



Universidad Nacional Autónoma de México

Centro Universitario de Teatro

Licenciatura en Teatro y Actuación

***La palabra-serpiente-estrella-vibración: repensar la dramaturgia a
partir del método historiográfico de Aby Warburg.***

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADO EN TEATRO Y ACTUACIÓN
PRESENTA

Emilio Vicente Carrera Quiroga

Asesor

Dr. José Rafael Mondragón Velázquez

México, abril 2021

A mi padre

A mi madre

A Pablo, Nacho e Isa

A Montserrat

AGRADECIMIENTOS

A mi padre y a mi madre por apoyarme siempre. A Nacho por patrocinar el examen de inglés, a Isa por confiar en el pescado de plastilina, a Pablo por la escucha. Al Seminario de Tesis que existía antes de la pandemia y después al grupo de *whats* del seminario de tesis que existió durante la pandemia, especialmente a Nora y Nico por navegar juntxs por la burocracia de la UNAM, y a Giselle por ser la que siempre responde a mis dudas. A Lucía Pi Cholula por la atenta lectura. A Montserrat por leer la tesis tantas veces y por esos esquites caseros de la pandemia. A Coti por ser la mejor roomie. A mis primos *cool* que siempre andan por ahí alegrando el día. A Jopa, Esteban y Ale por estar presentes. Al *Desperate Kingdom of Love* por tantos revolcones. A Alberto Villarreal. Al CUT por ser un punto de quiebre de mis certezas y por ser la primera ventana hacia lo desconocido. A lxs Barracxs: Nora, Roco le fou, Uri, Pilar y Vale. A mi familia rupestre neoplatónica de *Loop: espejos del tiempo*. A la serpiente Chavoruquetzacóatl. A mi familia Anishinabe. A Rafa mi asesor por la paciencia, la confianza y el cariño. A lxs sinodales por leerme. A mis abuelos y abuelas que se fueron y que todavía están.

RESUMEN

El propósito de esta investigación es ampliar los procesos de escritura y lectura de una dramaturgia a partir del método historiográfico de Aby Warburg. Se propone una escritura dramática que surja de procesos de *empatía*, *montaje* y *resonancia* a través de la formulación de tres conceptos: la *palabra-serpiente*, la *palabra-estrella* y la *palabra-vibración*. Dichos conceptos son formulados relacionando dos conferencias de Aby Warburg y su último proyecto de investigación, el *Atlas Mnemosyne*, con procesos de *empatía*, *montaje* y *resonancia*. Se ejemplifican dichos conceptos con procesos de escritura dramática de mi autoría y de los dramaturgos Javier Márquez y Alberto Villarreal, así como con los de una dramaturgia colectiva de Teatro Ojo, Luis Mario Moncada, Enrique Singer y mi generación del Centro Universitario de Teatro (CUT).

La motivación de este trabajo es que la dramaturgia sea comprendida desde una fenomenología independiente del acontecer escénico para que su proceso de escritura y lectura pueda ampliarse en su sentido formal y sustancial. Por ejemplo, que el texto de una dramaturgia pueda comprenderse desde una capacidad que abarque imágenes, sonidos, videos, organización textual en el material en que se escribe, etc. Dicha motivación surge de observar una limitante en los procesos de escritura que comprenden a la dramaturgia como un dispositivo técnico, cuyo sentido único es su materialización en escena, y de observar que el proceso de escritura de una dramaturgia se sustenta en procesos de narratividad y linealidad que colocan al autor en una posición de dominio frente al objeto del cual está escribiendo. La palabra en estos casos sirve a elementos ajenos a sí misma, y pierde por ello la fuerza que pudiera tener, si se le considera en función de sí misma como parte de un fenómeno autónomo del acontecer escénico, que puede generar una experiencia de lectura y que puede develar un sentido de acción en el espacio-tiempo de dicho acontecer escénico, sin la necesidad de estar sujeta a su materialización. Esta investigación busca posibilitar otros procesos de escritura dramática que puedan articular resultados formales y sustanciales sustentados en procesos de *empatía*, *montaje* y *resonancia*, y que puedan ser comprendidos como una fenomenología y un acto independiente del acontecer escénico a partir de los conceptos de *palabra-serpiente-estrella-vibración*.

PALABRAS CLAVE

Dramaturgia Ficción Convención Convivio Acción Drama Empatía Dinamógrafo Montaje
Constelación Imagen dialéctica Resonancia Escritura Lectura Fenomenología Palabra-serpiente
Palabra-estrella Palabra-vibración

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I
1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	I
2. MOTIVACIONES	III
2.1 IMPULSOS PERSONALES	iii
2.2 IMPULSOS EN TORNO A LA DRAMATURGIA COMO POTENCIA FENOMENOLÓGICA	v
3. PROBLEMATIZACIÓN DEL CONCEPTO DE DRAMATURGIA	VI
3.1 ¿QUÉ ES LA DRAMATURGIA?	vi
3.2 ¿TEATRO DRAMÁTICO O POSDRAMÁTICO?	x
4. LA VIDA Y LA OBRA DE ABY WARBURG	XII
5. ESTRUCTURA DE LA TESIS	XIX
 I. LA DRAMATURGIA COMO DINAMÓGRAFO: <i>LA PALABRA-SERPIENTE</i>	1
1. EL DINAMÓGRAFO	1
2. LA EMPATÍA Y LA CONFERENCIA <i>EL RITUAL DE LA SERPIENTE</i>	3
3. EL DINAMÓGRAFO Y LA <i>PALABRA-SERPIENTE</i> EN EL CAMPO DE LA EXPERIENCIA PERSONAL	16
 II. LA DRAMATURGIA COMO CONSTELACIÓN: <i>LA PALABRA-ESTRELLA</i>	18
1. LOS FRESCOS DEL PALACIO SCHIFANOIA DE FERRARA.	18
2. LA IMAGEN DIALÉCTICA: <i>CONSTELACIÓN Y MONTAJE</i>	25
3. EL <i>MONTAJE</i> , LAS <i>CONSTELACIONES</i> Y LA <i>PALABRA-ESTRELLA</i> EN EL CAMPO DE LA EXPERIENCIA PERSONAL.	33

III. LA DRAMATURGIA COMO RESONANCIA: <i>LA PALABRA VIBRACIÓN</i>	36
1. <i>RESONANCIAS</i>, ECOS Y REVERBERACIONES.....	36
2. EL ATLAS MNEMOSYNE	38
3. EL <i>ATLAS MNEMOSYNE</i> Y LA <i>PALABRA-VIBRACIÓN</i> EN EL CAMPO DE LA EXPERIENCIA PERSONAL.	48
CONCLUSIONES	I
BIBLIOGRAFÍA	X

*La creación es un templo de pilares vivientes
que a veces dejan salir sus palabras confusas;
el hombre lo atraviesa entre bosques de símbolos
que lo contemplan con miradas familiares.*

Charles Baudelaire

*Es un gran error hablar de las cosas del mundo
indistinta y absolutamente y, por decirlo de algún
modo, por regla; porque casi todas las cosas tienen
distinciones y excepciones, por la variedad de las
circunstancias en las que no es posible detenerse
con idéntica medida; y estas distinciones y excepciones
no se encuentran escritas en sus libros, pero
necesitan ser mostradas por la discreción.*

Francesco Guicciardini

La creación consciente de una distancia entre sí mismo y el mundo exterior bien puede considerarse un acto fundador de la civilización humana; si este espacio intermedio deviene el sustrato de la creación artística, entonces se satisfacen las condiciones previas para que esta conciencia sobre la distancia se convierta en una función social perdurable, la cual determina aquel ciclo entre una cosmológica figurativa y otra sígnica a través del ritmo que va del compenetrarse con la materia y el alejarse hacia la sofrosine. La adecuación o fracaso de esta función como instrumento de orientación espiritual constituye entonces el destino de la cultura humana.

Aby Warburg

INTRODUCCIÓN

1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo central de esta tesis es formular conceptos que puedan ampliar la práctica de la dramaturgia en tres sentidos: su proceso de escritura, el resultado de dicha escritura y su proceso de lectura a través de los procesos de *empatía*, *montaje* y *resonancia* en relación con el método historiográfico de Aby Warburg.

Propongo relacionar la práctica de la dramaturgia con las investigaciones de Aby Warburg que plantean un método historiográfico capaz de reconsiderar al arte y su influencia en los procesos de construcción de la cultura a través de tres proyectos de su autoría: la conferencia *El ritual de la serpiente*, la conferencia “Arte italiano y astrología internacional en el palacio Schifanoia de Ferrara” y su último proyecto el *Atlas Mnemosyne*. Dichos trabajos serán modelos para desarrollar una propuesta formal y sustancial de una dramaturgia que amplíe sus posibilidades de escritura y de lectura hacia procesos de *empatía*, *montaje* y *resonancia* que serán la base para desarrollar un concepto en cada capítulo: la *palabra-serpiente*, la *palabra-estrella* y la *palabra-vibración*.

Los primeros dos capítulos detentan una forma más amplia de escribir una dramaturgia a partir de la *palabra-serpiente* y la *palabra-estrella*; el tercero, otra forma de leerla a partir de la *palabra-vibración*. Se elabora en la conclusión un único concepto nombrado la *palabra-serpiente-estrella-vibración* que concentra los procesos analizados en los capítulos anteriores y que puede ser utilizado tanto para la escritura como la lectura de una dramaturgia.

Las conferencias *El ritual de la Serpiente* y “Arte italiano y astrología internacional en el palacio Schifanoia de Ferrara” serán una guía de los procesos que puede desarrollar un dramaturgo o dramaturga para escribir a partir de los conceptos de *dinamógrafo* y *constelación*, descritos por Georges Didi-Huberman y Walter Benjamin, respectivamente. Dichos conceptos serán relacionados con ambas conferencias para plantear posibilidades de

escritura, a través de procesos de *empatía* y de *montaje*, para desarrollar los conceptos de *palabra-serpiente* y *palabra-estrella*. El *Atlas Mnemosyne* será modelo para la lectura de una dramaturgia, a partir del concepto de *resonancia* —formulado en la tesis doctoral *Resonancias de la promesa: Ecos y reverberaciones del Don Giovanni, un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial* de Didanwy Kent— y de los procesos analizados en los capítulos anteriores, para formular el concepto de la *palabra-vibración*.

Dichos conceptos se relacionarán con diversas reflexiones que surgen del análisis de procesos creativos propios y de otros creadores, para poner en diálogo los planteamientos propuestos con ejemplos de escritura dramática que puedan proyectar una perspectiva práctica de estos conceptos. El proceso de *empatía*, que da sustento al concepto de la *palabra-serpiente*, será relacionado con la práctica de Javier Márquez en su dramaturgia *El hombre que vendió al mundo* y con una dramaturgia de mi autoría llamada *Preludio para un horizonte*. El proceso de *montaje*, que da sustento al concepto de *palabra-estrella*, se vinculará con la práctica colaborativa de Luis Mario Moncada, Teatro Ojo, Enrique Singer y mi generación del CUT para el proyecto *Sesión Permanente*, nuestra obra de egreso de la licenciatura, y con otra dramaturgia de mi autoría llamada *El nacimiento de Venus*. Finalmente, el proceso de *resonancia*, que da sustento a la *palabra-vibración*, se relacionará con la práctica de Alberto Villarreal en su dramaturgia *El lado B de la materia* y con la práctica de Aby Warburg en su proyecto el *Atlas Mnemosyne*, que será leído como una dramaturgia.

Los conceptos formulados en esta tesis son herramientas que permiten a un escritor o escritora construir procesos creativos propios. No se presentan como metodologías únicas o rígidas, sino como herramientas conceptuales cuya práctica tendrá que ser desarrollada en la experiencia de cada escritura. La *palabra-serpiente-estrella-vibración* es una herramienta que amplía las maneras de escribir o leer una dramaturgia para liberarla en su sentido formal y sustancial; dependerá de cada lector o escritor cómo utilice esta herramienta de manera práctica para cada proceso creativo.

2. MOTIVACIONES

2.1 IMPULSOS PERSONALES

Durante la licenciatura en el CUT y los años posteriores a mi egreso, tuve la oportunidad de encontrarme con múltiples formas de hacer teatro, con o sin un texto dramático. Mis dos procesos de titulación —*Loop: microcosmos humano* y *Sesión permanente*— no tuvieron un texto dramático como origen para desarrollar el proceso, ni como resultado final. Fueron proyectos sin dramaturgia, aparentemente, pues es posible decir que carecían de dramaturgia, si se piensa la dramaturgia solamente desde su sentido clásico y desde su sentido rector del acontecer escénico. Sin embargo, desde la perspectiva de una dramaturgia escrita con los conceptos formulados en esta tesis, ambos proyectos se sustentaban en un trabajo profundo y amplio de escritura dramática, aunque ésta no hubiera pasado por las manos de los actores y actrices, como un material en tinta y papel, en el cual pudieran leer y subrayar los textos para memorizarlos.

Al salir de la universidad, por otro lado, encontré que la industria teatral, las instituciones que apoyaban la producción escénica y la práctica dominante del teatro, seguía haciendo uso, en la mayoría de los casos, de un texto dramático como base para el desarrollo de sus proyectos. También observé que en la mayoría de los proyectos teatrales los creadores o creadoras se preguntaban ¿por qué es pertinente lo que hacemos?, ¿de qué va a servir? y ¿de qué problema queremos hablar? Sin embargo, estas preguntas, en lugar de profundizar la práctica del arte, posicionaban al artista como un ser ejemplar poseedor de la respuesta o la crítica adecuada frente a algún problema, y daban al arte un valor de utilidad o de servicio público frente a diversas problemáticas.¹ Esto disminuía el sentido

¹ Esta situación se debe en gran medida a la necesidad de recibir apoyos económicos para los proyectos escénicos con los cuales se concurra en competencia con otras muchas propuestas que deben cumplir con requisitos como claridad, pertinencia, valores artísticos, etc. Es un tema complejo que merece una reflexión aparte que pueda esclarecer las necesidades de los creadores y creadoras en relación con la producción de sus proyectos, y con las consecuencias creativas y productivas que están teniendo dichas necesidades y los modelos de apoyos institucionales de la actualidad. En esta tesis, este tema se desarrolla con mayor profundidad en las conclusiones a partir de las reflexiones que Boris Groys hace respecto a la producción de carpetas para el concurso de convocatorias institucionales en su libro *Volverse público, las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*.

crítico que la producción del arte puede generar entre sus creadores y creadoras con la realidad que los circunda, pues desde un inicio ya se tenían el discurso y la forma que se querían desarrollar, sin prestar atención a los mecanismos, modos de producción, toma de decisiones o formas de organización que rigen las prácticas artísticas.

También tengo un interés particular en la composición pictórica, así como en la poesía. Al empezar a escribir dramaturgia, quise hacer composiciones de imágenes y textos con múltiples significados y sentidos. Era como hacer un poema visual con la conciencia de que serviría para desarrollar un fenómeno posterior en el acontecer escénico.² En ese entonces me preguntaba, ¿puede la dramaturgia ser un dispositivo que detone múltiples posibilidades escénicas, un despliegue de sentido escénico o una potencia en eclosión que busque una revelación escénica, sin la necesidad de estar sujeta al acontecer escénico en su forma y en su contenido? ¿Puede la dramaturgia separarse del acontecer escénico y hacer de esa emancipación una libertad creativa para su proceso de creación y para su resultado?³ Me parecía que el dispositivo dramático no aprovechaba toda su potencia creativa, si se creaba como un instrumento técnico para la elaboración de una puesta en escena. Por otro lado, también reflexioné sobre la potencia estética, ética y política de un dispositivo capaz de modificar el tiempo-espacio de un escenario de manera prácticamente infinita por sus características de ficción, convención y convivio. Me encontré con el impulso de crear composiciones dramáticas que involucraran el uso de imágenes, poesía y textos que detonaran múltiples sentidos. De estas motivaciones surgió la idea de buscar una base teórica para la práctica que estaba formulando, de acercarme al trabajo de otras personas que estuvieran haciendo algo similar a lo que me gustaría hacer y de elaborar otras formas

² Se entiende *acontecer escénico* desde la definición de *acontecer escénico teatral* que Alaciel Molas formula en su libro *El problema del acontecer escénico teatral: una aproximación fenomenológica a la intencionalidad teatral*. Cito: “Aquello que ocurre y que uno presencia es a lo que nosotros llamamos acontecer escénico teatral. Eso que uno presencia es el surgimiento de algo presente aquí y ahora, de algo que se formaliza en el espacio y el tiempo. Este surgimiento es, a la vez, un presentarse, aquello que cae en su propio ser, en su propia existencia” (Molas, 2018: 12). Y cito también “El acontecer escénico se presenta, aparece, se muestra a sí mismo, en aquello que acontece, y en ese acontecer deviene siendo obra-creación” (Molas, 2018: 100).

³ Es importante aclarar que el acontecer escénico teatral se emancipó de la escritura dramática durante el siglo XX. Sin embargo, se postula que es la dramaturgia la que no se ha emancipado del acontecer escénico teatral por lo que es necesario diferenciar estos procesos de emancipación entre ambos fenómenos para comprender a cabalidad la propuesta de la presente tesis.

de escribir y hacer teatro desde una perspectiva crítica en sus procesos creativos y resultados formales.

2.2 IMPULSOS EN TORNO A LA DRAMATURGIA COMO POTENCIA FENOMENOLÓGICA

Esta tesis surge también de la necesidad de encontrar en la dramaturgia una fenomenología independiente del acontecer escénico que le permita ser considerada una experiencia en sí misma sin necesidad de estar sujeta a su materialización en escena. Esta emancipación de la dramaturgia del acontecer escénico tiene una función doble: liberar a la dramaturgia en su proceso de escritura de las limitaciones del acontecer escénico, y liberar al acontecer escénico de la determinación fija y rectora de una dramaturgia. Si ambos fenómenos se separan, encontrarán una libertad que podría, en un segundo término, relacionar ambas prácticas desde sus potencialidades individuales. Sería como diseñar un molde para un pastel —la dramaturgia—, sin pensar en las capacidades de la cocina, o de la estufa, o del material con el que se va a hacer el pastel, y también como hacer un pastel —acontecer escénico— con un molde que puede ser utilizado como cuchara, como cuchillo, o incluso como banquito para acercarse más al horno. Es decir, se escribiría una dramaturgia sin necesidad de estar sujeta al acontecer escénico para que dicha escritura deleve un sentido múltiple, crítico y potente para dicho acontecer. La dramaturgia encuentra entonces una fenomenología propia porque la experiencia del lector es suficiente y porque puede ser interpretada en el espacio escénico, pero también en el espacio de la pedagogía, de la urbanidad, de la antropología, etc. ¿Qué pasaría si un dramaturgo escribe una dramaturgia que luego es utilizada para la planeación urbana de una ciudad, o para el recetario semanal de un restaurante? Es a partir de estas preguntas que surge la motivación de encontrar una fenomenología propia de la dramaturgia a través de los conceptos formulados en esta tesis.

Para continuar con la formulación de dichos conceptos, es necesario primero elaborar una definición de dramaturgia que pueda relacionarse con ellos y que pueda comprender qué es lo que se entiende en esta tesis por dramaturgia, y cómo este fenómeno puede modificar el tiempo-espacio de un escenario a través de una escritura sustentada en los conceptos de la *palabra-serpiente-estrella-vibración*.

3. PROBLEMATIZACIÓN DEL CONCEPTO DE DRAMATURGIA

3.1 ¿QUÉ ES LA DRAMATURGIA?

Para ampliar la práctica de la dramaturgia en su escritura y lectura es necesario saber a qué nos referimos con el concepto de dramaturgia y cómo es que se relaciona con una escritura que surge de procesos de *empatía*, *montaje* y *resonancia*, y con los conceptos de la *palabra-serpiente-estrella-vibración*.

Definir el concepto de dramaturgia es en sí problemático. Martin Esslin, en su ensayo *An anatomy of Drama*, comienza explicando que tanto la definición del diccionario de Oxford del drama, como muchas otras definiciones que ha leído son incorrectas porque no abarcan todas las prácticas de la escritura dramática y porque los límites del drama no pueden realmente definirse debido a su estrecha relación con la naturaleza del comportamiento humano:

the fact is that the art, activity, human craving of instinct which embodies itself in drama is so deeply enmeshed in human nature itself, and in a multitude of human pursuits, that is wellnigh impossible to draw the exact dividing line between where one kind of more general activity stops and drama proper starts (1976: 10).⁴

Lo que distingue al drama de otras formas de arte y de otras actividades humanas, continúa Esslin, es que el drama determina una acción. Drama, en griego, significa acción, esa es su mayor importancia: “Drama, by being a concrete representation of action as it actually takes place, is able to show us several aspects of that action simultaneously and also to convey several levels of action and emotion at the same time” (1976: 17).⁵ Lo que distingue al drama de otras formas de arte es que en el drama se organizan acciones que se

⁴ “El hecho es que el arte, la actividad humana, el instinto que se involucra en el drama está tan profundamente arraigado en la naturaleza humana, en una multiplicidad de anhelos humanos, que es casi imposible determinar la línea divisoria exacta en la cual una actividad humana más general termina y el drama propiamente dicho empieza” (Esslin, 1976: 10).

⁵ “El drama, al ser una representación concreta de la acción como realmente está sucediendo, es capaz de mostrarnos diversos aspectos de esa acción de manera simultánea y también de transmitir diversos niveles de acción y emoción al mismo tiempo” (Esslin, 1976: 17).

representan en un escenario. Estas acciones modifican el tiempo y el espacio del escenario, y se sustentan en las reglas de convención, convivio y ficción.

La dramaturgia, entonces, dice Alberto Villarreal (2015), es un proceso de escritura que modifica el espacio-tiempo de un escenario a partir de sus reglas de convención, convivio y ficción.⁶ Es parte de la naturaleza de una dramaturgia, ya que el espacio-tiempo que modifica es un escenario teatral —escenario sin consecuencias reales fuera de su marco de ficción—, oponerse a los principios que rigen el pensamiento, los principios de la lógica aristotélica: el de identidad, de no contradicción y del tercero excluido.⁷ Es por esto por lo que la dramaturgia construye el espacio-tiempo de un sistema único en el que la materialidad del espacio y el tiempo no tienen límites fijos. Esta capacidad ha servido para imaginar y diseñar sistemas de representación con diversos presupuestos estéticos, éticos y políticos a lo largo de la historia de las culturas.

Los conceptos formulados en esta tesis, la *palabra-serpiente-estrella-vibración*, proponen una escritura dramática que se concentre en su sentido estético, ético y político como formas que pueden ser debatidas, demolidas y puestas en cuestión a partir de su complejo sistema de escritura.⁸ En una dramaturgia, cuya escritura está sustentada en procesos de *empatía*, *montaje* y *resonancia*, las capacidades estéticas, éticas y políticas del

⁶ Dice Jorge Dubatti respecto al convivio: “Llamamos convivio teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro” (2015: 1). Por otro lado, dice Jacques Ranciere respecto al concepto de ficción: “No consiste en contar historias, sino en establecer nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y una allá, un entonces y un ahora” (2010: 102). Y dice Patrice Pavis respecto al concepto de convención: “Acuerdo establecido entre autor y público según el cual el primero compone y escenifica su obra según normas conocidas y aceptadas por el segundo” (1984: 98). Esta última definición se concentra en el acontecer escénico; sin embargo, para la escritura dramática la convención también se refiere al acuerdo que establece el autor o autora con quien está leyendo respecto a las normas establecidas durante el convivio y la ficción.

⁷ Esta idea se encuentra desarrollada en el ensayo “Del Anfiteatro al Anfibioteatro” de Alberto Villarreal, en su libro *Anfibioteatro* publicado en La Habana en el 2015.

⁸ Para esta tesis, postulo que el sentido ético de una dramaturgia se refiere al diálogo que establece su escritura con las problemáticas que está representando (Sontag, 2010). El sentido estético de una dramaturgia se refiere a la relación que su escritura tiene con el sentido común, es decir, con la comunidad de lo sensible (Ranciere, 2010) de quien está haciendo una lectura de la dramaturgia. Y el sentido político se relaciona con la noción de subjetivación política que Jacques Ranciere propone como “reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades e incapacidades” (2010: 51-52).

lenguaje adquieren una mayor potencia en sí mismas, como detonadoras de un pensamiento crítico y de representaciones que se contrapongan al discurso dominante⁹ de los contextos en los que dicha dramaturgia se escribe, se lee o se representa.

José Antonio Sánchez, por otro lado, define a la dramaturgia como un espacio de mediación ya que es

una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo/el público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso). Una interrogación que se resuelve momentáneamente en una composición efímera, que no se puede fijar en un texto: la dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica (citado por Bellisco y Cifuentes, 2010: 19).

