre* de un periodo de violencia en Colombia y lo que implica abandonar el *fantasma del enemigo*. Por su parte, en *Kingdom* “el abandono de una relación instrumental con los objetos y con el espacio, (...) adquiere un valor ante todo estético” (Sánchez, 2002). Este valor ha permitido una independencia artística y conceptual de la escenografía en el espacio escénico, además de la búsqueda por una “virtualidad expresiva”(Sánchez, 2002) y no sólo por el uso multimedial de otras épocas.

Finalmente, podemos decir que en estos dispositivos se generan dramaturgia y escenografía en niveles embriagantes. En las dos obras hay una estrategia paradójica: *Donde hay muerte, vive. Donde hay incertidumbre, celebra*.

FUENTES REFERENCIALES

Abderhalden, R. (2017, Noviembre 20). Rolf Abderhalden presenta 'La despedida' en París (Por Jordi Batallé, Entrevistador) [Fragmento de audio]. Recuperado de <http://es.rfi.fr/cultura/20171120-rolf-abderhalden-presenta-la-despedida-de-mapa-teatro-en-paris>

Araújo, A., Bellatin, M., Caruana, P., Domínguez, J., Cornago, O., Heathfield, A., Lehman, H.T., Lepecki, A., Liddell, A., Marranca, B., Pujol, Q., Sánchez, J.A. (2011). *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación / Rethinking dramaturgo: errancy and transformation*, Editores: A. Écija, M. Bellisco, M. J. Cifuentes, ARTEA. CENDEAC-Centro Párraga, Murcia.

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra. Crítica y estudios literarios.

Campo A., L.A. (2008). *Diccionario básico de antropología*. Ecuador: Ediciones Abya-Yala.

Del Río-Almagro, A. (2013). LIVE ART: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(3), 424-439.

De Blas Gómez, F. (2006). Espacio y teatro. *Acotaciones*, nº 16, ISSN 1130-7269.

García Barrientos, J. L. (2004). Teatro y narratividad. *Arbor*, CLXXVII (699-700), pp. 509-524.

Greimas, A.J. y Courtés, J. (1990). *SEMIÓTICA. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos.

Gutiérrez De Angelis, M. (2014). Jean Rouch, comme si: Antropología, surrealismo y cine trance. *e-Imagen Revista 2.0*, Número 1, Editorial Sans Soleil, España-Argentina. ISSN N° 2362-4981.

Laino, N. (2015). La estética en la escenografía. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, Año XVI, Vol. 24. pp. 155-157. ISSN 1668-1673.

Nieva, F. (2000). *Tratado de escenografía*. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Artes.

Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.

Sánchez, J. A. (2014). *La imagen elocuente*, Conferencia pronunciada en las Jornadas de Escenografía y plástica teatral en el Centro Dramático Nacional, Madrid. Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=OsQcDpRGPOg>

Sánchez, J. A. (2016). *Dispositivos poéticos: disidencia y cooperación*, Conferencia pronunciada en el Ciclo organizado por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en la casa de Mapa Teatro, Bogotá. Tomado de <http://blog.uclm.es/joseasanchez/dispositivos-poeticos-disidencia-y-cooperacion-2016/>