Estas tres definiciones de la dramaturgia la distinguen de otras formas de escritura por su relación con el acontecer escénico. La dramaturgia es un espacio de mediación entre lo teatral, la actuación y el drama, que se compone de sistemas de representación sustentados en procesos de ficción, convención y convivio que modifican el espacio-tiempo de un escenario. ¿Cómo puede aprovechar la dramaturgia esta mediación entre el encuentro inestable de la experiencia escénica y la escritura dramática fija en un material de papel o digital? ¿Cómo puede ser la acción dramática un detonante de sentido escénico sustentado en sistemas de representación que puedan surgir de procesos de *empatía*, *montaje* y *resonancia*?

Como he dicho anteriormente, el objetivo de esta tesis es ampliar la práctica de la dramaturgia en su sentido de escritura y de lectura. Para ampliar dicha práctica, se deben repensar las definiciones que dan sentido a la dramaturgia como un proceso de escritura en

⁹ Postulo para esta tesis que el discurso dominante es aquel que no permite formas de disenso, sino que provoca que el régimen único de presentación y de interpretación de lo dado se imponga a una comunidad (Ranciere, 2010), y que las tolerancias y capacidades de esa comunidad favorezcan el ejercicio del poder de unos sobre otros. Por ejemplo, en el contexto de la presente tesis, el discurso dominante del ejercicio de la historia del arte provoca que las manifestaciones artísticas no occidentales sean consideradas artesanías, quitándoles la capacidad de comprenderse como expresiones fundamentales de la cultura y clasificándolas como expresiones que solo pueden ser comprendidas desde su historicismo como expresiones culturales sin relevancia excepto por su relación con el estudio de las culturas indígenas.

relación con el acontecer escénico. Encuentro en las definiciones aquí planteadas (Esslin, Villarreal, Sánchez) una posibilidad de concebir la dramaturgia, desde su potencia fenomenológica, como una experiencia independiente del acontecer escénico, que lo determina de manera múltiple desde esa independencia. En el primer caso, dicha independencia se relaciona con el término de acción, en el segundo, con la capacidad de modificar el tiempo-espacio a partir de la ficción, la convención y el convivio y, en el tercero, con su forma de mediación entre el cuerpo de los actores o actrices, el dispositivo escénico y el drama. Para la presente tesis, el aspecto fundamental de una dramaturgia, en relación con estas tres definiciones, está vinculado con la capacidad de modificar el tiempo-espacio de un escenario a partir de acciones sustentadas en procesos de ficción, convención y convivio, que pueden servir como una mediación entre el dispositivo escénico, la actoralidad y el drama, para construir formas de representación a partir de procesos de *empatía, montaje y resonancia*.¹⁰ Es a través de este aspecto relacional entre la dramaturgia y su capacidad de afectar un espacio-tiempo de forma material que la *palabra-serpiente-estrella-vibración* encuentra su mayor potencia.

Es importante también analizar el concepto de dramaturgia desde la perspectiva de la teoría posdramática de Hans Thies Lehman, ya que en muchas ocasiones los procesos creativos, que no son lineales y que no parten de un texto dramático clásico, son clasificados como teatro posdramático, sin saber a ciencia cierta cómo se relacionan con este concepto. Como desarrollaré más adelante, para los conceptos formulados en esta tesis lo fundamental se encuentra en el proceso de escritura o lectura de una dramaturgia y no en su resultado. Por otro lado, la teoría posdramática de Lehman se desarrolla a partir de experiencias escénicas y no textuales, por lo que no puede ser una referencia para emancipar a la dramaturgia del acontecer escénico como dos fenómenos independientes. No obstante, es importante esbozar algunas reflexiones en relación con el trabajo de

¹⁰ Lo que distingue a la dramaturgia de otras formas de escritura literaria como la novela o la poesía es que la dramaturgia se sustenta en procesos de acción que modifican el espacio-tiempo de un escenario. La dramaturgia contiene en sus elementos formales —personajes, didascalias, diálogos, etc— la capacidad de modificar un escenario. En este sentido, liberar a la dramaturgia del acontecer escénico no quiere decir que no estén relacionados, sino que esa relación se construye a partir de procesos independientes, emancipados uno del otro como fenómenos autónomos.

Lehman y el teatro posdramático para esclarecer ciertas relaciones y vínculos entre su teoría y los conceptos formulados en esta tesis.

3.2 ¿TEATRO DRAMÁTICO O POSDRAMÁTICO?

El aspecto dramático o posdramático de una dramaturgia, donde el primero es aquel que sigue las reglas de la poética aristotélica y que “está subyugado a la preeminencia del texto —pues— [...] el texto continuaba siendo determinante como una totalidad narrativa y cognitiva más comprensible” (Lehman, 2013: 36), y el segundo aquel que se relaciona con el estudio propuesto por Lehman en su libro *Teatro posdramático*, no interviene de manera decisiva, ni es una referencia sustancial para las propuestas que se plantean en esta tesis. Una dramaturgia escrita con procesos de *empatía* y *montaje*, y leída con procesos de *resonancia* puede ser dramática o posdramática. Lo fundamental es la posición en la que quien escribe se sitúa para escribir. Es por esto por lo que, para el desarrollo de esta tesis, se hace a un lado la discusión entre el teatro dramático y posdramático. Es significativo expresar también que el primero, el teatro dramático, parte de ciertas reglas que por su naturaleza es probable que se contradigan con lo que esta tesis plantea —multiplicidad y descentralización—; en tanto que el segundo, posdrama, parte de experiencias escénicas analizadas como teatro, por lo que no es útil para elaborar una fenomenología propia de la dramaturgia, que se distinga de un análisis literario y que pueda partir de sus capacidades para modificar un tiempo-espacio en el fenómeno mismo de la escritura y lectura, sin la necesidad de ser trasladado a su materialización en escena.

Sin embargo, Lehman dice del posdrama que

de nuevo, y más definitivamente, no significa un teatro que existe más allá del drama, totalmente desvinculado a él, sino que puede definirse de modo mucho más preciso como desarrollo y florecimiento del potencial de la desintegración, el desmontaje y la deconstrucción dentro del drama mismo (2013: 77).

Es en este sentido de desmontaje, desintegración y deconstrucción del drama, que el teatro posdramático puede relacionarse mejor como punto de partida de un proceso de escritura dramática con las propuestas de esta tesis.

La palabra en el posdrama no tiene una función central en el desarrollo de un acontecer escénico. El teatro posdramático considera que la iluminación, la escenografía, el vestuario y la actoralidad, entre otros elementos de la escena, tienen la misma importancia textual que lo que se dice, por lo que el texto escrito pierde su función central en el desarrollo de una dramaturgia: “En las formas teatrales posdramáticas, el texto utilizado en escena (si se utiliza) es considerado como un elemento más entre otros y al mismo nivel en una composición gestual, musical, visual, etc.” (Lehman, 2013: 81). Esto potencia el tratamiento de la palabra en una dramaturgia, ya que se puede interpretar en escena como cualquier elemento textual y no solo como palabra dicha. Es decir, ¿qué sucede si una didascalia o un diálogo son transformados en la calidad de una iluminación o en el desarrollo de la escenografía del acontecer escénico? Si el texto escrito deja de ser el centro del montaje, entonces adquiere capacidades para modificar el tiempo-espacio de un escenario en su totalidad, y no solo como eje central del que el resto de los elementos se sujetan. Esta idea, aunque complementaria a las propuestas de esta tesis, y que volverá a aparecer en las conclusiones, es importante para que cada dramaturgo o dramaturga elabore sus procesos de escritura a través de los conceptos planteados, considerando a la escritura dramática como una escritura que no se interpreta como el eje central de un acontecer escénico, sino que puede ser transformada en los distintos elementos que lo conforman.

El teatro posdramático como teoría no se relaciona con los conceptos formulados en esta tesis porque surge de un análisis del acontecer escénico, y esta tesis intenta, por un lado, ampliar el proceso de escritura y lectura de una dramaturgia y, por otro, separar dicho proceso y su resultado del acontecer escénico como dos fenómenos independientes entre sí. Sin embargo, existen vínculos entre el teatro posdramático y las propuestas de esta tesis, en relación con las características que el teatro posdramático observa en los fenómenos textuales de los que surge y en el uso de la palabra en escena. Tales vínculos son, como se ha dicho, la desintegración, el desmontaje y la deconstrucción dentro del drama mismo, así como la posibilidad de considerar la palabra como un elemento de igual valor que el resto de los elementos del acontecer escénico y como un detonador de la expresión de dichos elementos, por ejemplo, una didascalia que pueda ser expresada en escena como una calidad de iluminación.

La desintegración, el desmontaje y la deconstrucción del drama que vinculan el teatro posdramático con los conceptos de la *palabra-serpiente-estrella-vibración*, como hemos dicho, también se relacionan con la práctica historiográfica de Aby Warburg. Es importante, para continuar con la formulación de los conceptos de cada capítulo, describir la práctica historiográfica de Aby Warburg para que el lector pueda relacionar sus búsquedas y hallazgos con los conceptos de dramaturgia previamente analizados y con los conceptos de la *palabra-serpiente-estrella-vibración*.

4. LA VIDA Y LA OBRA DE ABY WARBURG

En las secciones anteriores se describieron los objetivos, necesidades y metodologías necesarios para formular los conceptos de la *palabra-serpiente-estrella-vibración*, y se analizó el concepto de dramaturgia en relación con dichos conceptos y la teoría posdramática de Hans Thies Lehman. Es preciso ahora referir la vida, las búsquedas y los hallazgos del historiador que desarrolló las investigaciones que sustentan los conceptos formulados en esta tesis, pues es a partir de esta práctica historiográfica que surge la motivación de relacionar el estudio del arte con la escritura dramática.

Aby Warburg nació en Hamburgo, Alemania, en 1866. Perteneció a una familia económicamente acomodada, sus hermanos fueron empresarios y su padre era banquero. Aby era el hijo primogénito por lo que sería heredero de todos los negocios de su padre; sin embargo, hizo un acuerdo con Max, su hermano menor, para cederle su sitio como primogénito a cambio de poder comprar todos los libros y objetos de arte que quisiera durante su vida. Esta circunstancia permitió que Warburg desarrollara sus proyectos de investigación y, especialmente, que construyera una colección de libros de arte para su proyecto de biblioteca personal, que se transformó en una biblioteca pública especializada en arte, y que actualmente es un instituto de investigación de la Universidad de Londres, llamado *The Warburg Institute* (Gombrich, 1992).

Aby Warburg dedicó su vida al estudio de la reminiscencia de las formas emotivas antiguas en la expresión del arte que fundó la época moderna desde el Renacimiento (Báez,

2012). Estudió cómo la psicología de las culturas de la Antigüedad había sobrevivido a través de la expresión artística en lo que él llamó la supervivencia de las fórmulas del *pathos* (Burucúa, 2003). Su tesis principal fue que el arte posterior a la Edad Media estuvo influenciado por el mundo pagano de la Antigüedad, y que dicho arte utilizó diversos métodos para asumir en su expresividad y en su estilo las patologías, los traumas y las emociones de los seres humanos primitivos.¹¹

En su primera etapa como investigador realizó estudios en la Universidad de Bonn, Alemania, donde escribió su tesis doctoral acerca de la pintura *El Nacimiento de Venus* (1485) de Sandro Botticelli (1445-1510). La tesis de Warburg demostraba que el arte renacentista estuvo influenciado por la cultura del mundo antiguo y pagano, y que expresó dicha influencia en su estilo y formas de representación de las imágenes (Campos, 2014). A Warburg le interesaba cómo el movimiento del cabello de Venus y el desplazamiento de su ropa en el aire expresaban las pasiones de la Antigüedad.¹² También le interesaba la influencia de un poeta llamado Angelo Poliziano (1454-1494), contemporáneo a Botticelli y amigo de Lorenzo de Medici (1449-1492), en la pintura *El Nacimiento de Venus*. Su tesis fue que Botticelli había basado su pintura en un poema de Poliziano, que a su vez estaba basado en el sexto himno homérico a Afrodita,¹³ por lo que la creación de las imágenes del Renacimiento tenía también un sustento referencial en las imágenes paganas de la Antigüedad. Desde la publicación de su tesis de doctorado, Warburg desarrolló procesos de investigación que cruzaban el límite epistemológico de los estudios de historia del arte de principios del siglo XX. Insistía en que el estudio del arte debía estar basado en una ciencia de la cultura que permitiera a las imágenes adquirir una relación con la psicología de cada

¹¹ Este tema lo desarrollo en el segundo capítulo de esta tesis a partir de la conferencia “Arte italiano y astrología internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara” y su relación con el concepto de constelación que Walter Benjamin describe en su *Libro de los pasajes*.

¹² Warburg inicia su tesis doctoral con el siguiente párrafo: “*El presente estudio nos permitirá conocer el modo en que los artistas y sus mentores percibían la Antigüedad como un modelo que invitaba a recalcar el movimiento, así como entender el uso que hacían de los clásicos para representar detalles inanimados movidos por causas externas, sobre todo, vestidos y cabellos*” (Warburg, 2010: 19).

¹³ El sexto himno homérico a Afrodita forma parte de una serie de poemas épicos compuestos entre el siglo VIII y VII A.C. por diversos autores. Alberto Bernabé Pajares dice en la introducción del libro *Himnos homéricos* editada por Gredos: “en efecto, poco o casi nada tienen en común con Homero esta serie de composiciones que ni siquiera tienen gran cosa en común entre sí [...] lo único que los une es que todos ellos se refieren a un dios, que están escritos en hexámetros dactílicos e influidos en mayor o menor medida por los procedimientos literarios de la época” (Bernabé, 1978: 11).

época, en lugar de ser estudiadas solamente desde una aproximación estética.¹⁴ Aby Warburg escribe lo siguiente respecto al proceso de formación de los símbolos en la Antigüedad, que luego tomaría el arte renacentista como un recurso expresivo o de estilo:

Para aquella edad, el mundo no era una cuestión de ideas o pensamientos, sino de impresiones inmediatas... fueran cuales fueran los problemas de la vida que se tenían que resolver psicológicamente, éstos no se encorsetaban en conceptos ni proposiciones. Se reproducían, antes bien, en su inmediatez, y de su significación se encargaban las facultades psicológicas, que reflejaban su apariencia en forma simbólica... De este modo, seguían coincidiendo la intuición inmediata y el pensamiento, y toda la vida de la mente y de la cultura tenía un carácter simbólico (Warburg (1905: 23) citado por Gombrich, 1992: 43).

En 1895, cuatro años después de presentar su tesis doctoral, Warburg hace un viaje a América con motivo de la boda de su hermano Paul que vivía en Nueva York, y aprovecha para conocer la cultura de los indios Pueblo y Navajo, al suroeste de los Estados Unidos. Veintiséis años después de este viaje escribiría una conferencia llamada *El ritual de la serpiente* de la que se hablará en el primer capítulo de esta tesis. Como dice Ernst Gombrich, autor del texto *Una biografía intelectual*, que está sustentado en los documentos que el Instituto Warburg reservó del trabajo de Warburg durante toda su vida —notas, diarios, cartas, etc.—, lo que lo hace hasta ahora el estudio biográfico más importante sobre Aby Warburg:

Su estancia entre los Pueblo y los Navajo debe verse como la culminación de los esfuerzos de Warburg por escapar al limitado círculo de los estudios históricos del arte. Ciertamente, el diario del viaje indica que en los primeros meses Warburg pensaba aún investigar la ornamentación y pretendía preguntar a los artesanos nativos acerca del significado de ciertos dibujos. No obstante, su interés por las festividades y el ceremonial le impulsó asimismo a investigar las distintas representaciones (1992: 92).

Al regreso de su viaje, Warburg continúa investigando el arte renacentista desde un enfoque cultural y psicológico, que amplía el estudio del arte solo como objeto estético:

¹⁴ Desarrollo la forma en que Warburg cruza los límites epistemológicos de los estudios de la historia del arte de principios del siglo XX en el primer capítulo de esta tesis, en el que se describen los objetivos del seminario que Warburg hizo acerca del trabajo de Jakob Burckhardt y Friedrich Nietzsche, en relación con el historiador como un sismógrafo que tiembla al mismo tiempo que su objeto de estudio. Lo hago a partir de las reflexiones que Georges Didi-Huberman hace en relación con dicho seminario, y a partir de la conferencia de Warburg acerca de los rituales de los indios Hopi llamada *El ritual de la serpiente*.

Para él, las imágenes del pasado eran importantes como documentos humanos. Si logramos reconstruir su escenario original, colocándolas en el medio cultural del que surgieron, si descubrimos los lazos que las vinculan a los seres humanos del pasado, nos revelarán algo del entramado psicológico de su época y de sus estados y actitudes mentales dominantes (Gombrich, 1992: 125).

Al profundizar en sus investigaciones acerca del Renacimiento en Florencia, Warburg empieza a interesarse por la relación entre el arte florentino del *Quattrocento* y el arte flamenco y el nórdico de la misma época, y descubre un intercambio de influencias artísticas entre dichas culturas, por ejemplo, trazando las rutas comerciales de los tapices nórdicos y de los retratos flamencos que influenciaron el lenguaje gestual y las expresiones faciales de los artistas florentinos. Gertrude Bing, colaboradora de Warburg en vida y editora de la primera compilación de sus textos completos escribe: “Warburg hizo posible que contempláramos el norte y el sur como una sola región cultural, unida por su herencia compartida de la cultura mediterránea; un área que debe ser examinada como un todo, al margen de cualquier puesto político fronterizo” (Warburg, 2015: 62).

Warburg también investiga cómo los grabados de Durero fueron influenciados por las fórmulas del *pathos* de la Antigüedad, expresadas en el arte italiano que conoció por el mismo intercambio de formas artísticas en las rutas migratorias y comerciales que permitieron la influencia de los pintores flamencos en Italia. Sobre esto escribe Bing:

A lo largo de las rutas migratorias que fueron canales para el intercambio de formas artísticas, Alberto Durero recibió las Pathosformeln (fórmulas emotivas) de la Antigüedad según la manera contemporánea italiana; y por el camino de Italia, las divinidades griegas y romanas viajaron al norte, con los dos roles, el mítico y el astrológico, que habían recibido en Oriente (Warburg, 2015: 62).¹⁵

Warburg propone que el grabado *Melancolía I* de Durero representa el momento en el que el dios Saturno se convierte, para la cultura occidental, en un concepto del pensamiento

¹⁵ Véase el segundo capítulo de la presente tesis para un análisis detallado del intercambio cultural entre la cultura oriental, griega y latina a partir de los instrumentos de astrología griegos y orientales. Se desarrolla este tema en la conferencia de Warburg “Arte italiano y astrología internacional en el palacio Schifanoia de Ferrara” y en la investigación que José Emilio Burucúa ha hecho del trabajo de Warburg para difundir su obra en Argentina y para acercar sus propuestas historiográficas y nociones de la cultura a la construcción del pensamiento en Latinoamérica.

humano y de la contemplación melancólica, y no en una amenaza natural hacia lo humano, es decir, a través de este grabado se asienta el momento en el que el arte expresa el dominio del temor a los dioses primitivos paganos. También integra a sus procesos de investigación de las figuras del Renacimiento los símbolos astrológicos de la Antigüedad, desde la India y Grecia hasta la Época medieval y el Renacimiento. Warburg comienza a posicionar su campo de estudio del arte como un problema psicológico en el conflicto de los estilos del arte renacentista, y empieza a complejizar sus conclusiones sobre dicho campo de estudio:

En una ocasión se definió a sí mismo como un dramaturgo latente: se sentía capaz de presentar este conflicto de fuerzas culturales con tal vis dramática que el lector toma su alegato como un juicio histórico, si bien en la página siguiente se encuentra a veces una valoración distinta (Gombrich, 1992: 144).

Se definió como un dramaturgo latente porque sus trabajos se relacionaban entre sí a partir del disenso. El choque de fuerzas entre las conclusiones de cada una de sus investigaciones generaba una tensión entre sus distintos periodos de estudio y reflexiones. El conflicto en su metodología de estudio del arte se originaba al contraponer unas conclusiones de un mismo objeto sobre otras, y al estudiarlo con diversas perspectivas o en diversos periodos de su carrera.¹⁶ El objetivo de su metodología de investigación fue abrir posibilidades para el estudio del arte, por lo tanto, dichas posibilidades friccionaban entre sí cuando se querían analizar como verdades o como conclusiones férreas en la construcción de un conocimiento.

En 1912 Warburg da una conferencia acerca de los frescos del palacio Schifanoia, de la que se hablará en el segundo capítulo, por la que recibe reconocimiento internacional debido a la complejidad y amplitud de sus estudios sobre el arte y la cultura. En esta conferencia se hace presente el trabajo que ha realizado en los años anteriores respecto a la relación entre la astrología, los símbolos de la Antigüedad y el arte renacentista florentino. Después de esta conferencia, Warburg continúa con sus investigaciones, vive un tiempo en Florencia y un tiempo en Hamburgo, y acumula libros para su proyecto de biblioteca

¹⁶ Para un análisis más profundo de estas metodologías y la manera en que se contraponían entre sí véase el tercer capítulo de la presente tesis y la relación entre el *Atlas Mnemosyne* y los comentarios que hace Linda Báez respecto a dicho proyecto y la lectura de sus imágenes.

especializada en temas de arte y cultura; sin embargo, en 1918, a principios de la Primera Guerra Mundial, es víctima de una enfermedad mental que lo obliga a internarse en un hospital psiquiátrico en Kreuzlingen, Suiza, al cuidado del psiquiatra Otto Binswargen. Warburg permanece internado hasta que consigue, cinco años después, impartir una conferencia a los internos del hospital sobre el viaje que hizo a América veinte años antes para conocer la cultura de los indios Pueblo y Navajo.¹⁷ Warburg acordó con Binswargen, director del hospital, que le permitirían retomar su vida fuera del hospital, si podía impartir la conferencia. Será después de salir que Warburg descubra que su biblioteca personal, compuesta por libros que compraba de acuerdo con sus intereses personales, con el fin de formar una biblioteca de estudios sobre el arte, se había convertido en un instituto de investigación liderado por Fritz Saxl, colaborador suyo. Y será durante los años siguientes que Warburg desarrollará su último proyecto, el *Atlas Mnemosyne*, antes de morir de un ataque al corazón el 26 de octubre de 1929.

El trabajo de Aby Warburg ha influenciado de alguna u otra manera el pensamiento contemporáneo y los movimientos artísticos del siglo XX y XXI. Ha influenciado, por ejemplo, a pensadores como el historiador italiano Carlo Ginzburg (Burucúa, 2003); a Georges Didi-Huberman y a Giorgio Agamben (Didi-Huberman: 2013), así como al filósofo Phillipe Alain Michaud y al desarrollo de los estudios de la iconología en autores como Erwin Panofsky, Ernest Gombrich y Fritz Saxl, entre otros (Yvars citado por Bozal, 2000). También ha influenciado a artistas como Axel Heil, quien junto con Roberto Ohrt y el Instituto Warburg se dedica a recopilar las imágenes que quedaron sueltas del *Atlas Mnemosyne* para hacer una edición similar al *Atlas*; e influenció, igualmente, a investigadoras como Linda Báez Rubí, que hace un trabajo de investigación sobre el período novohispano en México a partir del método warburgiano en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y ha sido representante de Latinoamérica en el Instituto Warburg. De acuerdo con la investigación de Kathleen M. Gough en el MIT, el estudio del ritual de la serpiente hecho por Aby Warburg puede ser un antecedente de los

¹⁷ Dicha conferencia es *El ritual de la serpiente* que se analiza en el primer capítulo de la presente tesis a partir de las reflexiones del historiador Georges Didi-Huberman en su libro *La imagen superviviente: historia del arte y tiempos de los fantasmas según Aby Warburg* y de los propios escritos de Warburg.

estudios del *performance* que realizó Richard Schechner en 1985 a partir de la danza del venado de los indios Yaqui (Gough, 2012).

Además, en repetidas ocasiones Warburg aparece como un antecedente de lo que sería el pensamiento por constelaciones y el arte como un eje fundamental de la cultura humana más allá de su apreciación estética. Las ideas de montaje, desmontaje, constelación y pensamiento crítico —que son procesos fundamentales del arte contemporáneo— pueden ser relacionadas con el trabajo historiográfico de Aby Warburg, con su metodología y sus resultados formales. Esto hace de Warburg una referencia fundamental para el desarrollo de las artes escénicas tanto en la escritura dramática —que es el tema de esta tesis—, como en la construcción de otras formas de comprender el espacio teatral, el acontecer escénico y el teatro.

Lo que es fundamental de las propuestas de Aby Warburg y de su proyecto historiográfico es la capacidad que encontró, en el estudio del arte renacentista, para relacionar aspectos anacrónicos y de geografías múltiples que pudieron formar otra perspectiva del Renacimiento, distinta a la que planteaba la historia del arte a finales del siglo XIX y principios del XX.¹⁸ Al intentar crear una ciencia de la cultura, o una ciencia sin nombre como la llama Giorgio Agamben (Didi-Huberman, 2013), Warburg amplió las maneras en las que se podía estudiar la historia del arte, para descubrir relaciones entre el Oriente y el Occidente en las influencias del arte renacentista y en los diálogos artísticos y sociales entre el mundo flamenco, el nórdico y el italiano en el siglo XV. En resumen, estableció un vínculo estrecho entre la psicología primitiva del mundo antiguo y el arte renacentista que cimbró los fundamentos de la época moderna.

Después de hacer una descripción de la vida de Aby Warburg en relación con las investigaciones que se analizarán en los capítulos de la presente tesis, es necesario explicar de manera breve la estructura de cada capítulo y la relación entre las investigaciones de

¹⁸ Véase, de nuevo, el segundo capítulo de la presente tesis para ampliar el tema de la relación entre aspectos geográficos y temporales en el estudio de la historia del arte a partir de la conferencia “Arte italiano y astrología internacional en el palacio Schifanoia de Ferrara.”

Warburg y los conceptos formulados a partir de los procesos de *empatía*, *montaje* y *resonancia*.

5. ESTRUCTURA DE LA TESIS

En esta sección se hace una descripción de la estructura de la tesis que permita al lector comprender las nociones formuladas en cada capítulo, así como su relación con la práctica historiográfica de Aby Warburg y con los objetivos y necesidades planteados al principio de esta introducción.

El primer capítulo analiza el concepto de *dinamógrafo*, propuesto por Aby Warburg en un seminario de historia del arte en Hamburgo para ampliar el método historiográfico del estudio del arte, y propone la escritura dramática —la escritura como proceso, como acción de escribir— como un sismógrafo que parte de la *empatía* de quien escribe con el marco referencial, la experiencia personal, el entorno social o el estudio desde el que escribe. Como el sismógrafo que es sensible a los temblores y los describe, pero al mismo tiempo tiembla con ellos, quien escribe una dramaturgia es sensible a la realidad, pero también tiembla con ella para luego tomar distancia y generar un proceso empático. El *dinamógrafo* propone a la dramaturgia como un objeto que percibe las fuerzas de choque de la realidad a partir de ubicarse dentro de ella. Esto con el sentido de repensar el discurso, la pertinencia y el contenido de una dramaturgia, y dirigir la escritura dramática hacia una construcción crítica y autoreflexiva en su propia práctica. Para ampliar esta idea, se hace una comparación entre el estudio tradicional de la historia del arte, que al tiempo que estudia su objeto de estudio lo construye,¹⁹ y el estudio del arte que propone Aby Warburg que va hacia una ciencia de la cultura que extiende el objeto de estudio del arte. De estas ideas se desprende el concepto de *palabra-serpiente* que será desarrollado hacia el final del primer capítulo.

¹⁹ Este proceso lo describe Georges Didi-Huberman en su libro *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempos de los fantasmas según Aby Warburg*; el método historiográfico tradicional que estudió el arte renacentista lo estudió al mismo tiempo que definía los parámetros de lo que puede ser considerado arte. En este sentido, la historia del arte estudió su objeto de estudio al mismo tiempo que lo construía con base en la exclusión de otras expresiones artísticas y culturales que luego Warburg tomaría como referencia para sus propias investigaciones. Por ejemplo, la astrología medieval y los sellos de correo.

El concepto de *palabra-serpiente* se relaciona en este capítulo con la dramaturgia *El hombre que vendió al mundo* de Javier Márquez y con la dramaturgia *Preludio para un horizonte* de mi autoría, para ejemplificar de manera concreta dos casos en los que el proceso de *empatía* y el concepto de *palabra-serpiente* pudieron haber sido utilizados como base para la escritura dramática.

El segundo capítulo analiza el concepto de *constelación* y el proceso de *montaje* para permitir que la escritura de una dramaturgia se desarrolle y contemple como un proceso múltiple —no lineal— y descentralizado —constelado— tanto en su proceso de escritura como en su resultado. A partir de una comparación entre el método de investigación que Aby Warburg utiliza para su estudio sobre los frescos del Palacio Schifanoia de Ferrara, el concepto de *montaje* e *imagen dialéctica* que Walter Benjamin desarrolla en el *Libro de los pasajes*, y el método de escritura de una dramaturgia, se propondrá un proceso de escritura capaz de ampliar sus capacidades formales y sustanciales, para desarrollarse como una *constelación* que ubica la escritura como un objeto que construye la realidad desde un proceso en el que prevalece la idea de *montaje* entre diversas configuraciones de los sistemas de representación planteados, con el fin de repensar la narrativa, la linealidad y la construcción dramática de una dramaturgia. De estas ideas se desprende el concepto de *palabra-estrella*.

El concepto de *palabra-estrella* se relaciona con la escritura de *Sesión permanente*, dramaturgia colaborativa entre Luis Mario Moncada, Teatro Ojo, Enrique Singer y mi generación del CUT, y con la escritura de *El Nacimiento de Venus* de mi autoría, para ejemplificar y concretar las propuestas planteadas con dos casos específicos que pudieron ser escritos con base en el proceso de *montaje* y en el concepto de *palabra-estrella* desarrollados en este capítulo.

En el tercer capítulo se analiza el concepto de *resonancia* a partir de la tesis doctoral de Didanwy Kent, para proponer una forma de lectura dramática sustentada en dicha *resonancia* y en los conceptos y procesos analizados en los capítulos anteriores:

dinamógrafo-empatía, constelación-montaje. La dramaturgia se compone de imágenes que cargan una energía propia que *resuena* en el lector y hace eco en la realidad que la circunda. La *resonancia* de una dramaturgia depende de su lectura y de la carga que tengan las imágenes de su escritura en el contexto de cada lector. Una dramaturgia leída a partir de un proceso de *resonancia* se propone como una lectura sustentada en los procesos y conceptos analizados en los capítulos anteriores, *empatía* y *montaje*, *palabra-serpiente* y *palabra-estrella*. La lectura se transforma entonces en una experiencia independiente de la escena. La dramaturgia encuentra una fenomenología propia.

Dichas conclusiones respecto a la lectura como *resonancia* se relacionan con la dramaturgia *El lado B de la materia* de Alberto Villarreal y con el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, para exponer ejemplos de escrituras que pueden leerse a partir de la triada *palabra-serpiente-estrella-vibración*, y que, por lo tanto, pudieron también escribirse con base en esa triada de conceptos sustentados en los procesos de *empatía*, *montaje* y *resonancia*.

Cada capítulo contiene una sección que compara la teoría planteada con el campo de mi experiencia personal tanto en la Licenciatura en Teatro y Actuación en el Centro Universitario de Teatro, como fuera de ella. Dicha escritura hace de estos esbozos teóricos una praxis que puede conversar con las premisas planteadas y abrir una posibilidad académica para la experiencia personal y la subjetividad como campo de conocimiento.

2. LA DRAMATURGIA COMO DINAMÓGRAFO: *LA PALABRA-SERPIENTE*.

2. EL DINAMÓGRAFO

En 1927 Aby Warburg imparte un seminario en la Universidad de Hamburgo para estudiar la obra de Friedrich Nietzsche (1844-1900) y Jacob Burckhardt (1818-1897)²⁰ con el propósito de “rechazar la idea de que el historiador se encuentra en una posición de dominio sobre el material temporal —la memoria— a exponer o interpretar” (Didi-Huberman, 2013: 105). Warburg propone, a través de la reflexión sobre el estudio de la historia del arte de ambos filósofos, equiparar el método historiográfico con la función de un sismógrafo. El sismógrafo es un aparato que mide la fuerza de los temblores. Cuando el sismógrafo mide los temblores, tiembla con ellos. Warburg imagina a ambos filósofos como los receptores de ondas mnémicas que los colocan a cada uno, de acuerdo con la relación que establecen con su práctica, en un proceso sensible con su objeto de estudio. Warburg dice que ambos son “sismógrafos muy sensibles cuyas bases tiemblan cuando reciben y transmiten las ondas (de choque, de memoria)” (Warburg (1927: 86) citado por Didi-Huberman, 2013: 106). Desde esta noción de sismógrafo, Warburg intenta demostrar que el estudio de la historia del arte puede construir una relación directa con el fenómeno que estudia, no representándolo, sino *acompañándolo, transmitiéndolo, inscribiéndolo y expresándolo* (Didi-Huberman, 2013: 106) desde las fuerzas dinámicas que lo forman en relación con la supervivencia de las imágenes de la Antigüedad. Es a esta noción de sismógrafo, en el método historiográfico del estudio del arte, a lo que Warburg llama un *dinamógrafo*:

Cuando Warburg utiliza la comparación del dinamógrafo es para indicar el carácter complejo de los movimientos a analizar en la historia de las imágenes: no son, en absoluto, reducibles a un aspecto; ponen en juego fuerzas y, por tanto, formas dinámicas. Esa es la razón de que, en historia del arte, sea preciso continuar

²⁰ Aby Warburg fue influenciado por Jakob Burckhardt con relación a la noción de un estudio del arte que no se colocaba en una posición de dominio frente a su objeto de estudio. Como dice Didi-Huberman: “Por un lado, se tiene que reconocer la unidad de toda cultura, su organicidad fundamental. Pero, por otro, se rechaza declararla, definirla, pretender aprehenderla como tal: se dejan las cosas en su estado de división o de desmontaje. Como Burckhardt, Warburg siempre se negó a cerrar una síntesis, rechazando siempre el momento de concluir, el momento hegeliano del saber absoluto” (Didi-Huberman, 2013: 66).

reflexionando sobre los modelos biológicos y psíquicos —comenzando por los de la vida (leben) y la supervivencia (Nachleben). Y cuando Warburg habla, como lo hizo en el seminario de 1927, de sismógrafo, es para indicar el carácter, muy amenazador en el fondo, de esta vida histórica (Didi-Huberman, 2013: 111).

El historiador del arte tiembla como tiemblan las formas dinámicas de su objeto de estudio. En este capítulo se compara la propuesta de estudio del arte, a partir del concepto de *dinamógrafo* de Aby Warburg, con el proceso de una escritura dramática. Así como el historiador del arte no se encuentra en una posición de dominio sobre su objeto de estudio, sino que construye una relación directa con él y al tiempo que percibe sus ondas de choque tiembla con ellas, el dramaturgo o dramaturga puede escribir desde una posición de sismógrafo frente a su objeto de escritura. El dramaturgo o dramaturga observa y describe la realidad, pero al tiempo que lo hace tiembla con ella.

En el caso del *dinamógrafo* propuesto por Aby Warburg, el historiador es la figura que tendría que colocarse dentro de ese material temporal y dinámico llamado memoria. En el caso de la dramaturgia, es el dramaturgo o dramaturga quien tendría que colocarse dentro de ese material, que es su proceso de escritura, y de su relación con la realidad desde la que se detona dicha escritura, ya sea una experiencia personal, un trabajo de campo, un trabajo de investigación, un trabajo de imaginación, etc. El dramaturgo o dramaturga es receptor de esa realidad y de sus fuerzas de choque, está en función de esta recepción y hace de eso su escritura. La dramaturgia puede construir una relación directa con el fenómeno que estudia desde las fuerzas dinámicas que lo conforman; puede *acompañar, transmitir, inscribir y expresar* esa realidad desde la complejidad que implica su representación en la escritura, en tanto que es un choque de fuerzas y formas dinámicas que involucran su práctica misma y los sistemas de representación que construye:

El historiador-sismógrafo [en este caso podemos decir el dramaturgo/dramaturga-sismógrafo] no es el simple descriptor de los movimientos visibles que tienen lugar aquí y allá sino, sobre todo, el inscriptor y transmisor de los movimientos invisibles que sobreviven, que se traman sobre nuestro suelo, que se cruzan, que esperan el momento —inesperado para nosotros— de manifestarse repentinamente (Didi-Huberman, 2013: 112).

El dramaturgo-sismógrafo encuentra que su escritura surge del interior del fenómeno del que se expresa. La escritura tiembla como un sismógrafo cuando mide las ondas de

choque de su objeto de escritura. Esto rechaza —como Warburg rechaza en su seminario la posición de dominio de la historia sobre el material de la memoria— a la dramaturgia como una expresión que se posiciona en un dominio sobre su material de escritura, en relación con aquello de lo cual se expresa. Al contrario, posiciona a la escritura dramática en el centro del choque de fuerzas de aquello de lo que se escribe. En este sentido, el discurso de una dramaturgia, su pertinencia y sus valores artísticos y sociales, entre otras formas de validez respecto a la escritura dramática, pueden ser replanteados como una escritura que no busca expresar algo sobre alguna cosa desde una posición de dominio, sino que surge de expresar algo sobre alguna cosa desde una relación directa y dinámica con sus fuerzas de choque. El dramaturgo no se posiciona desde una distancia en la que puede escribir sobre algo, sino que escribe, como Warburg dice de Burckhardt y de Nietzsche, como un sismógrafo sensible, cuya base tiembla cuando expresa y transmite las ondas de choque de su escritura. Pensar que el dramaturgo o dramaturga escribe desde el centro del choque de fuerzas de su escritura implica considerar que su proceso de escritura se encuentra dentro de las problemáticas a expresar y no en un dominio externo a ellas. ¿Cómo es que un dramaturgo o dramaturga se posiciona al centro del fenómeno al que refiere su escritura dramática? Esta tesis propone la *empatía* como la base desde la que una escritura dramática puede ser elaborada, desde el epicentro de las fuerzas de choque del objeto de su escritura.

2. LA EMPATÍA Y LA CONFERENCIA *EL RITUAL DE LA SERPIENTE*

En su seminario de 1927, Aby Warburg continúa comparando las prácticas de Burckhardt y de Nietzsche en relación con la noción de *dinamógrafo*. En dicho seminario, Warburg hace un estudio de la relación epistolar entre ambos y un recuento de la correspondencia que tuvo Nietzsche con Burckhardt al momento de sucumbir a su enfermedad mental, pues fue a Burckhardt a quien Nietzsche acudió para solicitar ayuda (Didi-Huberman, 2013). También reflexiona sobre el libro escrito por Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia* —que fue una gran influencia para todo el trabajo de Warburg debido a su propuesta de estudiar el arte como un eje fundamental en la comprensión de la cultura más allá de su estudio estético—, y sobre *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche. Lo que interesaba a Warburg de estas teorías fue, en el caso de Burckhardt, la manera de concebir al

Renacimiento como una época de contradicciones ideológicas, una época impura y de tensiones sociales que se expresaba en el arte no como un desarrollo social ni individual, sino como el resultado de dichas tensiones. Cito a Didi-Huberman al respecto:

No nos sorprenderá tanto, entonces, el hallar bajo la pluma de Burckhardt una proposición tan radical —y escandalosa a ojos de los devotos estéticos del Renacimiento— como ésta: —el Renacimiento no creó ningún estilo orgánico propio— ¿qué quiere decir esto? Que el Renacimiento es impuro, tanto en sus estilos artísticos como en la temporalidad compleja de sus idas y vueltas entre presente vivo y Antigüedad rememorada. No podemos imaginar, en el siglo XIX, una crítica más aguda tanto del historicismo (en su búsqueda de unidad de tiempo) como del esteticismo (en su búsqueda de la unidad de estilo) (2013: 72).

En el caso de Nietzsche, le interesaba la manera de describir, en *El nacimiento de la tragedia*, la remembranza de los ritos báquicos en las danzas de San Vito,²¹ porque de alguna manera estaba estudiando las fórmulas del *pathos* en las expresiones artísticas de Occidente y concebía la cultura como el resultado de la memoria de las tragedias de la civilización, lo que se relaciona, de nuevo, con el estudio de las fórmulas del *pathos* en el pensamiento de Warburg. Cito de nuevo a Didi-Huberman:

La tragedia antigua es a la vez el centro-matriz y el centro-remolino de la cultura occidental. Warburg se planteó, evidentemente, la misma cuestión fundamental que Burckhardt y Nietzsche: “mi misión: comprender la cohesión interna y la necesidad de toda civilización verdadera”. Como Burckhardt y como Nietzsche, comprenderá que el orden simbólico no puede entenderse más que en relación con esas —fuerzas— oscuras que uno u otro llamaron Pathos, Affekt, Trieb, Konflikt. Como Burckhardt y como Nietzsche —como Freud, igualmente— Warburg no verá otra salida que comprender la civilización a través de sus malestares, sus síntomas, sus continentes negros [...], ¿cómo ilumina Warburg este proceso? Declarando que la cultura es siempre esencialmente trágica porque lo que sobrevive en la cultura es ante todo lo trágico: son las polaridades conflictivas de lo apolíneo y lo dionisiaco, los movimientos patéticos procedentes de nuestra propia inmemoriabilidad, lo que constituye la vida y la tensión interna de nuestra cultura occidental (2013: 136).

²¹ Dice Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*: “También en la Edad Media alemana iban rodando de un lugar para otro, cantando y bailando bajo el influjo de esa misma violencia dionisiaca, muchedumbres cada vez mayores: en esos danzantes de San Juan y de San Vito reconocemos nosotros los coros báquicos de los griegos, con su prehistoria en Asia Menor, que se remontan hasta Babilonia y hasta los saces orgiásticos” (Nietzsche, 2001: 36).

Warburg estudia la obra de Burckhardt y de Nietzsche, contemporáneos uno del otro, para elaborar sus propias conclusiones respecto a la historia del arte como un estudio de la cultura y de sus fuerzas dinámicas de choque para posicionarse como un *dinamógrafo* que —como ambos historiadores— tiembla al tiempo que su objeto de estudio.

En dicho seminario, Warburg concluye que Burckhardt pudo fungir como un sismógrafo, en su estudio de la historia del arte, que sobrevivió a la inercia en la que cruzan los choques de ondas de la memoria; mientras que Nietzsche fue un sismógrafo que sucumbió a esa inercia, pues los choques de ondas de la memoria fueron más fuertes que la base de su sismógrafo. De esta comparación que tiene un trasfondo profundo en relación con la práctica de ambos filósofos surge la siguiente pregunta: ¿cómo el dramaturgo o dramaturga puede escribir, desde el epicentro del choque de fuerzas de aquello sobre lo que escribe, sin perder de vista el aspecto formal y sustancial de su escritura? ¿Está condenado el dramaturgo/dramaturga-sismógrafo a escribir desde un temblor que no le permita conducir su escritura hacia un resultado del que pueda sentirse contento —contento en el sentido de estar contenido por algo—, o de la que se pueda hacer una lectura coherente y clara, en relación con el fenómeno del que escribe? Para proponer al dramaturgo o dramaturga como un sismógrafo, que escribe desde el epicentro del choque de fuerzas del fenómeno del cual escribe, pero que desde ese epicentro puede conducir y modelar su escritura de manera consciente —no se trata de repetir una representación agotada del poeta maldito—, es necesario sujetar dichos temblores a un proceso de escritura a través de la *empatía*:

Concebía así el conocimiento por comprensión como una incorporación: un proceso empático. Expresar una cosa tal y como es no equivale a decir su verdad desde una altura conceptual segura de su juicio. Es fundirse empáticamente en el modo y expresión propio de cada cosa, su estilo de ser (Didi-Huberman, 2013: 362).

La *empatía* desde la perspectiva de la historiografía de Aby Warburg está relacionada con un proceso de incorporación del sujeto en el objeto de estudio. Warburg sostenía que el proceso civilizatorio del ser humano está relacionado con la construcción de su yo más allá de su propio cuerpo. Con la invención de las herramientas, el ser humano pudo manipular algo que no era para su beneficio. Así se extendió el yo humano más allá de su cuerpo para

manipular el mundo a su voluntad. Dice Warburg: “El sujeto se pierde en el objeto, en un estado intermedio entre manipular y llevar, entre pérdida y afirmación. El ser humano está ahí, cinéticamente, pero la prolongación inorgánica de su yo le recubre por completo” (Warburg (1923: 275) citado por Didi-Huberman, 2013: 356).

La pérdida del sujeto en el objeto es el principio de la *empatía* dentro de la epistemología warburgiana. Este principio surge del mundo primitivo en el que el ser humano aprende a manipular los objetos para desarrollar una extensión de su voluntad, de su *yo*. Podemos decir que, a partir de la invención de la herramienta, el ser humano tiene dos posibilidades: nutrir la capacidad de distanciarse de aquello que no es él mismo a través de manipularlo a su propia voluntad —un proceso contrario a la *empatía* y afín a los postulados del estudio tradicional de la historia del arte—,²² o nutrir la capacidad de incorporarse como sujeto en el objeto para comprender su forma de ser, es decir, nutrir el desarrollo de la herramienta desde un proceso de *empatía*. Es a este proceso de *empatía* a lo que Warburg llama *acompañar, transmitir, inscribir y expresar* las fuerzas dinámicas de su objeto de estudio.

La *empatía*, propuesta como un proceso de incorporación del sujeto en el objeto, desde el punto de vista de Aby Warburg, también conlleva un proceso de distanciamiento entre el sujeto y el objeto. Es en este oscilar entre la incorporación y el distanciamiento que se produce la creación artística. Esta manera de concebir la *empatía* como un proceso que oscila entre la incorporación y el distanciamiento para la creación artística es lo que diferencia la *empatía* warburgiana de la estética del romanticismo. Es importante que la *empatía* propuesta en este capítulo se diferencie de la estética romántica pues, aunque ambas parten de una fuerza de choque entre las dinámicas que rodean a quien escribe, la *empatía* warburgiana toma distancia respecto a su objeto de estudio, a través de la cual puede guiar de manera reflectiva su escritura hacia procesos conscientes, autoreflexivos y

²² Recordemos que el estudio tradicional de la historia del arte construye su objeto de estudio al mismo tiempo que lo estudia. Para definir los parámetros de lo que es considerado arte se separa de las dinámicas de fuerzas entre diversas expresiones culturales y define su objeto de estudio excluyendo otras manifestaciones artísticas. Este es el mismo proceso que construyen el positivismo y otros métodos de estudio empíricos que se separan de su objeto de estudio desde una posición de dominio frente a él (Didi-Huberman, 2013).

críticos. En su libro *Historia de seis ideas*, Tatarkiewicz define al romanticismo de esta manera:

El arte romántico es aquel que depende total o predominantemente del sentimiento, de la intuición, del impulso, del entusiasmo, de la fe; esto es, de las funciones irracionales de la mente [...]. Para los románticos, la realidad —en comparación con la existencia genuina— era insignificante e inmaterial. [...] el romanticismo significa alejarse de la realidad, especialmente de la realidad actual: volar hacia un mundo utópico y fantástico (1987: 224-228).

En el proceso *empático* que propongo para esta tesis se incorpora el sujeto en el objeto para liberar al objeto. En el romanticismo era el artista quien gozaba de libertad plena para sublimarse a través del arte, sin necesidad de prestar atención a la realidad ni al resultado, bastaba con tener un sentimiento sublime. En la propuesta de esta tesis, la escritura es la que adquiere la libertad de ser puesta en función de una incorporación; sin embargo, el artista debe realizar un proceso de distanciamiento entre sí y su objeto de estudio, guiado por la imaginación o por la fantasía.²³ Es en este intermedio donde surge el proceso de *empatía* para la creación, donde se libera el dominio del artista sobre su objeto y se alcanza el distanciamiento que le permite justamente crear de manera crítica y consciente, frente a la realidad desde la que está llevando a cabo el proceso. Linda Báez, en su estudio sobre el *Atlas Mnemosyne*, del cual hablaré con mayor profundidad en el tercer capítulo, explica este proceso:

Debido a que su imaginación ha sido estimulada por los datos sensoriales percibidos y confrontados con las imágenes de los recuerdos en la memoria, es capaz de compenetrarse en la materialidad del objeto percibido (adherirse) y, a partir de allí, ordenar las cargas afectivas suscitadas y dar forma a una nueva imagen mental individual estableciendo sus contornos. La toma de consciencia de este proceso interior, que implica el ejercicio de una actividad mental reflexiva (medir) es lo que permite al ser humano alejarse del objeto (2012: 29).

²³ Aby Warburg explica este proceso entre la incorporación y la fantasía: “La función polar en la creación artística que oscila entre la fantasía impulsiva que se entrega y la razón calmante que se distancia (...) entre el asir imaginario y la contemplación conceptual, se encuentra la acción de palpar el objeto, que desemboca en la consiguiente reflexión plástica o pictórica, a la que se le llama acto creativo (...) esta duplicidad genera en el ser humano espírituales conmociones que deberían constituir el verdadero objeto de una ciencia de la cultura que ha elegido, como materia de estudio, la historia psicológica ilustrada del espacio intermedio entre el impulso y la acción” (Báez, 2012: 31).

El sujeto se incorpora en su objeto de estudio llevando su memoria y su subjetividad a esta compenetración en el objeto para después, a partir de un distanciamiento, dar forma a dicha incorporación a través de la imaginación para generar una toma de conciencia de este proceso interior.

Por otro lado, para el estudio de la historia del arte, desde la perspectiva de la historiografía de Aby Warburg, el historiador parte de este mismo principio empático y se funde con su objeto de estudio, a partir de la incorporación que le da sentido al análisis de la supervivencia de las formas de la Antigüedad en el objeto, y después toma distancia de ese objeto de estudio para reflexionar sobre él. En el caso de la dramaturgia, el dramaturgo o dramaturga puede, a través de un proceso de *empatía* entendido desde la historiografía warburgiana, incorporarse en su objeto de escritura de manera que sucedan dos actos paralelos: la construcción de una identidad del *yo* en el objeto y la destrucción de dicha identidad del *yo* del sujeto en el objeto:

Aquí, por tanto, encontrarse no excluye extraviarse. Construcción rima con locura, conocimiento con tragedia, logos con pathos, sabiduría con esquizofrenia [...] el entrelazamiento reina de manera soberana en este modelo antropológico y metapsicológico, en este modelo no kantiano de las relaciones entre sujeto y objeto (Didi-Huberman, 2013: 356).

El momento en que Aby Warburg necesitó poner en práctica su noción de estudio empático de las formas de la Antigüedad fue cuando escribió la conferencia *El ritual de la serpiente*, en 1923, a partir de un viaje que había hecho a Estados Unidos veinte años antes para estudiar la cultura de los indios Pueblo y Navajo. Como ya expliqué en la introducción, Warburg impartió esta conferencia para comprobar que podía ser autosuficiente y salir del hospital psiquiátrico de Kreuzlingen, donde había sido internado desde 1918. Lo fundamental de dicho evento, para las propuestas de esta tesis, se relaciona con el proceso que siguió Aby Warburg para describir y explicar a sus compañeros su experiencia con los pueblos nativos de Estados Unidos:

Pensaba que su propia enfermedad le había dado una visión más penetrante de esos estados primitivos y estaba seguro de que, al describirlos, lograría de nuevo establecer

la distancia suficiente para alcanzar ese equilibrio que siempre le había sido tan precario (Gombrich, 1992: 209).

Durante su viaje, Warburg pudo conocer de cerca varias comunidades que seguían teniendo el impulso primitivo que él había descubierto, como formas supervivientes de la Antigüedad, en el arte renacentista durante sus estudios en Florencia y en Hamburgo. Al presenciar diversos rituales, entre los que destaca el ritual de la serpiente de los indios Hopi que da título a su conferencia, Warburg experimenta en carne viva la confirmación de las teorías que había elaborado respecto a la Antigüedad y las fórmulas del *pathos*. Veintiséis años después tendrá la enorme tarea de recuperar la experiencia de este viaje para escribir una conferencia acerca del ritual de la serpiente:

¿En qué sentido puede decirse, pues, que la conferencia de 1923 es una obra decisiva e incluso fundacional? Por extraño que pueda parecer, yo diría que su lección resulta ser de orden epistemológico, y hasta metodológico. En ella, Warburg hace de una regresión una invención: retorna a los deslumbramientos de su periplo en territorio Hopi para darse —a través de la locura— las condiciones de una renovación y una profundización de toda su investigación [...]. Así pues, en Belleuve, Warburg conseguirá esta verdadera proeza: hacer de su propia contorsión (en un problema que no nos concierne) una construcción. Procede, gracias a Binswanger, a un extraordinario trabajo de anamnesis, remontando el camino de la prueba a la experiencia y de ésta al conocimiento (Didi-Huberman, 2013: 332).

La conferencia *El ritual de la serpiente* implicó, para Aby Warburg, construir una relación distinta con el proceso de creación de conocimiento y con el proceso de comunicación de dicho conocimiento. Al estudiar y escribir sobre un arte que no correspondía al canon estético del estudio de la historia del arte, Warburg tuvo que sujetar sus conclusiones teóricas a distintos procesos epistemológicos. La *empatía*, vista desde el punto de vista warburgiano, —*el conocimiento por comprensión como una incorporación*— implicó incorporar la memoria de su experiencia con los indios Hopi en la construcción de una epistemología con la cual pudiera reflejar lo aprendido y lo estudiado con ellos:

Al pasar de los mármoles griegos a los rituales vivientes de Oraibi, transformaba, por tanto, su estudio —con los espacios cerrados que le corresponden: bibliotecas, archivos, museos— en experiencia. La comparación de los dibujos arqueológicos o los documentos fotográficos dejaba paso a una observación activa: una mirada casi táctil hacia esos —organismos enigmáticos— de los danzantes enmascarados que fotografió

de cerca, en directo, bajo un sol de plomo, en el espacio abierto, desértico, de Nuevo México (Didi-Huberman, 2013: 328).

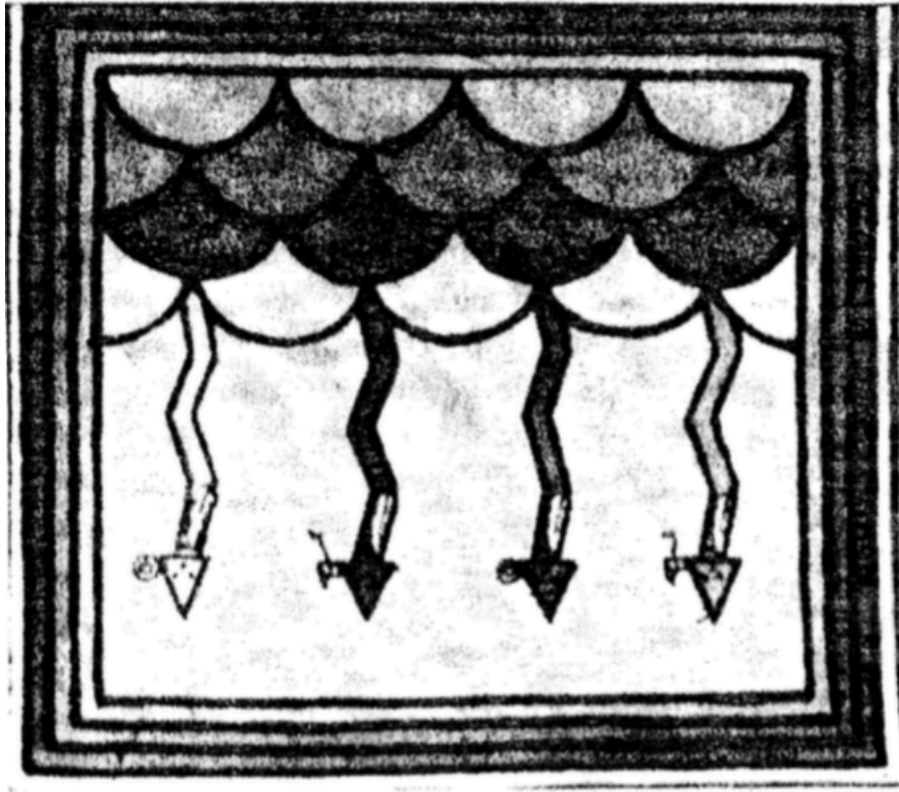
La propuesta de este capítulo es equiparar el proceso que Aby Warburg siguió, para realizar la conferencia que dictó en 1923, con el proceso de escritura de una dramaturgia, con el sentido de posicionar al dramaturgo o dramaturga como un *dinamógrafo* que tiemble con su objeto de escritura. El dramaturgo o dramaturga, a través de la *empatía*, incorpora su experiencia en la expresión de su objeto de escritura para, como he dicho antes, *expresar* algo sin decir una verdad desde una altura conceptual segura de su juicio, sino “fundiéndose empáticamente en el modo y expresión de cada cosa, con su estilo de ser” (Didi-Huberman, 2013: 362). De este modo, plantear una sola metodología de escritura dramática, desde la que se pueda realizar un proceso empático para concebir a quien escribe como un sismógrafo de su escritura, es un ejercicio contradictorio, pues esta propuesta surge de la relación entre la experiencia de cada persona con su objeto de estudio y con su incorporación en él, por lo que el proceso que resulte de esta propuesta depende de cada escritor o escritora y de la manera en que descubra que puede relacionarse, de forma empática, con su escritura. Cada dramaturgo o dramaturga encuentra entonces una manera particular de concebirse como un *dinamógrafo* que tiemble a la par que su objeto de escritura.

La comparación entre la concepción de la serpiente para los indios Hopi y los norteamericanos occidentales y la escritura puede servir de ejemplo de un proceso de *empatía*, a partir de los estudios de Warburg con los indios Pueblo y Navajo en Nuevo México. Para hacer el ritual de la serpiente, los indios Hopi atrapan serpientes de cascabel para recluir las en un sitio sagrado y hablarles, cantarles y rezarles durante dos semanas mientras permanecen aisladas. Antes de recluir las, las dejan caer en un dibujo en la arena que representa a esas mismas serpientes en forma de rayo. Cuando caen en el dibujo, lo borran con su cuerpo y luego son recludas en el sitio sagrado durante unos días hasta que las colocan en un círculo debajo de un arbusto.

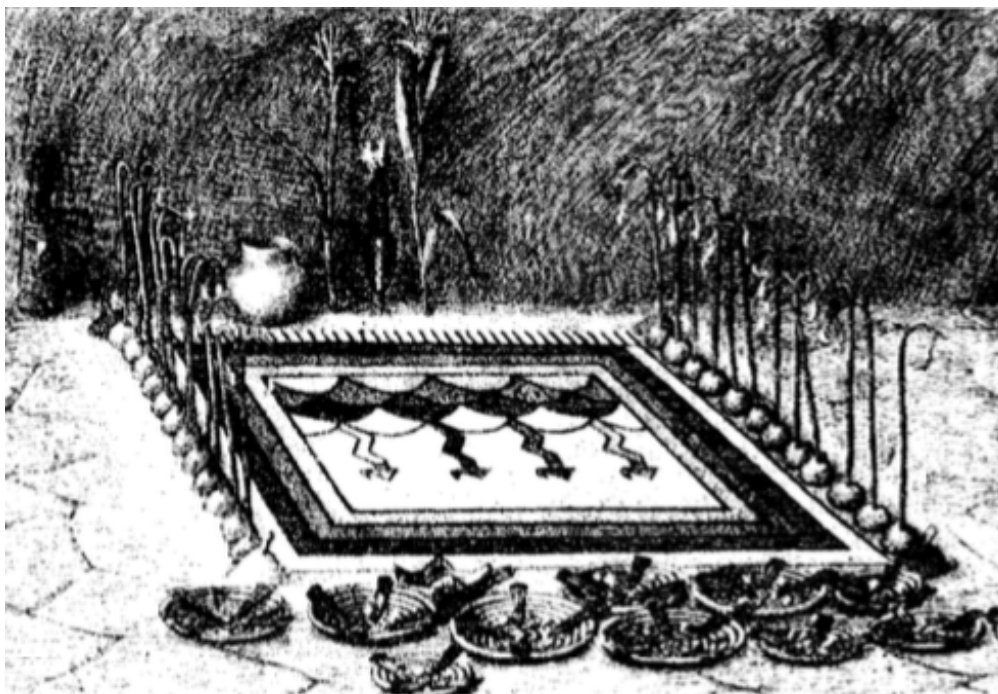
Después de estar recludas durante dos semanas, los indios Hopi sacan a las serpientes de sus círculos sagrados debajo de un arbusto y las manipulan con el cuerpo, colgándoselas

en la boca y maniobrando una danza con ellas en la que, evidentemente, corren el riesgo de ser mordidos; sin embargo, dada la maestría de la danza y la preparación de las serpientes durante las dos semanas previas, la danza sucede sin contratiempos, hasta que llega el momento en el que los danzantes dejan libres a las serpientes para que regresen a la naturaleza con el mensaje divino de la petición por la lluvia. Cito a Warburg:

En el mes de agosto, cuando han de llegar las tormentas, son capturadas en una ceremonia que tiene lugar en el desierto durante diez y seis días. Luego son trasladadas al Kiwa, el adoratorio subterráneo, donde los caciques de los clanes del antílope y de la serpiente las guardan cautelosamente. Aquí se les hace pasar por una variedad de ceremonias asombrosas, de las cuales el lavado destaca por su importancia y es, por lo demás, la más sorprendente para el hombre blanco. Se trata a la serpiente como si fuera un iniciado en el culto de los misterios, sumergiéndola forzosamente en una especie de agua bendita que contiene todo tipo de hierbas medicinales. A continuación, es arrojada sobre un dibujo de arena que está delineado en el centro y que muestra a las cuatro serpientes de la tormenta [...], la serpiente acaba destruyéndola al mezclarse con la propia arena [...], las serpientes permanecen guardadas en el kiwa hasta el último día de la ceremonia, en el que son trasladadas a un arbusto que está delimitado por un círculo trazado en el suelo. La ceremonia culmina de esta forma: los indios se acercan a dicho arbusto, agarran a la serpiente viva, la acarician durante un rato y luego la envían a la llanura como mensajera de sus plegarias (2004: 48).



Dibujo de rayos con forma de serpiente, (1895), Warburg (2004: 47).



Altar del sacerdote del antilope en Cipaulovi, (1895), Warburg (2004: 96).

Es posible equiparar la palabra escrita con la serpiente en este ritual. Si la serpiente fuera la palabra, se construiría en este ritual a través de un proceso de *empatía*. Es decir, la *palabra-serpiente* se encuentra y se atrapa, se prepara durante un tiempo y se danza con ella para después liberarla y que pueda dar su mensaje divino. Es un proceso empático porque la palabra se incorpora a su objeto de estudio y de expresión, así como la serpiente se incorpora a la ceremonia de la serpiente para pedir la lluvia. Por otro lado, Warburg escribe sobre la actitud que vio en los norteamericanos occidentales con las serpientes. Ellos las encuentran, las cazan y nada más. Ya no le temen a esa figura mitológica porque han dominado el trueno y las tormentas —la serpiente se asociaba al rayo para los indios Hopi, por eso era el animal indicado para pedir las lluvias. Dice Warburg:

Nuestra época tecnológica puede prescindir de la serpiente para explicar y comprender el rayo de la tormenta. El rayo ya no asusta a los habitantes de las ciudades, que dejó de añorar a la terrorífica tormenta como única fuente de agua. Él dispone de sus acueductos, y el rayo-serpiente es desviado directamente a la tierra por el pararrayos. Hoy sabemos que la serpiente es un animal destinado a sucumbir, si el hombre así lo desea. El reemplazo de la causalidad mitológica por la tecnología elimina el temor que el hombre primitivo siente por este animal. Mas no estamos seguros de afirmar que esta liberación de la visión mitológica verdaderamente ayude a dar una respuesta adecuada a los enigmas de la existencia (2004: 63).

Si, de nuevo, equiparamos la palabra escrita a una serpiente, en la relación de los norteamericanos occidentales con la serpiente, la palabra se encuentra y se caza, y luego se utiliza para algún otro fin sin relación con ella. La palabra, en el proceso de *empatía* propuesto por esta tesis, puede equipararse, en un ejercicio metafórico, con la serpiente del ritual de los indios Hopi porque, al igual que la serpiente, necesita incorporarse como ser vivo al proceso de escritura, mientras que quien escribe danza con ella o tiembla con ella, en lugar de ser utilizada en función de algo ajeno a ella misma, desde un dominio epistemológico, expresivo o discursivo. Cito de nuevo a Warburg:

La serpiente de cascabel ya no causa temor al americano contemporáneo: lejos de adorarla, trata de extinguirla. Lo único que hoy se le ofrece a la serpiente es su exterminio [...], las potencias naturales ya no son vistas como elementos antropomorfos o biomorfos, sino como una red de ondas infinitas que obedecen dócilmente a los mandatos del hombre. De esta manera, la cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación, que deviene ahora en espacio de pensamiento (2004: 66).

La *palabra-serpiente*, en su relación con el hombre norteamericano, sirve para otro fin que no es ella misma, y es dominada por el pensamiento del hombre. Podemos equiparar esta relación con la que establece un escritor o una escritora con la palabra, en una dramaturgia que ya tiene, de inicio, un discurso y un motivo claro por el que escribirse. La palabra sirve a algo ajeno a sí misma, cuya naturaleza ya ha sido dominada por quien escribe. Por otro lado, la *palabra-serpiente*, en su relación con el ritual de los indios Hopi, forma parte de la ceremonia como un ser vivo que se relaciona con la simbología, la comunidad y la danza de los involucrados. Si equiparamos de nuevo esta relación con la relación que establece un escritor o escritora con la palabra en una dramaturgia, podemos decir que al inicio del proceso de escritura la palabra no está sujeta a una función preestablecida, ni está siendo utilizada desde una postura de dominio frente a ella o frente a lo que podría significar. Por el contrario, la *palabra-serpiente* forma parte de la ceremonia, o del ritual de la escritura, y se establece una relación con ella en donde sirve a sí misma y al sentido de la dramaturgia en su totalidad. La palabra es como la serpiente que puede ocupar un espacio de *empatía* o de dominio, de contemplación o de pensamiento. Cada escritor o escritora deberá encontrar, como se ha dicho antes, su propio proceso de escritura

empática a partir de ubicar su *palabra-serpiente* en el centro de las fuerzas dinámicas de su objeto de escritura.

No obstante, aunque planteo que cada escritor o escritora debe encontrar su propio camino de escritura empática, hay dos procesos que puedo equiparar a una dramaturgia escrita como *palabra-serpiente*. El primero es un proceso mío y el segundo de un dramaturgo mexicano llamado Javier Márquez. El trabajo que estoy actualmente realizando para escribir *Preludio para un horizonte* puede equipararse a un proceso que parte de la *palabra-serpiente* como base para su escritura. Éste consiste en hacer una meditación, seguida de una serie de danzas, con la intención de colocar mi cuerpo y mente en un estado excepcional, en comparación con un estado cotidiano. En este estado, después de la meditación y la danza, tomo cuatro colores y hago una pintura con ellos, optando siempre por diferentes texturas y formas de utilizar cada color. Después, le asigno a cada color un concepto: rojo-amor, dorado-violencia, azul-miedo y verde-poder, y escribo una serie de ideas en torno a estos conceptos, que deben relacionarse formalmente con la textura del color en el papel y sustancialmente con el estado generado en mi cuerpo para poder escribir. He obtenido resultados iniciales que después debo trabajar, reflexionar, afinar para que surja el paso dos y el tres de este proceso, que quizá puedan equipararse a los siguientes capítulos de esta tesis, aún no lo sé. Este proceso que imaginé para la escritura o para el principio de la escritura de *Preludio para un horizonte* es solo una de muchas ideas que pueden partir del concepto de *palabra-serpiente* como base de una escritura que promueva la *empatía* en su forma y contenido. Se promueve la *empatía* en este proceso porque como escritor me coloco en un estado en el que me puedo incorporar a la palabra escrita, pues surge de mi relación con los conceptos que representan cada color del cuadro. En esa relación ocurre un acto de incorporación de mi sujeto en el objeto de escritura, y luego un acto de distanciamiento al *acompañar, transmitir, inscribir y expresar* —como he dicho antes del historiador-sismógrafo— lo que ha sido escrito de forma empática hacia una

manera crítica y autorreflexiva de dirigir esa relación entre mi experiencia y los conceptos planteados en los diferentes colores de cada pintura.²⁴

Por otro lado, Javier Márquez, un dramaturgo mexicano miembro fundador de la editorial Antropófagos, escribe *El hombre que vendió al mundo* recopilando textos e ideas de diversos autores como David Bowie, Allen Ginsberg, San Juan y sus colegas Iván Arizmendi y Laura Muñoz, entre otros, y mezclándolos con la técnica *Cut up*,²⁵ para crear una dramaturgia que surge de la combinación de textos de diversos autores. En una reflexión que acompaña la publicación de la dramaturgia, la editorial Antropófagos explica el proceso creativo realizado para escribir y montar esta obra:

se toma como punto de inicio referentes y temas que les son personales a los creadores tanto desde la perspectiva íntima de vida —que les atañe en lo más personal de su ser—, así como desde la afrenta que refiere a lo personal. Esto es expuesto a la longitud que conlleva un proceso de escenificación y se obtiene una ganancia de experiencia como ser humano por haber atravesado esa puesta en crisis de lo personal (Márquez, 2015: 78).

El punto de inicio de la escritura de Márquez para *El hombre que vendió al mundo* fue la incorporación de su ser sujeto en los textos de otros autores, para luego tomar distancia de dicha incorporación y, desde ese oscilar entre la distancia y la incorporación —*empatía*—, cifrar un texto que tuviera una relación directa con él como creador, y de esa

²⁴ Una característica del proceso de *Preludio para un horizonte* que se relaciona con el concepto de la *palabra-serpiente* es asumir como escritor las estructuras de lenguaje que determinan las premisas del proceso y que influyen en una forma de escritura u otra. La relación de los conceptos con los colores en este proceso, por ejemplo: rojo-amor, verde-poder, amarillo-violencia, azul-miedo, sumada a la forma en que se vinculan con la danza y la improvisación pictórica previa es una situación que me ubica entre las fuerzas de choque de mi propia escritura y experiencia, en lugar de colocarme en una posición de dominio frente a la relación entre dichos colores y conceptos. Este proceso que me ubica entre las fuerzas de choque de mi escritura permite que me asuma como un escritor que pertenece a un contexto social y político específico, y que pueda utilizar este contexto y esta subjetividad a favor de una escritura crítica y autorreflexiva en lugar de posicionarme como un sujeto en dominio de las estructuras que atraviesan mi propia práctica artística.

²⁵ “Dicha técnica consiste en seleccionar una serie de textos de diversos discursos (poético, narrativo, periodístico, etc.), recortar cada frase de cada uno de ellos e irlos mezclando azarosamente. Para *El hombre que vendió el mundo* esta técnica fue adaptada de la siguiente manera: ‘Cada uno de los creadores en escena rescató textos previamente escritos que refirieran de una u otra manera a la temática del Fin del mundo’” (Márquez, 2015: 80).

forma apelar a un proceso empático consigo mismo y con su material de escritura. Dice Márquez sobre su escritura:

Escribir es diseñar esas experiencias, esos tejidos de palabras por los que ha de transitar el lector. Se escribe experimentando ese diseño, así que el escritor también va vaciándose, desarmándose. El escritor se desmaterializa en el texto. Las letras son esos despojos del ser del escritor que van quedando en la página como hilos de Ariadna para que el lector pueda hacer el recorrido de manera más segura (2015: 53).

La *palabra-serpiente* surge de incorporarse en el objeto de la escritura para luego tomar distancia de esa incorporación y dirigir la escritura de manera crítica y autorreflexiva hacia un *acompañar, transmitir, inscribir y expresar* aquello de lo que se escribe, para lograr una forma empática de escritura y colocarse, como dramaturgo o dramaturga, en el centro de los choques de fuerza de su escritura, como un dinamógrafo que tiemble al percibir los temblores de su objeto de escritura, pero que sea capaz de soportar dichos temblores a través de un proceso empático. Dependerá, como he dicho, de cada escritor o escritora qué procesos pueda diseñar en su imaginación para elaborar procesos de escritura que surjan de esta primera propuesta de escribir con la *palabra-serpiente*.

3. EL DINAMÓGRAFO Y LA PALABRA-SERPIENTE EN EL CAMPO DE LA EXPERIENCIA PERSONAL

En la Semana Santa del 2018 y en la del 2019 hice dos caminatas al desierto de Wirikuta, respectivamente, para hacer un ritual de peyote con un grupo de más o menos cuarenta personas. El viaje consistía en caminar durante cinco días a través del desierto en fila india, desde que salía el sol hasta que se ponía, y al quinto día cazar el peyote y hacer una ceremonia ritual a partir de la tradición wixarika. Fue una experiencia fuerte para mí, en la que entendí con mayor precisión y profundidad lo que implica que un sujeto se incorpore en un objeto, y que pueda desde ahí generar una experiencia empática. Después de regresar de la ceremonia deben pasar algunos días o incluso semanas en las que todavía se está concluyendo y aterrizando lo vivido; para mí esas semanas fueron como el distanciamiento del que habla Aby Warburg, entre la experiencia de incorporación y la reflexión de esta experiencia, para lograr un distanciamiento empático. Creo importante decir que Aby Warburg define este proceso como la función de ser un instrumento de orientación

espiritual, cuya adecuación o fracaso constituye el destino de la cultura humana (Báez, 2012). Es decir, en la oscilación del proceso empático entre la incorporación del sujeto en el objeto y la orientación que el ser humano confiera a la distancia de esa incorporación se define el destino de la cultura humana. Esto se relaciona con la espiritualidad y con el arte, pero también con todo lo que atañe al ser humano, pues en la base de su relación con el exterior, con aquello que no es él mismo o ella misma, está la capacidad de orientarse hacia un proceso de *empatía* con el exterior, que pueda imaginar un destino más consciente para la cultura humana.

Por otro lado, la experiencia de las caminatas en Wirikuta me ha enseñado que la realidad es más fluida que sólida, y que la percepción es también más frágil de lo que se considera racionalmente. Esto me ha hecho revalorar los procesos de percepción y construcción de la realidad y, por lo tanto, de la construcción dramática de los sistemas de representación de una dramaturgia.

De esta experiencia he escrito poesía y también una dramaturgia titulada *El nacimiento de Venus*, de la que hablaré en el segundo capítulo, pero de la que ahora es importante decir que ha sido la manera en la que he podido orientar aquella incorporación de la ceremonia en un proceso de distanciamiento empático, en donde puedo ser reflexivo y crítico con mi propia práctica dramatúrgica y vital. Es hacia este sentido que la dramaturgia puede encontrar una práctica empática con la experiencia que de cada escritor o escritora al incorporarse en su objeto de estudio. Si tomamos las palabras de Aby Warburg respecto a la orientación del destino de la cultura humana como base para la escritura, ésta última se convierte entonces en una guía del distanciamiento empático del ser humano dirigido hacia una orientación de la cultura humana que nos lleva a un futuro —y a una escritura— más consciente, en el caso de esta propuesta, desde el concepto de la *palabra-serpiente*.

2. LA DRAMATURGIA COMO CONSTELACIÓN: *LA PALABRA-ESTRELLA*.

2. LOS FRESCOS DEL PALACIO SCHIFANOIA DE FERRARA.

En 1912, quince años antes del seminario sobre Burckhardt y Nietzsche, Warburg participa en el Congreso Internacional de Historia del Arte celebrado en Roma, con una conferencia titulada “Arte italiano y astrología internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara”, en la que propone demostrar la reminiscencia de fuentes antiguas orientales, griegas y latinas en las imágenes de los frescos del Palacio Schifanoia ubicado en Ferrara, Italia. Dichos frescos fueron influenciados por instrumentos astrológicos griegos del siglo III A.C. y por la relación entre los dioses helénicos y los signos zodiacales en la escritura de un poeta latino llamado Manilio.²⁶ Al mostrar dichas influencias, Warburg expone una metodología más amplia para el estudio de la historia del arte que su aproximación estética. En palabras de Warburg:

Con el método que he utilizado en la interpretación de los frescos del Palazzo Schifanoia de Ferrara espero haber mostrado que solo es posible iluminar los grandes procesos evolutivos esforzándonos en aclarar detalladamente un punto oscuro concreto, y esto a su vez solo es posible con un análisis iconológico que, rompiendo el control policial que se ejerce sobre nuestras fronteras metodológicas, contempla la Antigüedad, el Medievo y la Edad Moderna como épocas interrelacionadas, e interroga, tanto a las obras de arte autónomo como a las artes aplicadas, considerándolas como documentos expresivos de idéntica relevancia (2005: 434).

Warburg demuestra, al incluir en la práctica de la historiografía circunstancias geográficas y temporales que desde una perspectiva tradicional del estudio del arte no tendrían ninguna concordancia entre sí, relaciones entre las culturas orientales, griegas y latinas en la influencia de los frescos del palacio Schifanoia, que serán fundamentales para

²⁶ Marco Manilio fue un poeta y astrólogo latino contemporáneo a Augusto y Tiberio. No se sabe su fecha de nacimiento ni de muerte; sin embargo, se calcula que el poema astrológico que se le atribuye fue escrito en el año 10 D.C. En la introducción de su libro sobre astrología editado por Gredos se dice: “Son tan escasas las noticias que nos han llegado acerca de Manilio que J. Woltier podía afirmar que sobre la época de Manilio solo podía saberse con seguridad que floreció al final del reinado de Augusto, y quizás al comienzo del de Tiberio [...]. En lo único que coinciden los investigadores es en que Manilio terminó el libro primero con posterioridad al año 9 D.C. Respecto a su patria se dice lo siguiente: ‘Ninguno de los argumentos esgrimidos tiene la suficiente fuerza para ganar el asentimiento, por lo que lo más prudente creo que es considerar a Manilio de origen itálico, dado que el propio poeta en varios pasajes de su obra opone su lengua a la griega’” (Manilio: 1996).

comprender el intercambio cultural entre la Época Antigua, Medieval y Moderna y entre el Oriente y Occidente durante el Renacimiento.

El Palacio Schifanoia es una construcción del siglo XIV ubicado en Ferrara, Italia. De acuerdo con Aby Warburg, las influencias para pintar las representaciones humanas y simbólicas de los frescos derivan del primer instrumento de astrología escrito por Arato²⁷ (310-240 A.C.) en Grecia en el siglo III A.C y de la escritura del poeta latino Manilio. La conferencia enmarca la ruta de relaciones entre los documentos que consultó Aby Warburg para descubrir dichas influencias. El escrito astrológico de Arato tuvo diversas reinterpretaciones, traducciones y extensiones a lo largo del tiempo entre las que destacan la *Sphaera Barbárica* compuesta por Teucro (II A.C. – I A.C.)²⁸ en Babilonia; los estudios astrológicos de un árabe llamado Abu Maschar (787-886)²⁹ en el siglo IX D.C., y el *Astrolabium Planius* escrito por un italiano llamado Pietro D’Abano (1250-1318) que tuvo una influencia directa en la elaboración de los frescos del Palacio Schifanoia. Según Aby Warburg:

Las aventuras de su migración pueden seguirse en la obra de Abu Maschar hasta regresar de nuevo a Pietro D’Abano; desde Asia Menor hasta la India, pasando por Egipto, la *Sphaera* viajó, probablemente a través de Persia, hasta llegar al

²⁷ Aby Warburg dice de dicho instrumento: “El cielo de estrellas fijas de Arato (en torno al 300 A.C.) es todavía el primer instrumento primario de la astronomía, después de que la rigurosa ciencia natural griega espiritualizara las agitadas criaturas de la fantasía religiosa hasta convertirlas en útiles puntos matemáticos” (Warburg, 2005: 417) Por otro lado, Esteban Calderón Dorda, en la introducción del libro *Fenómenos* de Arato editado por Gredos, dice: “La vida de Arato se desarrolla en torno a los años 310-240 A.C. Nació en Solos (Cilicia), Asia Menor, limítrofe con Siria, en el seno de una familia ilustre [...]. Arato siempre estará asociado a un determinado tipo de poesía: la poesía didáctico-astronómica”. No se sabe de su vejez ni de su muerte. Hay diversas teorías respecto a su formación como poeta y su labor poética. Las más sólidas consideran que vivió en la corte del rey macedonio Antígono y que permaneció un tiempo en la isla de Cos (Arato: 1993).

²⁸ Teucro fue un astrólogo y matemático nacido en Babilonia en el siglo II A.C. que completó y reinterpretó el aparato astrológico de Arato. “Citada por primera vez en el siglo III A.C. la *Sphaera Barbarica* era conocida por Cicerón, y fue en tiempos de Metrodoro cuando Teucro de Babilonia le dio su forma definitiva” (Gómez de Liaño, 2005: 44).

²⁹ Según la Enciclopedia Británica, Abu Maschar nació en el año 787 D.C. y murió en el año 886 D.C. en Iraq. Fue el astrólogo líder en el mundo islámico, y es conocido principalmente por su teoría de que el mundo fue creado en el primer grado de Aries y terminará en el último grado de Piscis cuando los siete planetas estén en conjunción. (Albumazar [En Brittanica] Recuperado (2020, agosto 03) de www.britannica.com/biography/Albumazar

Aby Warburg también dice de Abu Maschar “que era la mayor autoridad de la astrología medieval” (Warburg, 2005: 421)

Introductorium Majus de Abu Maschar que más tarde traduciría al hebreo en España el judío español Aben Esra (1167). Esta versión hebrea fue traducida a su vez al francés en Malinas en 1273 por el estudioso judío Hagins para el inglés Henry Bates y, finalmente, la traducción francesa sirvió para la versión latina realizada en 1293 por nuestro Pietro D'Abano, la cual fue impresa en varias ocasiones, como, por ejemplo, en Venecia en 1507 (2005: 421).

La manera en que dichas fuentes influenciaron a los pintores de los frescos de Schifanoia, especialmente a Francesco de Cossa (1436-1477), se dio a través de la universidad de Ferrara, donde un bibliotecario e historiógrafo llamado Pellegrino Prisciani (1435-1518) sostenía como autoridades astrológicas a las tres influencias estudiadas por Warburg: Abu Maschar, Pietro D'Abano y Manilio. Fue precisamente Prisciani el inspector de las artes en el proyecto de los frescos del palacio Schifanoia.

Los frescos del palacio representan “las imágenes de los doce meses, de los cuales han podido ser recuperadas en 1840, ocultas bajo la capa de yeso que las tapaba, las de siete de ellos” (Warburg 2005: 417). La representación de cada mes se compone de tres bandas. En la parte más alta aparecen los dioses del Olimpo en sus carros triunfales, en la más baja está narrada la vida terrenal en la corte del duque de Borso (1413-1471), y en la central aparecen los dioses astrales del Zodiaco. Warburg analiza la representación de los dioses astrales de los murales de marzo, abril y julio, y descubre, por ejemplo, que el decano Aries, del mes de marzo, está influenciado por las representaciones de los dioses astrales del texto árabe de Abu Maschar, que a su vez son representaciones indias que se basan en dioses helénicos, por lo que concluye que el decano de Aries, pintado en los murales de Schifanoia, es en realidad una supervivencia simbólica de la representación griega de Perseo:

Hace cuatro años, mientras leía la traducción alemana del texto árabe de Abu Maschar que Dyroff había añadido encomiablemente al libro de Boll, vinieron a mi memoria las enigmáticas figuras de Ferrara a las que tan a menudo y tan inútilmente se había interrogado; unas tras otras se revelaron como los decanos indios de Abu Maschar. La primera figura del panel intermedio del fresco de marzo quedó desenmascarada: se trata del hombre de raza negra, erguido, airado y vigilante, con el traje ceñido por un cinturón de cuerda que sujeta ostensivamente (Warburg, 2005: 423).

Con este descubrimiento, Warburg puede seguir las imágenes del resto de los frescos del palacio Schifanoia, analizándolas a partir del texto árabe de Abu Maschar para

encontrar en ellas las influencias griegas del primer instrumento de astrología de Arato. Dice Warburg:

Demostraré, extendiendo el campo de la observación al Oriente, que ellas son elementos sobrevivientes de una concepción astral del mundo de las divinidades griegas. No son de hecho sino símbolos de las estrellas fijas los cuales, errando durante siglos desde Grecia a través del Asia Menor, Egipto, Mesopotamia, Arabia y España, por cierto, perdieron plenamente la claridad de sus contornos griegos (Warburg (1912) citado por Burucúa, 2003: 62).

Por otro lado, Warburg descubre que la parte superior de los frescos del palacio Schifanoia, en donde se representan los dioses del Olimpo en sus carros triunfales, está influenciada por el poeta latino Manilio. Al consultar un poema didáctico-astroológico de su autoría, Warburg descubre que la manera en que se describe a los nacidos bajo el signo de Aries coincide con la manera en que se representa en el fresco del palacio Schifanoia a un grupo de mujeres que bordan al lado de la diosa Atenea: “Los nacidos en marzo bajo el signo de Aries habían de desarrollar una habilidad especial en el manejo de la lana” (Warburg, 2005: 423). Manilio lo describe de la siguiente forma: “y su prolífico toisón será buscado para los fines más diversos; unas veces para amontonar su lana, otras para cargarla, otras para hilarla o tejerla” (Warburg, 2005: 423). Al estudiar el orden en que Manilio enumera a los dioses griegos protectores de los meses del año y al compararlos con el orden de los frescos, Warburg demuestra que la fuente literaria que sirvió de fundamento para la representación de los dioses del Olimpo en los frescos fue sin duda el poeta latino Manilio.



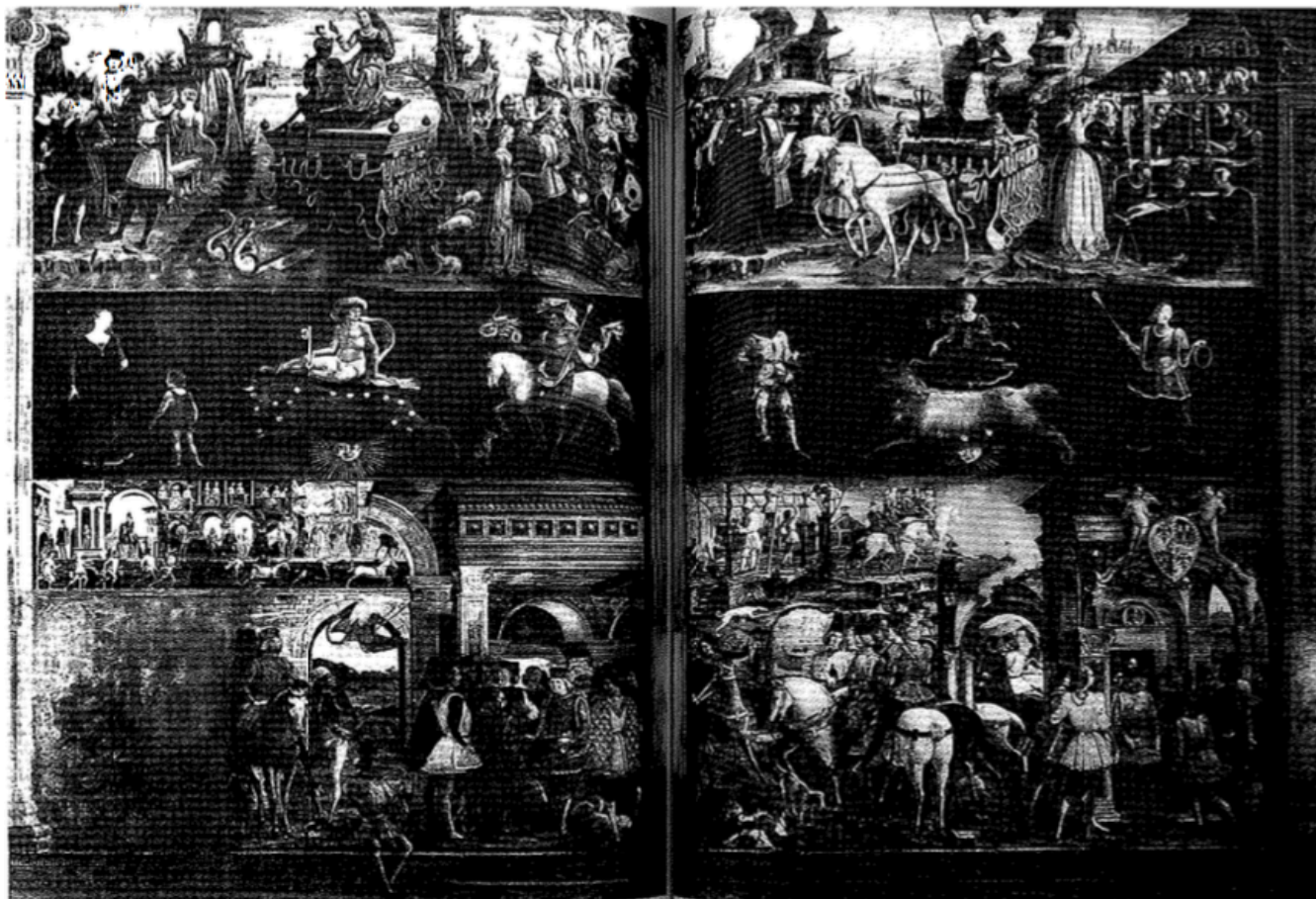
Francesco Cossa, *Fresco del palacio Schifanoia de Ferrara del mes de abril* (Siglo XIV).
 Recuperado (2020, agosto 18) de www.ferraraterraeacqua.it

Con su investigación acerca de las influencias astrológicas y latinas de los frescos del palacio Schifanoia, Warburg obtiene conclusiones sustentadas en un estudio geográfico y temporal, cuya construcción metodológica surge de campos más extensos que el estudio estético tradicional del arte. Relacionar los documentos astrológicos de la Antigüedad con la poesía latina del Imperio romano y la realización de los frescos del Palacio Schifanoia, para sustentar la influencia antigua en la construcción del arte del Quattrocento Renacentista, es fundamental para que Warburg pueda concebir un método historiográfico que amplíe el estudio del arte como un objeto exclusivamente estético hacia un objeto de estudio fundamental para la comprensión de la cultura. La pregunta con que Warburg termina su ponencia es:

¿En qué medida el advenimiento de la transformación estilística de la figura humana del arte italiano ha de considerarse como el resultado de una confrontación, hecha sobre bases internacionales, con los conceptos figurativos sobrevivientes de la civilización pagana de los pueblos del Mediterráneo oriental? (Warburg (1912) citado por Burucúa, 2003: 78).

La transformación del estilo de la pintura renacentista es resultado de una tensión geográfica y temporal, de la supervivencia de los conceptos figurativos de la civilización pagana de las culturas mediterráneas orientales. El estudio del arte es el campo de conocimiento en el que se puede trazar una ruta de influencia cultural entre Oriente y Occidente previa a la fundación de la Época Moderna.

Warburg determina dicha metodología historiográfica del estudio de las fuentes latinas, griegas y orientales de la astrología, en relación con el arte florentino del Renacimiento, como una “psicología histórica de la expresión humana” (Burucúa, 78: 1992). En este capítulo relacionaremos dicha metodología con los procesos de *constelación* y *montaje* elaborados por Walter Benjamin (1892-1940) para proponer una escritura dramática a partir de dichos procesos.



Francesco Cossa, *Frescos del mes de marzo y abril*, (Siglo XIV), Palacio Schifanoia de Ferrara. (Warburg, 2005).

2. LA IMAGEN DIALÉCTICA: *CONSTELACIÓN Y MONTAJE*.

Se dice que las ideas de *constelación* y *montaje* de Walter Benjamin fueron influenciadas por los montajes escénicos de Bertolt Brecht (1898-1956) (Benjamin 1998: xiii). Si consideramos esta posibilidad, podemos señalar que fue en el acontecer escénico la primera vez que Benjamin observó la relación de dos imágenes sin ninguna secuencia lógica o causal entre sí. Es significativo que este capítulo proponga llevar dicha posibilidad de *montaje* de nuevo al teatro, a través de la dramaturgia, a partir de las conclusiones que Benjamin formuló al ser espectador de los montajes teatrales de Brecht. Del teatro a la filosofía, de la filosofía a la dramaturgia y de la dramaturgia de nuevo al teatro:

Sin duda que no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en lo cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso. Pues así como la relación del presente respecto del pasado es puramente continua, temporal, la de lo sido respecto del ahora es en cambio dialéctica: no es curso, es imagen, y se produce en discontinuidad (Benjamin, N 2ª, 3).

Para Benjamin, una *constelación* se construye a partir de una relación dialéctica entre imágenes. Las imágenes están suspendidas en una relación que ensambla el tiempo y el espacio de manera dialéctica, es decir, se construyen entre sí y su relación se desarrolla a partir de esta construcción. El *montaje* es aquello que resulta de una composición dialéctica de imágenes; de una serie de *constelaciones* —un relámpago que ilumina aquello entre lo que fue y lo que es a través de una relación de imágenes— surge un *montaje*:

Retomar en la historia lo que es el principio del montaje. Erigir las grandes construcciones con los más pequeños elementos, confeccionados con perfil seco y cortante, para descubrir en el análisis del pequeño momento singular el cristal del total acontecer. Provocar de este modo la ruptura con el naturalismo histórico vulgar. Comenzar a captar la construcción de la propia historia en cuanto tal, haciendo de la estructura comentario (Benjamin, N2, 6).

Esta cita de Benjamin bien pudo haber sido inspirada por la dramaturgia de Bertolt Brecht. En *Madre coraje*, por ejemplo, Brecht hace uso del *montaje* para constelar la historia de una vendedora de artefactos usados durante la guerra de los treinta años en Alemania (1618-1648), con diversas canciones que se relacionan de manera dialéctica con

la trama. La intención de dichas canciones es provocar un distanciamiento entre el espectador y la historia, dentro del que los espectadores puedan relacionar las canciones y la historia de una manera dialéctica y crítica con su presente político. De este modo, se descubre —como dice Benjamin— en el análisis del pequeño momento el cristal del total acontecer, y se produce una relación dialéctica entre el pasado histórico y el presente, en el que se escribió y representó la obra: la Alemania Nazi de la cual Brecht huía mientras escribía la obra. En relación con lo anterior, Walter Benjamin escribe lo siguiente sobre el Teatro épico en su libro *Understanding Brecht*:

Epic theatre proceeds by fits and starts, in a manner comparable to the images on a filmstrip. Its basic form is that of the forceful impact on one another of separate, sharply distinct situations in the play. The songs, the captions, the gestural conventions differentiate the scenes. As a result, intervals occur which tend to destroy illusion [...] their purpose is to enable the spectator to adopt a critical attitude (towards the represented behaviour of the play's characters and towards the way in which this behaviour is represented)³⁰ (1998: 22).

El *montaje* en el teatro épico de Bertolt Brecht funciona como una ruptura de la ilusión para conseguir el distanciamiento necesario para que el espectador adopte una postura crítica y reflexiva frente a lo que está viendo o leyendo.

El *montaje*, retomando a Benjamin, se construye a partir de las relaciones de sus constelaciones, es decir, de sus estructuras. Esta idea es similar a la metodología historiográfica que siguió Warburg para interpretar los frescos del Palacio Schifanoia. El *montaje* de Warburg fue el resultado de constelar la representación de los dioses del Olimpo y los dioses astrales de los frescos del palacio Schifanoia con la escritura del poeta latino Manilio y los diversos tratados astrológicos que surgen del primer instrumento astrológico de Arato. La conclusión de dicho *montaje* es la interpretación que Warburg

³⁰ “El teatro épico funciona por cortes y comienzos, en una forma comparable a las imágenes de un rollo filmico. Su forma básica es la de un impacto forzoso en situaciones de la obra separadas y distintas. Las canciones, títulos y convenciones gestuales diferencian las escenas. Como resultado, ocurren intervalos que tienden a destruir la ilusión [...]. El propósito de esto es permitir al espectador adoptar una actitud crítica (hacia el comportamiento representado en los personajes de la obra y hacia la forma en que este comportamiento es representado)” (Benjamin, 1998: 22).

hace de los frescos de Schifanoia para mostrar la influencia de las fuerzas emotivas de la Antigüedad y del intercambio cultural entre Oriente, Occidente, el norte y el sur a través del nuevo estilo del arte renacentista. El *montaje* toma un aspecto de la realidad, del pasado y del presente, y lo pone en función de un cuestionamiento del presente a partir de una relación dialéctica:

La revolución copernicana de Benjamin despoja a la historia de su función ideológica legitimadora. Si la historia como estructura conceptual que transfigura engañosamente el presente se abandona, sus contenidos culturales son redimidos como fuentes de un conocimiento crítico, el único que puede poner en cuestión el presente. Benjamin nos vuelve conscientes de que la transmisión de la cultura (alta y baja), central a su operación de rescate, es un acto político de la mayor importancia. Y ello es así no porque la cultura en sí tenga el poder de cambiar lo dado, sino porque la memoria histórica afecta de manera decisiva a la voluntad colectiva y política de cambio. En realidad, es su único nutriente (Buck-Morss, 1995: 8).

Los contenidos culturales de la historia son fuente de un conocimiento crítico del presente, si no se les percibe desde la construcción de una ideología legitimadora. La memoria histórica, cuando no tiene una posición ideológica sino crítica, propone la transformación de la voluntad colectiva y política. Si esa transformación surge de un cuestionamiento crítico del presente, se pueden elaborar otras formas de relacionarnos como individuos y sociedades a partir de un entendimiento crítico de la memoria histórica. Por ejemplo, si esa transformación colectiva y política se sitúa en el contexto del teatro, podemos postular que una dramaturgia que elabore una memoria histórica como una fuente de conocimiento crítico puede develar en el lector un cuestionamiento del presente y, en su proceso de escritura y de lectura, dicha transformación de la voluntad política y colectiva.

La manera de extender esta transmisión de la cultura es para Benjamin la forma de un *montaje* que ponga en una perspectiva crítica los diversos aspectos de la memoria histórica. Warburg propone contemplar la memoria histórica del Renacimiento desde una posición crítica para evitar la ideología legitimadora —y colonialista— del estudio tradicional de la historia del arte.

El trabajo de Aby Warburg se relaciona con el concepto de *montaje* de Benjamin porque ambos formulan una manera de estudiar y comprender la historia a partir de

procesos de construcción dialéctica que amplían las posibilidades de estudio del objeto, cuestionan el presente de manera crítica, establecen relaciones anacrónicas entre sus partes, y proponen distanciar el objeto de estudio de la realidad presente para ver algo que a simple vista se da por hecho:

El principio de construcción es el montaje, donde los elementos ideacionales de la imagen permanecen irrenconciliados, en lugar de fusionarse en una perspectiva armonizadora. Para Benjamin, la técnica del montaje posee derechos especiales, incluso totales como una forma progresista porque interrumpe el contexto en el que se inserta y de ese modo actúa contra la ilusión (Buck-Morss, 1995: 73).

El *montaje* es un método de construcción de conocimiento por el que la realidad puede ser puesta en cuestión de manera crítica. Se construye a partir de constelaciones de diversas imágenes relacionadas entre sí, en las que el tiempo y el espacio no tienen límites fijos excepto por la relación que se produce entre ellas. Esta relación y estos límites se construyen por la dialéctica de las imágenes; una imagen tiene sentido por su relación con otra imagen. Lo que construye el campo de conocimiento crítico es el resultado de relacionar diversas imágenes a través de un diálogo espacial y temporal para construir otra perspectiva del presente. En el *montaje*, lo que sostiene la estructura son las ligas que se construyen entre las partes, lo que da a las partes la capacidad de ubicarse de distintas formas dentro de una misma estructura. La dialéctica entre las partes es lo que guía esta multiplicidad de estructuras. El proceso de constelar las imágenes que desbordan del presente para tensarlo y poner en evidencia sus planteamientos críticos es lo que propongo llamar el proceso de escribir una dramaturgia a partir de un *montaje*.

Así como en el capítulo anterior desarrollé el concepto de *palabra-serpiente* para nombrar un proceso de escritura empática, en este capítulo propongo formular el concepto de *palabra-estrella* para nombrar un proceso de escritura por *montaje*. Como he dicho antes, esta tesis no intenta describir una metodología única para construir procesos de escritura por *empatía* o *montaje*, sino que propone que los procesos que cada uno desarrolle para su escritura puedan partir de estos conceptos que no son metodologías sino herramientas con las que cualquier persona puede formular diversos procesos de escritura. Así como en el capítulo anterior se le dio una agencia a la dramaturgia como una forma

empática de relacionarse con la realidad a partir del concepto de *palabra-serpiente*, en este capítulo se le da una agencia para relacionarse con la realidad a partir de una escritura por *montaje* y *constelación* desde el concepto de *palabra-estrella*.

Didanwy Kent, de quien hablaré con mayor profundidad en el capítulo siguiente, describe en su tesis doctoral la idea detrás del concepto de *palabra-estrella*: “En las constelaciones, las estrellas son independientes, no tienen ninguna relación entre sí, pero nuestra observación nos ha llevado a establecer líneas de unión que permiten que encontremos formas al contemplarlas” (2016: 14). La *palabra-estrella* puede ser independiente y no tener ninguna relación con otra *palabra-estrella*; sin embargo, en la construcción de una dramaturgia se establecen ligas de unión que permiten formas diversas de contemplarlas.

La *palabra-estrella*, así como la *palabra-serpiente* y la *palabra-vibración* que se desarrollan en el siguiente capítulo, rebasa el concepto de palabra y de texto lingüístico; abarca la idea de escena, personajes, diálogos, frases así como el resto de los elementos que conforman una escritura dramática y que pueden formularse por medio de imágenes, sonidos y otras textualidades que rebasan el signo lingüístico de la escritura.³¹ A partir de este concepto, se puede escribir desarrollando el conflicto, la tensión dramática y otros elementos de una dramaturgia, desde la relación entre las partes de la escritura, de manera múltiple en su estructura dramática. Los nexos causales, lineales y narrativos de una dramaturgia son subordinados a los nexos que se construyen entre las *palabras-estrella*, siendo éstas independientes entre sí, excepto por su relación de *constelación* y *montaje*. El sentido de escribir una dramaturgia a partir de este concepto es adquirir la posibilidad de comprender su proceso de escritura como un proceso que pueda dialogar de manera crítica con su objeto de escritura —sin necesidad de sujetarse a una linealidad, causalidad o lógica— y con los sistemas de representación que nutren dicha escritura, y que pueda ser un material potente en sí mismo en tanto su capacidad crítica y política —capacidad crítica y

³¹ La *palabra-serpiente-estrella-vibración* se refiere al texto de la dramaturgia como algo que rebasa la forma lingüística de la palabra escrita. Una imagen, un sonido, un video de *YouTube* pueden ser texto en una dramaturgia y están contenidos por los conceptos formulados en esta tesis como posibles textos de una escritura dramática.

política por que su escritura se sustenta en procesos de *montaje* que construyen una dialéctica entre sus partes— frente a la realidad de lo que escribe.

Aunque los procesos de escritura que surjan de la *palabra-estrella* dependen de lo que imagine cada escritor o escritora a partir de las propuestas planteadas, pondré como ejemplo un proceso propio de escritura dramática y el de la obra de titulación del CUT con la que se graduó mi generación, *Sesión permanente*, una obra en la que participaron Enrique Singer, Luis Mario Moncada y el grupo Teatro Ojo.

A principios del año 2020 empecé a escribir mi segunda dramaturgia titulada *El nacimiento de Venus*. Dicha dramaturgia tiene como eje rector hablar del planeta Venus a partir de mitos, investigaciones documentales, escritos propios, experiencias —como las que menciono al final del primer capítulo— y reflexiones en torno a la relación del planeta Venus con la agricultura, y es atravesada por cuatro discursos, que enuncian cuatro personajes, con una carga simbólica relacionada con el imaginario colectivo de la actualidad. La escritura misma de la dramaturgia surgió de un proceso de investigación en el que se iba llenando el espacio de la página en blanco de manera aleatoria, acomodando los textos en la página —que se dispuso de manera horizontal en un documento del procesador de textos— de forma que pudieran tener una relación espacial y de red, en lugar de una relación de lectura o escritura de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. Esto provocó que la dramaturgia fuera escrita como una *constelación* en la que lo importante fue construir la tensión y el conflicto en la relación dialéctica entre las distintas partes de la obra y entre los distintos discursos, dejando de lado el arco dramático o el conflicto de la trama de los personajes y concentrando la tensión dramática en esta relación dialéctica entre las partes de la escritura.

Las didascalias, por otro lado, plantean un universo onírico y poético que también se relaciona de manera dialéctica, igual que las acciones que las didascalias plantean, con los textos que son escritos para decirse en escena. De este modo, los elementos de una dramaturgia —didascalias, personajes, diálogos, etc.— son contruidos con base en una relación dialéctica entre ellos, una relación de red en la que se genera tensión en el espacio

discursivo, formal y sustancial, que plantea cada una de las partes. De este modo, la *palabra-estrella* está presente a lo largo de todo el texto *El nacimiento de Venus*.

La dificultad que encontré al escribir una dramaturgia de este modo fue que la tensión dramática, el conflicto y el campo semántico que rodeaba lo que estaba escrito se fueron construyendo a la par que el resto de la dramaturgia, por lo que no siempre fue claro cómo tensar las partes de la dramaturgia y relacionarlas entre sí, ni tampoco qué cosas dejar y cuáles quitar dependiendo del campo semántico que engloba la obra y la significación de las partes dentro de la lectura del todo. Fue como estar haciendo un rompecabezas en el que las piezas van definiendo otras piezas, pero se colocan de manera diversa y casi aleatoria, es decir, no se colocan las piezas en orden de arriba hacia abajo desplegando una imagen que comienza a hacerse cada vez más clara y visible, sino que se colocan a lo largo y ancho de un tablero sin que necesariamente estén relacionadas entre sí, y mientras más piezas se colocan éstas van relacionándose de una manera u otra hasta que al final queda el tablero como una imagen que no es la que se había imaginado desde un principio. Esto le da riqueza al proceso creativo y al resultado de la obra; sin embargo, para mí fue complejo llevarlo a cabo por primera vez.

Por otro lado, *Sesión permanente* fue la obra de titulación de mi generación del CUT. Este proceso también puede ser visto como una dramaturgia escrita desde la *palabra-estrella*. La dramaturgia de *Sesión permanente* fue el resultado de la colaboración entre Luis Mario Moncada, Teatro Ojo, Enrique Singer y mi generación del CUT. La primera constelación que es importante retomar de este proceso es la diversidad entre los creadores involucrados en este proceso. Enrique Singer como el director de la Compañía Nacional de Teatro (CNT), Luis Mario Moncada como dramaturgo, el CUT como una escuela de prestigio en la formación profesional de actores y Teatro Ojo como un colectivo reconocido por sus propuestas escénicas en torno a la problematización del teatro como fenómeno, de la escena y de los procesos creativos en relación con lo político. Cada creador empezaba el proceso desde un lugar distinto con relación al teatro. Esto provocó diversas tensiones entre los creativos, pero permitió que fuera un proceso complejo y que se sustentara en formas de disenso entre perspectivas distintas de la escena. El CUT requería que los estudiantes

comprobaran sus capacidades actorales para egresar, pero nos enfrentábamos como actores a un proceso que no demandaba un esfuerzo importante en lo actoral, sino un esfuerzo crítico y colaborativo. Enrique Singer había sido invitado como director del proyecto, pero se enfrentaba con un proceso colaborativo distinto a los procesos convencionales de la CNT, Luis Mario Moncada había sido invitado como dramaturgo, pero se enfrentaba a un proceso que no surgiría de un texto dramático escrito previamente y Teatro Ojo había sido invitado por su relación creativa con lo político, pero tendría que enfrentarse a los procesos pedagógicos y convencionales del CUT y la CNT. En este primer choque entre las expectativas, modos de producción y fuerzas creativas se encontraba la primera constelación de este proceso que es fundamental para comprender la naturaleza del proceso creativo y la construcción de esa dramaturgia como un *montaje*.

La dramaturgia de este proyecto se articuló como un rompecabezas que entretejía diversas formas dramáticas en una sola pieza. La obra se compone de distintos discursos políticos de diversas personalidades de la historia de México, desde José María Morelos y Pavón hasta Ricardo Anaya. Aunque en la puesta en escena los textos tenían, en la mayoría de los casos, un orden cronológico, los discursos fueron seleccionados con la premisa de crear una constelación de discursos que pudiera expresar la historia de nuestro país desde un punto de vista crítico, y problematizar diferentes conceptos que conforman una nación como la idea misma de nación o de Estado. Incluso si los discursos fueron elegidos al azar por parte del equipo creativo, en la lectura de la dramaturgia se leían como una constelación que permitía un acercamiento crítico al contenido de cada discurso.

Por otro lado, durante la obra se decían en voz alta los 136 artículos que conforman la constitución política de los Estados Unidos Mexicanos. En la forma de decir cada artículo se planteaba una postura crítica frente a lo que se decía y se relacionaban los artículos de manera dialéctica, tanto con los discursos como entre sí, debido a la propuesta lúdica de cantarlos cada uno de manera distinta como un coro. Por último, aunque no formó parte del resultado escénico, durante el proceso creativo construimos una ciudad utópica con un juego de computadora llamado *Sim's city*, en el que simulábamos ser los ciudadanos de dicha ciudad, y tomábamos decisiones en grupo que luego se veían reflejadas en el

desarrollo del video juego, por ejemplo, si queríamos que nuestra ciudad estuviera en una montaña, una isla o una pradera, el nombre de la ciudad, y si queríamos invertir en transporte público para los ciudadanos, empresas mineras o comercio de pesca y tala de árboles.

Estos tres ejes creativos se fueron armando como una *constelación* que entretejía diversos puntos de referencia frente al tema de la Constitución Política de México. Dicho proceso puede ser visto como un proceso creado desde la *palabra-estrella* porque su dramaturgia fue el resultado de constelar diversos aspectos que rodeaban un mismo tema y porque estos aspectos se relacionaban de una manera dialéctica entre sí sin un nexo causal o lineal entre ellos. En un proceso de escritura convencional sería difícil hallar la forma de justificar que el proceso de un videojuego, la selección de ciertos discursos políticos del país y la pronunciación de todos los artículos de la constitución política pudieran formar parte de una misma dramaturgia; sin embargo, la *palabra-estrella* que se escribe a partir de la relación dialéctica entre diversas imágenes para construir un *montaje* y de este modo concebirse como una constelación permite que esta clase de procesos puedan surgir y escribirse como una dramaturgia.

3. EL MONTAJE, LAS CONSTELACIONES Y LA PALABRA-ESTRELLA EN EL CAMPO DE LA EXPERIENCIA PERSONAL.

La primera vez que quise hacer una dramaturgia como una *constelación* fue cuando Héctor Bourges —miembro del Colectivo Teatro Ojo— mencionó, durante el proceso de *Sesión Permanente*, un artículo de Giorgio Agamben titulado “Del libro a la pantalla, antes y después del libro” para explicar la importancia de *no olvidar la página en blanco detrás de la escritura*. Héctor explicaba que el espectador no debe olvidar que lo que está viendo es una ficción, y que la página en blanco —en el caso del teatro las butacas, iluminación, paredes del foro— es lo que construye esta ficción.

Agamben describe en ese artículo el cambio paradigmático que hubo del volumen al libro entre el siglo IV y V D.C. Es decir, del pergamino en rollo al libro impreso en papel. Este cambio paradigmático fue el invento de la página:

Cuando el volumen se desplegaba, dejaba aparecer un espacio homogéneo y continuo, colmado de una serie de columnas de escritura yuxtapuestas. A este espacio continuo, el códice —o eso que hoy llamamos libro— impone una serie discontinua de unidades claramente delimitadas —la página— en las que la columna tenebrosa o purpúrea de la escritura está delimitada por todas partes por un margen blanco. El volumen, perfectamente continuo, abrazaba todo el texto como el cielo las constelaciones que en él se escriben; la página, unidad discontinua y en sí misma cerrada, separa siempre los diferentes elementos del texto, que la mirada recoge como un todo aislado y que debe desaparecer físicamente para permitir la lectura de la página sucesiva (Agamben, 2016: 82).

Me pareció interesante imaginar que antes del libro la lectura era algo que sucedía de manera independiente de la organización de la escritura. No se leía de izquierda a derecha y de arriba abajo. El lector podía atravesar el volumen o rollo de manera libre e interpretar lo escrito de diversas formas. Imaginé una dramaturgia escrita y leída de esa manera, y concluí que la organización de la página y del libro limita las capacidades de la dramaturgia para dinamitar su potencia y acto fenomenológico como un objeto independiente de la escena. Imaginé la dramaturgia como una constelación y consideré su escritura y lectura como un acto que tiene, en su organización espacial y temporal, múltiples posibilidades: libertad para el escritor o escritora y libertad para el lector o lectora. De esta primera provocación surge la idea de hacer esta tesis.

Unos meses después supe de la existencia del *Atlas Mnemosyne* y lo primero que pensé fue “eso es lo que imaginé que podía ser una dramaturgia”. La pregunta era ¿puede leerse el *Atlas Mnemosyne* como una dramaturgia? Con esa pregunta empecé a investigar los trabajos de Aby Warburg y descubrí la conferencia sobre el Palacio Schifanoia que da forma a este capítulo. La investigación empezó a ampliarse y esta pregunta terminó siendo el tema del capítulo: la búsqueda por una dramaturgia que pudiera ser escrita y leída a través de un proceso de *montaje*. De esta búsqueda surgió el concepto de la *palabra-estrella*.

El dramaturgo, o dramaturga, escribe a través de la percepción del tiempo presente y de su experiencia, sea consciente o no de esta subjetividad. Incluso si está investigando o escribiendo acerca de algo pasado o futuro, lo hace a partir de su ser y estar en el presente.

Esta característica en todo proceso de escritura es lo que me parece fundamental relacionar con las teorías de Warburg y de Benjamin. En la escritura de una dramaturgia es substancial reconocer que se puede escribir a partir de un proceso que asuma la realidad desde una perspectiva crítica, es decir, que pueda hacer evidentes los sistemas de representación que sostienen las ficciones de su escritura y que pueda relacionarlos de manera dialéctica con los sistemas de representación que construyen la realidad de su objeto de escritura. Esto se logra construyendo el proceso de escritura dramática como un proceso de *montaje* de palabras consteladas entre sí. Las palabras en una dramaturgia establecen elementos dramáticos como personajes, diálogos, escenas, didascalias, etc. Construir dichos elementos desde un proceso de *montaje* es lo que nombro escribir una dramaturgia desde el concepto de la *palabra-estrella*.

III. LA DRAMATURGIA COMO RESONANCIA: *LA PALABRA VIBRACIÓN*

1. *RESONANCIAS, ECOS Y REVERBERACIONES.*

Después de proponer la escritura de una dramaturgia desde procesos de *empatía* y *montaje* en relación con las nociones de *dinamógrafo* y *constelación*, para formular los conceptos de *palabra-serpiente* y *palabra-estrella*, se propone en este capítulo una forma distinta de leer una dramaturgia: la lectura como una *resonancia*. Los cuerpos vibran en frecuencias; cuando un cuerpo vibra en una frecuencia similar a otro cuerpo, lo hace vibrar también. Esta idea se materializa en las cuerdas de una guitarra, por ejemplo, cuando una cuerda que vibra hace vibrar a las otras cuerdas que entran en *resonancia* con ella. La *resonancia* es la reverberación de la vibración de un cuerpo en otro. La lectura de una dramaturgia puede ser una *resonancia* en el cuerpo de un lector. Para darle forma a esta propuesta de lectura es necesario definir el concepto de *resonancia* a partir de la tesis doctoral de la historiadora del arte Didanwy Kent, *Resonancias de la promesa: Ecos y reverberaciones del Don Giovanni, un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial*. En su tesis, Kent propone estudiar tres piezas de arte a partir de una aproximación epistemológica de *resonancias, ecos y reverberaciones*. Se basa en el trabajo de Walter Benjamin y de Aby Warburg para justificar el método de investigación planteado en su tesis, y para proponer dicha aproximación epistemológica como método para el estudio del arte. En esta tesis utilizaremos dicha epistemología para analizar la forma en la que el *Atlas Mnemosyne* puede ser leído como una dramaturgia a partir de un proceso de *resonancia*.

Didanwy Kent plantea en su tesis analizar tres trabajos en relación con el mito de Don Giovanni a partir de los estudios intermediales³² y de los campos epistemológicos de la *resonancia*, los *ecos* y las *reverberaciones*:

³² En esta tesis no se profundizará en los estudios intermediales. Es preciso mencionar, sin embargo, que se refieren a la perspectiva que estudia la forma en que diversos medios se relacionan entre sí. Didanwy Kent los utiliza para investigar tres piezas que usan diferentes medios para comunicarse, como dice en su tesis: “El enfoque intermedial se basa sobre todo en los distintos flujos y desplazamientos que se dan en las relaciones entre los diversos medios” (Kent, 2016: 96).

El fenómeno de la resonancia involucra varios planos a la vez: es por un lado resonancia de una imagen que trae consigo la energía del tiempo en que fue gestada, aunque también del fenómeno de su arrastre y desplazamiento, de su transformación y movimiento perpetuo; y otro es resonancia de la vibración que se produce en el cuerpo de aquel o aquellos que están siendo impactados por ella, es decir, en el instante de su expresión materializada en un acto performativo (2016: 20).

En este sentido, la *resonancia* está ligada al proceso de creación de una dramaturgia en tanto que ésta lleva la energía de su gestación por parte de quien la escribe, y al proceso de lectura en tanto que quien lee está siendo impactado por la *resonancia* de lo que lee en su propio cuerpo:

Para Warburg, el cuerpo funciona como un campo de resonancia entre lo interno y lo externo, y constituye así un lugar de impresión y expresión donde finalmente se manifiestan la capacidad y la voluntad de expresión: núcleo alrededor del cual se teje la teoría de la imagen a lo largo del recorrido visual del Atlas [...]. En este sentido, no se trata simplemente de hilar motivos formales, sino de despertar una conciencia visual de ellos que nos revele el enorme potencial energético al que las imágenes apelan cuando se relacionan entre sí (Báez, 2012: 33).

La *resonancia* que constituye la relación entre el campo interno y externo de un cuerpo a partir de una lectura sucede por la energía que cargan las imágenes y la relación que se construye entre ellas como *constelación* y entre esa *constelación* y la lectura de quien lee. Esta lectura por *resonancia* permitirá diversas experiencias de lectura dependiendo de cada lector y se podrá concebir como una fenomenología propia de una dramaturgia.

La *resonancia* tiene como consecuencias los ecos y las reverberaciones porque son procesos que suceden durante o después del periodo de creación y de recepción. Didanwy Kent dice al respecto:

En la propuesta teórica que hago considero al eco, más allá de fenómeno de repetición del sonido, apelando a la otra definición de la palabra: repercusión o efecto que continúa tras la desaparición de la causa [...]. Establezco en cambio como reverberación aquellas huellas que quedaron del momento preciso de la acción [...]. Considero que tanto los ecos como las reverberaciones deben ser abordados siempre desde un punto de vista fenomenológico o intermedial, es decir, sin olvidar que formaron parte de un todo, que son fragmentos que proceden de un mismo fenómeno y que están en una relación indisoluble unos con otros (2016: 21).

Los ecos se relacionan con el proceso posterior de la escritura o la lectura de una

dramaturgia y las reverberaciones se relacionan con el proceso creativo, son las huellas que quedan de dicho proceso. Ambos, ecos y reverberaciones, son piezas fragmentarias que permiten relacionar el proceso de lectura o de escritura con otros fenómenos que provocan dichas experiencias. Por esta razón, para el desarrollo de este capítulo, se considera solamente el concepto de *resonancia* propuesto por Didanwy Kent, ya que es el concepto que está en ambos momentos de una dramaturgia y que se relaciona con el objeto en su totalidad a diferencia de las reverberaciones y los ecos que se conciben como fragmentos de dicho objeto. La *resonancia* se vincula con el proceso de escritura y de lectura, por lo tanto, es la noción con la que se pueden plantear otras formas de lectura de una dramaturgia porque la lectura es consecuencia de la escritura, así como se puede postular que la escritura puede ser consecuencia de la lectura.³³

2. EL ATLAS MNEMOSYNE

El último proyecto de Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, tiene en su nombre los dos aspectos que sustentan la recopilación de sus imágenes: el *espacio* y el *tiempo*, la *geografía* y la *memoria*, el *Atlas* y la *Mnemosyne*. Este proyecto consiste en una recopilación de imágenes del desarrollo del arte en Occidente, que surge por la motivación de construir un *pensamiento por imágenes*, es decir, una memoria del proceso civilizatorio moderno en Occidente a partir de la reminiscencia de las fórmulas del *pathos* de la Antigüedad en las imágenes del arte posmedieval. Dichas imágenes fueron colgadas en telas negras, relacionándose entre sí en láminas en las que Warburg podía crear composiciones espaciales y temporales y clasificarlas de manera dialéctica. Warburg no pudo completar este trabajo por su muerte; sin embargo, cuando murió, llevaba más de dos mil imágenes compiladas en dos temas principales, que de cierta forma eran los temas que había desarrollado en las investigaciones de toda su vida: “las vicisitudes de los dioses olímpicos

³³ Para esta tesis, la lectura que nos interesa se vincula con la escritura de una obra dramática en relación con las *resonancias* que hay en el lector a partir de procesos de *empatía* y *montaje*. Es decir, si bien se puede problematizar si la lectura es consecuencia de la escritura o viceversa, será en otra investigación en donde se profundice en esta cuestión para concentrarnos, en esta tesis, en la lectura de una dramaturgia como un fenómeno que sucede independientemente de su materialización en escena a partir de procesos de *empatía*, *montaje* y *resonancia*.

en la tradición astrológica y el papel de las antiguas fórmulas del pathos en el arte y la civilización posmedievales” (Gombrich, 1992: 264). Linda Báez escribe lo siguiente respecto al *Atlas Mnemosyne*:

El empleo de grandes tableros donde se encuentran constelaciones de imágenes nos habla de la preocupación de Warburg por partir de la imagen misma para explicar su sentido relacional, es decir el sentido que se hace manifiesto en el establecimiento de relaciones visuales. Éstas pueden acaecer en distintas direcciones según las líneas vinculativas que se observen entre las imágenes superpuestas sobre el fondo negro de los tableros (2012: 16).

En la biografía de Aby Warburg escrita por Ernest Gombrich, por otro lado, se hace una descripción de la composición del *Atlas Mnemosyne* que es útil para imaginar la magnitud de dicho proyecto:

Hay tres láminas iniciales, marcadas por letras en vez de números, concebidas posiblemente para ilustrar uno de los temas: en la primera aparece el mapa del cielo con sus constelaciones, un mapa de Europa en el que se hallan señalados los lugares que desempeñaron un papel en la transmisión del saber astrológico y, por último, un árbol genealógico de los Medicis, el que Warburg mostrara en sus conferencias sobre los festejos europeos. La segunda lámina aparece más *in medias res*, al estar dedicada al macrocosmos y el microcosmos, con un universo concebido a través del símil del cuerpo humano y la polaridad inherente a esta idea: la visión mística de Hildegard de Bingen contrastada con las cartas de sangrías de los almanaques de los barberos, en los que se hallan los signos del zodiaco con representación corporal; y de nuevo la sublimación de esta idea en la noción de la proporción armoniosa que inspiró a Leonardo y Durero para ilustrar la figura vitruviana de un hombre inscrito dentro de un círculo. Las dos últimas fotos muestran el influjo de los planetas en el cuerpo y en la mano según un contemporáneo de Durero, Agrippa de Nettesheim. La idea de la armonía cósmica pasaría a la lámina siguiente en las advertencias visuales de la degradación de este profundo pensamiento en las artes adivinatorias y de su exaltación y triunfo en las especulaciones de Kepler merced a las cuales el hombre llegó a entender las leyes celestes (1992: 271).

En el *Atlas Mnemosyne* se pueden relacionar las cartas de sangrías de los barberos, en las que aparecen dibujos de cuerpos humanos representando los signos zodiacales, con el *Hombre de Vitruvio* de Leonardo Da Vinci porque construye esta relación a través de un *pensamiento por imágenes*. La construcción cultural de la ciencia, el arte y el pensamiento místico adquieren en el *Atlas Mnemosyne* una relación que sería difícil de abarcar, si no se hace, de nuevo, a través de un *pensamiento por imágenes* que construya una relación dialéctica entre cada imagen, y que pueda aportar a los puntos oscuros de la construcción de

relaciones lógicas de la memoria histórica ciertas líneas que iluminen la relación entre las partes de cada lámina a través de un análisis cultural de las imágenes: “estudiar las imágenes heredadas, transmitidas, transformadas y recreadas equivalía a hablar de la fuerza dinámica inherente a las imágenes y del comportamiento humano ante ellas, cuestión que revela, según Warburg, la actitud psicológica-mental de una cultura determinada” (Báez, 2012: 12).

Por otro lado, el *pensamiento por imágenes* que propone Aby Warburg en el *Atlas Mnemosyne* se relaciona con el acontecer escénico y con la dramaturgia, que puede ser escrita a través de un *pensamiento por imágenes* y que puede ser leída desde esta perspectiva. El espacio escénico del teatro, que en esta tesis se ha dejado a un lado para concentrarnos en la dramaturgia, también se construye con base en un pensamiento por imágenes. Si continuamos leyendo las reflexiones que Linda Báez hace sobre el *Atlas Mnemosyne*, veremos que podría estar refiriéndose también al espacio teatral o a la escritura de una dramaturgia:

Ahora bien, más allá aún, el historiador hamburgués no solo explicó la función del movimiento en la vida cultural y artística del ser humano: la aplicó también en su método expositivo con un sentido pedagógico. Así, planeó y montó diversas exposiciones en que sujetaba al espectador a una experiencia dinámica en el momento mismo en que percibía las imágenes expuestas. El recorrido a través de los diversos “lugares de la imagen” donde se exponían las fotografías en las salas pretendía generar en el visitante una conciencia de los diversos estados psíquicos que experimentaba al mirar y percibir las imágenes como tales. El espacio y la movilidad cobraron así una importancia inusual, pues eran factores que dinamizaban la significación de la imagen de manera muy personal al apelar a un bagaje de experiencias individuales [...]. Tal sentido pedagógico se reflejaría así mismo en el Atlas de imágenes Mnemosyne: libro abierto a la constante experimentación combinatoria de sus tableros constituyentes, como si el lector-espectador visitara las salas de una exposición decidiendo él mismo el rumbo del recorrido a medida que surgieran en su mente asociaciones de motivos, detalles e imágenes ante lo contemplado (2012: 22).

El sentido pedagógico del método warburgiano, de la dramaturgia o del teatro son tema de otra investigación; tendría que problematizarse si el teatro y la dramaturgia deben tener un sentido pedagógico. Sin embargo, es importante para este trabajo equiparar dicha capacidad de las imágenes —tengan un sentido pedagógico o no— en el *Atlas Mnemosyne* de ser recorridas por el espectador generando una experiencia dinámica entre sus diversas

posibilidades de lectura y sus asociaciones emotivas y psíquicas ante lo contemplado. Es por esta capacidad de *pensamiento por imágenes* que la dramaturgia y el teatro pueden ubicarse dentro del trabajo de Warburg en el *Atlas Mnemosyne*. El teatro es el lugar de los símbolos en movimiento. Por esto, es el lugar del *pensamiento por imágenes* en movimiento. En el teatro se pueden percibir las imágenes como detonantes de los símbolos de la cultura. Incluso, si entendemos el acto creativo como la orientación de las impresiones primitivas del ser humano hacia su reflexión, el teatro puede ser el espacio en el que dicha orientación encuentre su mayor capacidad de movimiento y de dinamismo frente a la conciencia del espectador.

La composición de las imágenes del *Atlas Mnemosyne* se sitúa alrededor de temas anacrónicos y multigeográficos, en los que su relación se sustenta en un trabajo dialéctico, de red de significados entre cada imagen, de constelaciones, y en el que existe un sistema abierto de interpretación. Kent define el término de *constelación* para construir el método epistemológico de su tesis doctoral de esta forma: “Entiendo por constelación un mosaico en el que se construye un sistema abierto de relaciones posibles para dar cuenta de un fenómeno particular, siguiendo la idea de constelación establecida en el libro de los pasajes de Walter Benjamin” (2016: 23). El sistema abierto de relaciones posibles, en el caso del *Atlas Mnemosyne*, encuentra la correspondencia de diversos aspectos de la historia del arte que, en su conjunto, establecen una forma de comprender y estudiar las imágenes antiguas en relación con la época moderna para elaborar una memoria de la construcción de la cultura occidental.

Hemos visto en los capítulos anteriores que una dramaturgia puede ser escrita como un *montaje* en relación con las imágenes dialécticas que establece y como un *dinamógrafo* en relación con la *empatía* con la que quien escribe expresa el choque de fuerzas que devela su objeto de escritura. Hemos nombrado a estos procesos de escritura *palabra-estrella* y *palabra-serpiente*, respectivamente. En este capítulo, el *Atlas Mnemosyne* será analizado como un ejemplo de aquello que puede ser una dramaturgia construida con base en un *montaje* y en la *empatía*, es decir, con base en los conceptos de *palabra-estrella* y *palabra-*

serpiente, y se relacionará dicho trabajo con una dramaturgia desde la mirada del concepto de *resonancia* planteado por Didanwy Kent. De acuerdo con Didi-Huberman:

En su calidad misma de montaje, el *Atlas Mnemosyne* propone algo bien diferente a una simple recopilación de imágenes —recuerdos que narran una historia. Es un dispositivo complejo destinado a ofrecer —a abrir— los jalones visuales de una memoria impensada en la historia, lo que Warburg nunca había cesado de llamar *Nachleben*.³⁴ El conocimiento resultante de ello es tan nuevo en el campo de las ciencias humanas que parece difícil encontrarle modelos o equivalentes (2013: 432).

Cuando el dramaturgo o dramaturga escribe, lo puede hacer a través de la *palabra-serpiente*, es decir, desde el interior de su objeto de estudio, temblando como un *dinamógrafo* frente al choque de fuerzas de la realidad de la cual escribe, y puede escribir a partir de la *palabra-estrella*, es decir, desde relaciones de *montaje* que formen un sentido diverso en su escritura. La pregunta para este capítulo es ¿cómo se puede utilizar el concepto de *resonancia* en un proceso de lectura de una dramaturgia?

El *Atlas Mnemosyne* compone sus imágenes en una relación de red entre sus partes que permite una apertura formal y sustancial, es decir, permite que las imágenes se relacionen entre sí desde perspectivas que rebasan una linealidad temporal o un sentido único de interpretación. “No se trataba solamente de recapitular una obra, a modo de conclusión, sino de desplegarla en todos los sentidos con el fin de descubrir sus posibilidades aún desapercibidas” (Didi-Huberman, 2013: 416). La lectura de un proyecto como el *Atlas Mnemosyne* dependerá de las *resonancias* que tenga con cada lector. Puede haber tantas lecturas de un mismo objeto como el lector lo decida, pues el tiempo y el espacio de lectura están condicionados por el proceso que cada uno construye en lugar de condicionarse por las normas formales o espaciales de la escritura. De este modo, la lectura se comprende como un proceso de múltiples variables y sentidos posibles:

Cuando uno mira las plantas del *Mnemosyne*, resulta imposible saber claramente en qué dirección quiso Warburg orientar nuestra mirada o de qué significación exacta es

³⁴ *Nachleben* se refiere al concepto de la supervivencia de las fórmulas del *Pathos* en las imágenes. Es la memoria de las fórmulas emotivas de la Antigüedad en las imágenes de la Época Moderna (Didi-Huberman, 2013: 45).

portadora, según él, la relación entre las imágenes próximas entre sí [...] las imágenes parecen salir, al mismo tiempo, en direcciones diversas, parecen, en ocasiones, explotar como fuegos artificiales. Incluso los “paquetes de imágenes” saturados poseen ese carácter de cohetes listos para explotar. Se hace patente, entonces, que el *Atlas Mnemosyne*, más que ilustrar una interpretación preexistente sobre la transmisión de las imágenes, ofrece una matriz visual para desmultiplicar sus órdenes posibles de interpretación (Didi-Huberman, 2013: 420).

Lo que asienta una lectura desde un proceso de *resonancia*, lo que la contiene en los campos propuestos por la escritura es el marco dentro del cual se escribe —la forma material de la escritura: pliego, página, mosaico, atlas— y el proceso por el cual se escribe —la forma sustancial de la escritura: *empatía*, *palabra-serpiente*, *montaje*, *palabra-estrella*. Una escritura *empática* y por *montaje* puede tener una lectura *empática* y por *montaje* a partir de las *resonancias* que descubra el lector de sí mismo y de su contexto en la lectura. Georges Didi-Huberman se refiere a esta forma de lectura cuando dice:

Sería más correcto hablar de constelaciones, en el sentido de Walter Benjamin, con la condición de insistir en el carácter siempre permutable de las configuraciones obtenidas en cada ocasión [...] es imposible detenerse en un resultado, en una interpretación que es siempre modificable y que nunca se halla encerrada sobre una unidad, cualquiera que sea (2013: 417).

Por otro lado, Linda Báez también escribe sobre la multiplicidad de lecturas del *Atlas Mnemosyne*:

Las imágenes, así, reaparecen en tableros distintos donde conforman diferentes “estados relacionales”. Esto quiere decir que el momento preciso captado en una constelación es una posibilidad de tantas, puesto que el proceso orgánico-icónico ejerce su máspreciado derecho: su libertad de reconfiguración (2012: 39).

La lectura de una dramaturgia escrita a partir de un método de *empatía* y de *montaje* se sustenta en estos mismos procesos. El lector tendrá que situarse como un *dinamógrafo* dentro de su lectura, y tendrá que hacer uso del *montaje* para descubrir las constelaciones particulares que detone el espacio de su lectura. La manera en que una persona construye este proceso de lectura es a través de las *resonancias* de una dramaturgia con su experiencia, su subjetividad y su contexto. La *resonancia* será la forma en la cual la dramaturgia *resuene* en la subjetividad de cada lector, a partir de ubicar la lectura como un

dinamógrafo y una *constelación* en torno a una escritura elaborada desde los conceptos de *palabra-serpiente* y *palabra-estrella*. Dicha lectura, como se ha señalado también en los capítulos anteriores, no establece una metodología, sino plantea una capacidad que tendrá que descubrir sus posibilidades en el proceso de lectura de cada lector. Esta capacidad puede nombrarse *palabra-vibración*.

La *palabra-vibración* surge de la búsqueda de una lectura dramática desde un proceso de *resonancia*, por esto, la *palabra-vibración* se relaciona hasta este momento con un proceso de lectura, mientras que la *palabra-serpiente* y *palabra-estrella* se relacionan con un proceso de escritura. Se planteó formular de este modo los conceptos porque el concepto de *palabra-vibración* es consecuencia de los conceptos de *palabra-serpiente* y *palabra-estrella*, y porque una lectura por *resonancia* puede ser una lectura que surja de procesos de *empatía* y *montaje*, pues dichos procesos permiten una lectura que contenga la doble *resonancia* de la que habla Kent —la que trae consigo la energía del tiempo en que una imagen fue gestada y la de la vibración que se produce en el cuerpo del lector—, al incorporar al lector en su objeto de lectura y al permitir múltiples interpretaciones que deberán sujetarse en la experiencia del lector. Estos tres conceptos funcionan como una tríada que relaciona sus partes en el proceso de escritura o lectura de una dramaturgia: la *palabra-serpiente-estrella-vibración*.

Una dramaturgia que puede ser escrita o leída a partir de procesos de *empatía*, *montaje* y *resonancia* es una dramaturgia que surge de un proceso de escritura desde la *palabra-serpiente-estrella-vibración*. Para fines de esta tesis, es fundamental reconocer que un proceso de escritura dramática puede ser concebido como un proceso que puede surgir de estos conceptos, aunque cada escritor o escritora los materialice y formule en diversas metodologías, procesos de investigación, formas de escritura y material en que dicha escritura discurre.

Como en los capítulos anteriores, aunque es preciso que cada escritor o escritora encuentre su propia metodología de escritura que surja de estos conceptos, desarrollo dos ejemplos que pueden servir para concretar estas propuestas. El primer ejemplo es *El lado B*

de la materia, dramaturgia escrita por Alberto Villarreal y presentada en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón durante el primer año de mis estudios en el CUT, y el segundo ejemplo es el *Atlas Mnemosyne*.

Para esta tesis me concentraré en la dramaturgia de *El lado B de la materia*, no en su puesta en escena. *El lado B de la materia* encarna el proceso que ha llevado al ser humano a hacer de la materia un recurso para la construcción de la civilización y sus ideologías. Es una contradicción, una aporía, porque utiliza la palabra para desmontar aquello que fue ensamblado a partir de ella. En esa contradicción, el autor tensa los discursos, las narrativas, y pone en el centro de la dramaturgia la distancia que en la actualidad existe entre la materia de la que se conforma nuestro cuerpo, las ideas con que edificamos la cultura y las ilusiones que dan forma a nuestra personalidad. La primera y única didascalia de la obra confirma lo anterior, pues plantea, desde un inicio, el campo de contradicciones en que el lector va a enterrar sus ojos: “Gente volando papalotes gracias al fuerte viento al interior del teatro” (Villarreal, 2015: 147). Lo que sigue a este enunciado es consecuencia de este primer desafío.

Las líneas narrativas de la obra se entretajan en un enramado que carece de temporalidad y espacio; sin embargo, para distinguir lo que acontece se puede dividir en, por un lado, la historia de una asesina asesinada por un oso polar, que le había donado su corazón orgánico, por lo que le tuvieron que implantar un corazón artificial que bombeaba la sangre gracias a la luz eléctrica. Gracias este órgano artificial, el oso pudo imaginar una ópera de tiburones, que es a su vez una nueva historia que se despliega de la anterior, y que cuenta la fábula de un tiburón macho que para enamorar a un tiburón hembra intenta asesinar a toda la humanidad, con el fin de llevársela en un ramillete de cuerpos floreados de sangre. Por otro lado, la obra contiene diversos pasajes informativos de la mierda y de la relación que tienen las sociedades con ella. Un planteamiento importante en la obra es la apropiación del lenguaje de mitos o imaginarios que definen, a través del tiempo, a una sociedad. Nuestro cerebro usa la materia para diseñar ideas que no existían antes, para esconderse de la materia, de la sangre y de la mierda en mundos imaginarios que definen y contienen el pensamiento de una sociedad. Por último, el autor plantea al final de la

dramaturgia un museo de las emociones humanas, que parece responder al otro extremo de su libreto, a partir de un discurso de las ideologías que imperan en las grandes capitales culturales del mundo; es la respuesta a la tesis sobre la materia, la huida del espejo donde nos mira Lucifer, el primero en decir que “no era verdad que Dios había dicho” (Villarreal, 2015). El texto se responde a sí mismo evidenciando, después de extender la narrativa y los imaginarios de la sangre y la mierda, las ideologías que han resultado de nuestros procesos civilizatorios, haciendo que la inconformidad y la lucha social sean motivo del mejoramiento de una imagen personal ante los otros: la materia como un espejo para nuestras ideologías.

En esta dramaturgia, la lectura puede hacerse desde el concepto de *palabra-serpiente* porque el autor problematiza la palabra desde su enunciación a partir de situarse en el centro de sus fuerzas dinámicas; abre en la palabra la posibilidad de formular otro imaginario distinto que el que se presenta en los teatros de las grandes capitales culturales del mundo,³⁵ un imaginario que no está en dominio de su propio universo, y que provoca en el lector la necesidad de incorporarse a su objeto de lectura para, desde esa incorporación, vaciar su subjetividad en las palabras que está leyendo. Esto hace de la lectura una experiencia.

Para que la lectura de *El lado B de la materia* sea una experiencia que surja de un proceso de *resonancia*, por otro lado, el lector debe tomar una distancia que le permita hacer una reflexión crítica y empática sobre su incorporación a las palabras que está leyendo. De este modo una lectura *empática*, desde la *palabra-serpiente*, provoca una lectura por *resonancia*, desde la *palabra-vibración*, pues permite que la subjetividad del lector *resuene* en la relación entre el campo interno y externo de su cuerpo, a partir de la lectura de la energía que cargan las imágenes compuestas en la dramaturgia. También se construye la lectura como una *palabra-estrella* porque la unión entre sus partes se desarrolla a partir de un *montaje* que resulta en una *constelación* de diversos temas que van

³⁵ Uno de los temas de *El lado B de la materia* es aquello de lo que se habla y de lo que no se habla en las grandes capitales culturales del mundo. Es un tema que se repite a lo largo de la dramaturgia en distintos momentos.

relacionándose a lo largo de la obra. Escrita con tiradas de textos que desarrollan diversos temas y entretejen diferentes registros poéticos y documentales, *El Lado B de la materia* se construye a partir de una relación dialéctica entre sus partes. Su lectura debe apoyarse en esta misma relación. De este modo, la lectura de *El lado B de la materia* puede estar sustentada por la *palabra-serpiente-estrella-vibración* porque permite que el lector lea desde procesos de *empatía*, *montaje* y *resonancia*. Para que una lectura sea leída desde procesos de *empatía*, *montaje* y *resonancia*, dichos procesos debieron formar parte de la escritura, por lo que se puede postular que la lectura y escritura de *El lado B de la materia* se pueden definir desde los conceptos de la *palabra-serpiente-estrella-vibración*.

Por otro lado, se puede analizar el *Atlas Mnemosyne* como una dramaturgia escrita y leída con el método de la *palabra-serpiente-estrella-vibración*. Aby Warburg utiliza su propuesta de *empatía* para decidir, a través de la incorporación de su sujeto en su objeto de estudio y del distanciamiento de esta incorporación, el orden y la forma que tendrán las imágenes dentro de las láminas del Atlas, y lo hace a partir de los procesos de *montaje* y *constelación* en los que se sustenta el concepto de la *palabra-estrella*. También, como he dicho anteriormente en este capítulo, el *Atlas Mnemosyne* fue escrito desde la *palabra-vibración* porque plantea construir una *resonancia* particular a partir de la experiencia de lectura de cada lector. En este sentido, el *Atlas Mnemosyne* puede ser considerado una dramaturgia, si se le da la capacidad de modificar el tiempo-espacio de un escenario a partir de procesos de convivio, convención y ficción. Estos procesos tendrían que sujetarse a un *pensamiento por imágenes* que vincule las láminas del *Atlas Mnemosyne* con los elementos formales de una dramaturgia, y que pueda hacer del texto dramático una posibilidad para pensar en imágenes los términos de convención, convivio y ficción. ¿Cómo se pueden construir un convivio, una convención o una ficción desde el *Atlas Mnemosyne* visto como una dramaturgia? ¿Cómo pueden vincularse las imágenes, por ejemplo, de la lámina en la que se relaciona *El hombre de Vitruvio* de Leonardo Da Vinci con las técnicas de sangrado de los barberos, y desarrollarse como el texto que define un convivio particular, o una convención o una ficción particular? Al atribuir la agencia de una dramaturgia al *Atlas Mnemosyne*, como una escritura capaz de modificar el espacio-tiempo de un escenario, se postula que el *Atlas Mnemosyne* puede ser leído como una dramaturgia. De la misma

manera en que una dramaturgia adquiere la agencia de una escritura y lectura por *empatía*, *montaje* y *resonancia* a partir del método historiográfico de Aby Warburg, el *Atlas Mnemosyne* adquiere la agencia de ser una dramaturgia a partir de los conceptos de la *palabra-serpiente-estrella-vibración*.

3. EL *ATLAS MNEMOSYNE* Y LA *PALABRA-VIBRACIÓN* EN EL CAMPO DE LA EXPERIENCIA PERSONAL.

Es común en los procesos teatrales preguntarse ¿por qué se quiere hacer algo en escena?, ¿qué pertinencia tiene?, ¿qué valor tiene para las necesidades y problemáticas de una sociedad? Cuando se dice una idea, la primera pregunta que surge es ¿por qué se debería hacer esa idea? Me parece que en la mayoría de los casos la formulación de estas preguntas no está relacionada con un cuestionamiento crítico, reflexivo y profundo de la propia práctica, sino con la necesidad de adquirir validez en el gremio profesional del teatro, o sustento económico de las instituciones públicas o privadas. Me parece que esto es consecuencia, en gran medida, de los procesos creativos que en la actualidad pasan a través de una carpeta que es aprobada por alguna institución para ser llevados a cabo ya sea por cuestiones económicas o de legitimidad artística. Esta característica ha provocado que los proyectos artísticos cada vez se parezcan más, y que sus motivaciones sean similares e incluso acotadas. Esto ocasiona que los proyectos creados a través de carpetas deban cumplir con los valores que se les imponen antes incluso de haber empezado a desarrollarse. Este tema es comentado por Boris Groys en un artículo titulado “La soledad del proyecto”, de su libro *Volverse público, las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, del que cito lo siguiente:

Por lo tanto, este modo de formulación avanza gradualmente hasta convertirse en una forma estética en sí misma, cuya importancia permanece no del todo reconocida por nuestra sociedad [...], además, la mayoría de los proyectos generados incesantemente por nuestra civilización simplemente se desvanecen o se eliminan una vez que son rechazados. Este tratamiento negligente es realmente lamentable, ya que nos impide analizar y entender las esperanzas y visiones del futuro a las que apostaban y que podrían ofrecer las mejores perspectivas sobre nuestra sociedad (2014: 37).

Los proyectos que son evaluados por una institución necesariamente deben cumplir con los lineamientos de dicha evaluación, lo que provoca una homologación de los proyectos

que son aprobados, pues son los que han cumplido con los lineamientos necesarios. Los evaluadores tienen un tiempo limitado para revisar cada proyecto, y deben sustentar su evaluación en los lineamientos prescritos, por lo que la capacidad crítica y la potencia del arte como un agente transformador son sustituidos por la capacidad de cumplir con los requisitos de una convocatoria, la capacidad de ser acreedor a un premio por competencia con otros proyectos, o la capacidad de presentar una carpeta que ya tiene en sí un trabajo estético y discursivo relevante previo al desarrollo del proyecto.

Aunque este es tema para otra tesis, lo expongo en este apartado para describir un modo de decidir o de tomar acción, que sucede a menudo en la escritura y la lectura de una dramaturgia. Quien lee se pregunta por las razones que justifican lo que está leyendo; tiene, por así decirlo, un manual crítico de lo que puede y debe decirse que lo acompaña en la lectura, lo mismo puede decirse de quien escribe. En un taller de dramaturgia reciente hablamos de cómo en la actualidad no hace falta que el gobierno censure a ningún escritor o escritora, pues además de que actualmente es poco probable que suceda una ruptura real en el campo de lo político desde la escritura dramática, existe una autocensura en quien escribe por tener el mismo manual crítico frente a su computadora o material de escritura. La lectura y la escritura están sujetas, en la actualidad y en la mayoría de los casos, a la idea de que el arte debe ser útil a la sociedad que lo circunda y a la idea de que el artista debe ser un modelo para la sociedad. No hay espacio para las ocurrencias, el juego, el azar o la provocación. No queda espacio para el pensamiento crítico expresado en el juego escénico o dramaturgico. Cito al coreógrafo Marten Spangberg, quien dio una conferencia en Estocolmo en el 2015 acerca de la danza:

El dilema del artista desde finales del siglo XIX es, o que el arte recibe cierto tipo de autonomía pero no es político, o que el arte es político pero entonces acaba siendo diseño, perdiendo su autonomía, y de pronto se ve a sí mismo implicado en modelos de cumplimiento o eficiencia. Esto es obviamente lo que está pasando cuando un gobierno neoliberal instrumentaliza el arte, no solo para estar al servicio de la nación, sino que está dispuesto a hacer la experiencia transformativa para —o en— el espectador o el implicado [...] el arte no tiene que ser crítico. El artista definitivamente sí, pero el arte no (2015).

Si la dramaturgia se concentra en su forma y su discurso como modo de legitimidad institucional o artística, debe situarse en una posición de dominio frente a su escritura para poder cumplir con los lineamientos de las convocatorias. Y debe también plantear su escritura con base en lo que la evaluación está buscando aprobar, por lo que, en la mayoría de los casos, pierde de vista la capacidad de autorreflexión y de pensamiento crítico de una escritura que pueda plantearse desde los conceptos de *palabra-serpiente-estrella-vibración*.

Aunque se requiere de otra investigación para profundizar en lo anterior, es importante señalar que sí es posible hacer uso de los apoyos y beneficios públicos y privados para el desarrollo de un arte crítico y autorreflexivo en su propia práctica. En algunos casos se consigue este vínculo entre los apoyos y la capacidad crítica y política de los proyectos de arte. Sin embargo, es una tendencia que se homologuen cada vez más los proyectos artísticos y se pierda la potencia política que tiene el arte en la actualidad por el hecho de ser inherentemente inútil. Será tema de otra investigación profundizar en esta problematización de los apoyos institucionales con relación a una dramaturgia escrita con los conceptos de la *palabra-serpiente-estrella-vibración*.

CONCLUSIONES

Se han propuesto tres conceptos que permiten diversas formas de escritura y lectura de una dramaturgia a partir de procesos de *empatía*, *montaje* y *resonancia*. La *palabra-serpiente* propone que el dramaturgo o dramaturga escriba como un *dinamógrafo* que, a partir de la *empatía*, se incorpore a su objeto de escritura. La *palabra-estrella* propone que se escriba a partir de constelaciones que forman un *montaje* para generar relaciones múltiples en su estructura dramática. Y la *palabra-vibración* propone la lectura de una dramaturgia desde un proceso de *resonancia* para que la lectura surja de procesos de *empatía* y *montaje* que puedan *resonar* con quien está leyendo.

Los primeros dos conceptos se desarrollan como posibilidades de la escritura y el tercero como una posibilidad de lectura; sin embargo, se determina que las tres posibilidades son parte de ambos procesos —el de escritura y lectura—, y que el proceso analizado como el de *palabra-vibración* es consecuencia de los procesos de *palabra-serpiente* y *palabra-estrella*, por lo que se analiza como un proceso de lectura. La lectura se vuelve un proceso activo —y creativo— en el que quien lee es capaz de *resonar* con lo que está leyendo a partir de ubicarse en los mismos procesos con los que se escribe, es decir, como un *dinamógrafo* y como una *constelación* en *resonancia* con el texto que se está leyendo.

Estas tres posibilidades pueden complementarse para elaborar una escritura dramática, que se construya a partir de procesos dinámicos, relacionales, en los que el sujeto que escribe pueda ser un *dinamógrafo* que a partir de su experiencia se incorpore en su objeto de escritura para construir *constelaciones* que desarrollen relaciones diversas entre la particularidad y la totalidad de su escritura, con el fin de escribir dramaturgias que puedan ampliar sus contenidos, discursos y formatos hacia procesos de *resonancia* tanto en la escritura como en la lectura. De acuerdo con Didi-Huberman:

¿Cómo entonces no habría de proliferar el tenor dialéctico de estos fenómenos? Las polaridades o contradicciones afectarían, así, a cada organismo, a cada órgano de este conjunto vivo; toda función estará al menos doblemente orientada; todo espacio de

pensamiento estará frecuentado por un espacio de deseo que lo guía y lo desorienta al mismo tiempo; ninguna imagen podrá ya comprenderse sin el análisis del contexto en que se inscribe y al que perturba al mismo tiempo; toda energía tenderá a expandirse, pero también a involucionarse, y también a invertirse, y así sucesivamente en un juego sin fin de metamorfosis (2013: 431).

Estos tres conceptos se elaboran a partir de relacionar la escritura dramática con los procesos de investigación de dos conferencias de Aby Warburg, *El ritual de la serpiente* y “Arte italiano y astrología internacional en el palacio Schifanoia de Ferrara” y con su último trabajo, el *Atlas Mnemosyne*. Las conferencias sirven de guía para ejemplificar los procesos de *empatía* y *montaje*, que surgen de las nociones de *dinamógrafo* y *constelación*, para desarrollar los conceptos de *palabra-serpiente* y *palabra-estrella* que se proponen como base para la escritura dramática. Por otro lado, el *Atlas Mnemosyne* sirve de guía para ejemplificar lo que puede ser una dramaturgia escrita por medio de los conceptos de *palabra-serpiente* y *palabra-estrella*, y por lo mismo, sirve para ubicar el proceso de su lectura como un proceso de *resonancia* desde el que se desarrolla el concepto de *palabra-vibración*. Dichos ejemplos son procesos particulares que Aby Warburg llevó a cabo para su estudio historiográfico. Es fundamental que los planteamientos de la *palabra-serpiente-estrella-vibración* se ubiquen como puntos de fuga para generar procesos propios de escritura y lectura que surjan de dichos conceptos, pero que encuentren una metodología propia en la experiencia de cada dramaturgo o dramaturga con los procesos de *dinamógrafo*, *empatía* y *resonancia* de su escritura. Al igual que el autor que da sustento teórico a esta tesis, Aby Warburg, no se propone una metodología única sino una apertura a diversas metodologías por descubrirse en la experiencia de escribir o de leer de cada persona.

Se relaciona, no obstante, cada concepto con un proceso de escritura de mi autoría y una dramaturgia de un autor distinto en cada capítulo. La *palabra-serpiente* se relaciona con el proceso de escritura de *Preludio para un horizonte*, de mi autoría, y con *El hombre que vendió al mundo*, de Javier Márquez, para señalar dos procesos que pudieron partir de la *palabra-serpiente* como base de su escritura.

El proceso de escritura de *El nacimiento de Venus*, de mi autoría, y *Sesión permanente*, dramaturgia colaborativa de Teatro Ojo, Luis Mario Moncada, Enrique Singer y mi generación del CUT, se relacionan con la *palabra-estrella* como procesos de escritura elaborados a partir del concepto de *montaje*. Por último, *El lado B de la materia*, de Alberto Villarreal, y el *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, sirven de ejemplos de dramaturgias que pudieron ser escritas y leídas desde la base de la *palabra-serpiente-estrella-vibración*.

Esta conclusión redondea la idea de los conceptos que se formulan a lo largo de la tesis y abre la posibilidad de considerar, a partir de dichos conceptos, una fenomenología propia de la dramaturgia que la vuelva independiente de su materialización en escena. Aunque esta conclusión requiere otra investigación más profunda respecto a lo que plantea, cabe señalar, para terminar esta tesis, que la *palabra-serpiente-estrella-vibración*, que abarca los procesos mencionados anteriormente, puede postularse como la base de una fenomenología propia de la dramaturgia donde sus elementos se elaboren a partir de sí misma sin necesidad de tener una relación formal ni sustancial con el acontecer escénico.

Al hablar de fenomenología, esta tesis se refiere a la experiencia sensible que cada uno obtiene en la lectura de una dramaturgia. Esta experiencia está sujeta, comúnmente, a la necesidad de imaginar que lo que se está leyendo sea materializado en escena. Este proceso de lectura ubica la imaginación dentro de los parámetros de la producción posible de un espectáculo, en un escenario particular, con un cierto tipo de suelo, de espacio, etc. Aunque esta noción de escena pueda variar, dependiendo las indicaciones de una dramaturgia o lo que se imagine cada persona en su lectura, está inherentemente sujeta a este espacio-tiempo de la escena, y en la mayoría de los casos a los modos de producción de esta escena. Lo mismo sucede con la escritura dramática.

La palabra que discurre en la hoja en blanco de la dramaturgia está de inicio, y en la mayoría de los casos, limitada por su materialización en escena y por las posibilidades de esta materialización. Debido a esto, la fenomenología de una dramaturgia depende de su materialización en escena, pues su escritura y su lectura están sujetas a esta condición material de ser más allá de sus letras. Aunque esta característica de la dramaturgia es su

mayor potencia, también puede ser su mayor debilidad si la escritura dramática solo se desarrolla en función de otro fenómeno posterior a su escritura. Los conceptos formulados en esta tesis pueden potenciar la posibilidad de una fenomenología propia de la dramaturgia, pues la tríada *serpiente-estrella-vibración* permite que las palabras que discurren en la escritura dramática tengan como base la *empatía*, el *montaje* y la *resonancia*, por lo que sus elementos dramáticos tienen como sentido desplegar dichos conceptos asumiendo como contenedor, como hemos dicho en el capítulo dos, el material formal —hoja de papel, rollo, página— y la relación sustancial entre sus partes.

Esta posibilidad fenomenológica le atribuye diversas capacidades a la dramaturgia y a la escena como fenómenos independientes entre sí, que se complementan para que ambos aprovechen de manera autónoma los elementos de los cuales se componen. En este sentido, como se ha dicho en la introducción, quizá una frase de una dramaturgia se transcribe en la calidad de la luz de un acontecer escénico, sin que dicha frase esté relacionada literalmente con la luz; o quizá un personaje en la dramaturgia se materialice en escena como un sonido y una escena termine por transcribir sus diálogos en movimientos de escenografía. Si la palabra en una dramaturgia se escribe en función de sí misma como un fenómeno independiente de la escena, se potencia la escritura dramática y su transcripción en el acontecer escénico. Esta palabra independiente del acontecer escénico se propone en esta tesis como una palabra compuesta por los conceptos de *palabra-serpiente-estrella-vibración*.

Como dramaturgo considero que tengo la posibilidad de encontrar un método de escritura a partir de las herramientas propuestas en esta tesis. La *palabra-serpiente-estrella-vibración* es la tríada de herramientas que abarcan los procesos descritos para liberar a la dramaturgia en el sentido de su escritura y su lectura como un fenómeno independiente de la escena y como una pulsación determinante del tiempo-espacio de un escenario, que se compone de los elementos idóneos para explorar otras formas de ser y estar en la vida como seres humanos: la ficción, el convivio y la convención a partir de una construcción de acciones que rebase el sentido lógico de la escritura.

Por otro lado, al escribir esta tesis intento dar cauce a la forma en que he aprendido a escribir dramaturgia en procesos que puedan soltar la ordenación y el batiburrillo, en palabras de Georges Didi-Huberman:

Una forma que no fuera ni ordenación (que consiste en poner juntas las cosas menos diferentes posibles, bajo la autoridad de un principio de razón totalitaria) ni batiburrillo (que consiste en poner juntas las cosas más diferentes posibles bajo la no-autoridad de lo arbitrario). Había que mostrar que los flujos no están hechos más que de tensiones, que los fuegos artificiales amontonados terminan por explotar, pero también que las diferencias dibujan configuraciones y que las desemejanzas crean, juntas, órdenes desapercibidos de coherencia. Llamamos a esta forma un montaje (2013: 430).

Desde la postura de esta tesis, esta forma que describe Didi-Huberman es la de una dramaturgia escrita a partir de la *palabra-serpiente-estrella-vibración*; una forma que pueda liberar sus partes para que no estén sujetas a un mismo eje que las condicione y que puedan encontrar en esta liberación una capacidad crítica y autorreflexiva para mostrar de manera más potente la realidad de lo que se está escribiendo, pero que pueda a su vez sujetar sus partes entre sí para que el resultado del proceso de escritura tenga un vínculo entre ellas y pueda percibirse como una lectura coherente —aunque ésta sea variable— de una dramaturgia.

La puesta en práctica de estos conceptos me ha permitido generar procesos de escritura que intentan establecer una *empatía* entre mi ser sujeto y mi objeto de escritura, un *montaje* entre las diversas partes de la escritura y una *resonancia* entre la energía del tiempo en que fue gestada dicha escritura y la experiencia de quien pueda leerla. Escribir por *empatía* requiere, después de la incorporación de mi sujeto en el objeto de escritura, un distanciamiento que permita orientar dicha incorporación hacia una relación que no se sustente en un dominio de los temas de los que escribo, sino en un proceso de oscilación entre la incorporación y el distanciamiento. En este sentido, por ejemplo, con *Preludio para un horizonte*, comencé escribiendo de acuerdo con la premisa de los colores y conceptos, a partir de las danzas y pinturas que había realizado previamente; sin embargo, en un segundo proceso empecé a distanciarme de esa primera escritura para encontrar una orientación que pudiera formar una coherencia y un *montaje* entre las partes de dicha escritura. Así, el contenido de la escritura fue guiando las constelaciones entre las partes, y

pude oscilar entre una incorporación en mi objeto de escritura y un distanciamiento que pudiera darle coherencia y estructura a la escritura dramática. Algo que pudo haber sucedido en este proceso es que no se encontrara un sentido o una dirección en el proceso y la escritura careciera de una coherencia en sí misma.

En el caso de una escritura por *montaje*, he descubierto que escribir con base en un *montaje* tiene el riesgo de que una dramaturgia no se sostenga por las relaciones que se establecen entre sus partes por una falta de coherencia entre la dialéctica de sus imágenes. Es importante generar una relación coherente y clara entre las partes de la dramaturgia para que pueda el lector tener una experiencia múltiple, pero coherente de lectura. En este sentido, ha sido más claro en mi experiencia establecer relaciones con la mayor distancia posible entre las partes y luego ir las acercando entre sí a partir de relacionarlas con un marco semántico que las abarque a todas. En el caso de *El Nacimiento de Venus*, por ejemplo, dicho marco semántico se relaciona con la decisión de representar a Venus desde culturas prehispánicas como la Maya o la Wixarika, y de relacionar dichas perspectivas con la mitología griega, la astronomía y mi experiencia personal.

En el sentido de la *resonancia* me parece que como escritor he intentado que las imágenes que discurren en mi escritura dramática contengan la energía del momento en que fueron gestadas ya sea por haberlo hecho a partir de un proceso *empático* o de un proceso de *montaje*. También encuentro que, en el proceso de escribir, si las imágenes que escribo tienen la energía del momento en que fueron creadas y esta energía está cargada de mi circunstancia personal —mis emociones, imaginario, miedos, anhelos, todo lo que me conforma como ser humano—, será más fácil que dicha escritura resuene en el lector. Es decir, la *resonancia* que la escritura tenga en mí será la *resonancia* que tenga en otras personas, quizá de manera distinta, pero se puede postular que si la escritura tiene una *resonancia* en su proceso de gestación es probable que la tenga en su proceso de lectura.

Por otro lado, escribir en función de contar una historia o imaginar una puesta en escena es, desde mi perspectiva, escribir con grilletes en las manos. Antes de empezar a escribir una dramaturgia hay limitaciones que están relacionadas con fenómenos que no son

propiamente una dramaturgia. Por esto es fundamental reflexionar sobre las capacidades de escritura de una dramaturgia y liberar este proceso de escritura de su relación formal con la escena, de la necesidad de desarrollar un arco dramático y de usar la ficción para contar una historia con un principio, un nudo y un desenlace. Como escritor, encuentro en la poesía la máxima expresión del lenguaje, pero en la dramaturgia veo la manera en que este lenguaje puede tener una incidencia estética, política y ética en la construcción —y orientación, como plantea Warburg— de la cultura y de las sociedades más allá de su existir como objeto de escritura, porque la palabra en la dramaturgia modifica el tiempo y el espacio de forma material. Es quizá la única actividad humana capaz de modificar la materia en un espacio tan variable como lo es el espacio escénico. En cualquier otro espacio de la civilización existen reglas fijas, pero la combinación entre la convención, la ficción y el convivio que se van transformando hacen de este dispositivo una potencia para la experimentación de la experiencia humana.

Por otro lado, la ficción se relaciona cada vez más con procesos de generación de recursos económicos en formatos de consumo de masas. Las series de Netflix, Amazon y otras plataformas están diseñadas con una misma fórmula dramática porque son exitosas y su objetivo es generar audiencias que puedan sustentar sus producciones. Esto hace que el recurso dramático se vea cada vez más afectado por su necesidad de aceptación y atienda a las necesidades de políticas económicas. En este contexto en donde la imagen y la representación —bases de la escritura dramática— están siendo cada vez más homologadas en fórmulas adecuadas para el consumo de masas, la *palabra-serpiente-estrella-vibración* propone una manera crítica y autorreflexiva de plantear la representación, la narrativa y el uso del lenguaje de la escritura dramática.

Ser dramaturgo es hacer temblar el lenguaje y temblar con él. Es un origen cada vez, un mundo nuevo frente a un mundo que se da por hecho. La dramaturgia hace pulsar la vida en un escenario que en silencio espera un lenguaje que lo habite. La percepción de la realidad es subjetiva, es materialmente modificable; tenemos la capacidad, los seres humanos, de modificar materialmente la realidad con nuestro pensamiento, con nuestra percepción, con nuestra palabra. La dramaturgia es la última conciencia de esta capacidad. La poesía es un

acuerdo de palabra con el mundo; la dramaturgia es la construcción de la materia en el juego aparente del marco escénico, es un montaje de fuerzas en el vacío.

En la dramaturgia el verbo se hace carne en un espacio vacío. Este espacio vacío está inserto en las reglas políticas y sociales de nuestras sociedades como un espacio para el goce estético. Pero puede ser un espacio de fecundación hacia otras formas de relacionarnos, de ser, de estar en la experiencia que es la vida. Es hacia esta dirección que la dramaturgia puede aprovechar sus elementos formales para plantearse como una forma de experimentación para el ser humano, la cultura y las reglas que la conforman. La *palabra-serpiente-estrella-vibración* propone la dramaturgia como un animal constelado en el cielo que vibra en el cuerpo de quien lo observa y transforma sus ojos para ver de manera más amplia lo que antes consideraba la vida.

Un lenguaje que habite la cueva de sus propios pensamientos, de sus propias fuerzas de choque, que pueda salir a contemplar su mundo desde fuera y regresar para orientar dicho mundo hacia las constelaciones del cielo, es un lenguaje que puede cimbrar una esperanza en la experiencia de vida de una persona.

Un lenguaje que puede cimbrarse como una estrella en el cielo y acostarse en el manto celeste como una constelación por interpretarse es un lenguaje que adquiere la forma que cada uno pueda descubrir en el cielo. Es un rebaño de nubes siendo observado por muchos ojos que encuentran en esa forma informe, cada uno, la resonancia de su propio cuerpo reflejado. Un lenguaje, que sea cielo para habitar una estrella y nube para formar un reflejo, puede cimbrar una esperanza en la experiencia de vida de una persona.

Una palabra que sea una serpiente que habita en nuestra columna vertebral y que rodea los horizontes que miran nuestros ojos para incorporarse en otros ojos y manifestarlos con la vibración de sus propios temblores.

Una palabra que sea una estrella para guiar los ojos por el cielo que es la vida y por el manto celeste que es la lectura hacia la propia experiencia de cruzar los ojos en la infinitud del cielo.

Una palabra que sea una vibración que sacuda el cuerpo a partir del mismo cuerpo que se ve reflejado en la palabra como un espejo. La palabra como una piedra que cae en el agua y hace extender círculos hacia la orilla.

La *palabra-serpiente-estrella-vibración* es un canto que modifica la materia. En la orientación de esta transformación material se cimbra la potencia política y ética del espacio escénico. Esta orientación es el uso que se le da a la palabra en la escritura dramática. Esta orientación puede cruzar el punto cardinal cuyo horizonte es contar una historia, decir una opinión de dominio sobre un tema y dirigirse hacia la dirección de la palabra como espacio de experimentación de otras formas de orientación de la materia. Ese es el canto de la *palabra-serpiente-estrella-vibración*: el vientre de la sierpe que tiembla mientras cruza el cuerpo de la montaña para fundirse con el rayo del cielo y alumbrar por un instante la oscuridad de la noche eterna.

Es hacia estos esbozos que la dramaturgia como *palabra-serpiente-estrella-vibración* busca abrir una brecha en la escritura y la lectura como un espacio de orientación de la cultura y, especialmente, de orientación de nuestra persona hacia una relación más consciente con la vida de la cual somos parte.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. México: Sexto Piso.
- Arato (1993). *Fenómenos*. Madrid: Gredos.
- Báez, L. (2012). *El atlas de imágenes mnemosyne, un viaje a las fuentes*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Bellisco, M. y Cifuentes, M. (2010). *Repensar la dramaturgia*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Benjamin, W. La obra de los pasajes. *Atlas Benjamin*. Recuperado de <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/index.php>
- _____. (1998). *Understanding Brecht*. Londres: Verso.
- Bernabé, A. (1978). *Himnos homéricos, La Batracomiomaquia*. Madrid: Gredos.
- Bozal, V. (2000). *Historia de las ideas estéticas de las teorías artísticas contemporáneas II*. Madrid: Visor.
- Brecht, B. (2012). *Vida de Galileo, Madre coraje y sus hijos*. Madrid: Alianza.
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada, Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor.
- Burucúa J. (1992). *Historia de las imágenes e historia de las ideas, la escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- _____. (2003). *Historia, arte cultura, de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Campos, L. E. (2014). Conociendo a Aby Warburg. *Trans/Form/Ação*, 37(1), 151-162. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732014000100008>
- Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente, historia del arte y tiempo de los fantasmas*. España: Abada Editores.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9(9) 44-54. Recuperado de http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9_5.pdf
- Esslin, M. (1976). *An anatomy of Drama*. New York: Hill and Wang.
- Gombrich, E. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza.

- Gómez de Liaño, I. (2005). *El círculo de la sabiduría. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, gnosticismo, cristianismo y maniqueísmo*. Madrid: Siruela.
- Gough, K. (2012). Between the Image and Anthropology: Theatrical Lessons from Aby Warburgs “Nympha”. *TDR (1998-)*, 56(3), 114-130. Recuperado enero 06, 2021, de <http://www.jstor.org/stable/23262937>
- Groys, B. (2014). *Volverse público, las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Kent, D. (2016). *Resonancias de la promesa: ecos y reverberaciones del Don Giovanni. Estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Lehman, H. (2013). *Teatro posdramático*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Manilio, M. (1996). *Astrología*. Madrid: Gredos.
- Márquez, J. (2015). *El hombre que vendió al mundo*. Ciudad de México: Antropófagos.
- Molas, Alaciel. (2018). *El problema del acontecer escénico teatral, una aproximación fenomenológica a la intencionalidad teatral*. Ciudad de México: UNAM.
- Nietzsche, Friedrich. (2001). *El nacimiento de la tragedia*. Argentina: El Cid.
- Pavis, Patrice. (1984). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Tomo I*. Barcelona: Paidós.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Spangberg, M. (2015). Una abogacía por la danza. *La Barraca: Teatro y tecnología*, 4, 83-94. Recuperado de <https://labarracaunam.files.wordpress.com/2018/08/una-abogacc3ada-por-la-danza.pdf>
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España: Tecnos.
- Villarreal, A. (2015). *Anfibioteatro*. La Habana: Tablas Alarcos.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- _____. (2010). *El nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli*, Madrid: Casimiro Libros.
- _____. (2005). *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.

_____. (2004). *El ritual de la serpiente*. Ciudad de México: Sexto Piso.

_____. (1923). *Recuerdos de un viaje al país de los pueblos*. Londres: Warburg
Institute.

Esta tesis fue realizada dentro del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM en el proyecto IN403220 "Las ciudades invisibles. La literatura como refugio en contextos de violencia".