



**CENTRO  
UNIVERSITARIO DE  
TEATRO  
UNAM**

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Licenciatura en Teatro y Actuación

Facultad de Música

Centro Universitario de Teatro

**La reformulación de los discursos teóricos de Vladimir  
Ilich Lenin y Tristan Tzara mediante la praxis escénica  
en la obra teatral “Los conjurados”,  
escrita y dirigida por David Olguín.**

Informe académico para optar por el grado de  
Licenciada en Teatro y Actuación

Presenta:

**Daniela Inés Peláez Robles**

Tutor principal:

**Alfonso Guillermo Revilla Gómez**

*Ciudad de México, marzo de 2019.*

## **AGRADECIMIENTOS**

A la Universidad Nacional Autónoma de México, en especial al Centro Universitario de Teatro.

A Mario Espinosa Ricalde, por su gran compromiso con cada uno de los alumnos y con la institución.

A Gema Aparicio por su entusiasmo y apoyo.

A todo el equipo que se vio involucrado para la creación de la licenciatura.

A cada uno de los profesores de esta institución por su paciencia y amor a transmitir sus conocimientos y experiencias.

A todos los administrativos y técnicos por su apoyo.

A Alfonso Guillermo Revilla Gómez, asesor de este informe académico, por su generosa guía, paciencia y tiempo. Por ser un gran maestro.

A E. Atanasio Cadena Gallardo por su guía y pasión por la enseñanza.

## **DEDICATORIAS**

A mi madre, Esperanza Robles, por su apoyo, paciencia, impulso y amor incondicional. Por nunca dejarme caer.

A mi padre, Fernando Peláez, que ya no está pero que hubiera estado muy orgulloso de este momento. Por impulsarme, creer en mí y aplaudirme siempre que pudo.

A mi hermana Gabriela Reygadas y su esposo Luis Quintero por mostrarme el mundo del arte, por su apoyo incondicional, por ser un ejemplo a seguir y por sus muestras de amor constantes.

A mi hermana María Fernanda Peláez por estar.

A mis tíos Leticia Robles y Rafael Reygadas por su amor, apoyo e impulso para poder lograr este proyecto.

A mis hermanos de vida, Miriam Carreño, Karla Tarín, Micol Zanetello, Verónica Díaz, Martha Mega, Daniel Magaña, Francisco y Arturo de la Torre, y Elizabeth Ruiz.

A Mario Espinosa Ricalde por apoyarme, creer en mí y darme palabras de aliento.

A toda la generación 2009-2013, por ser mis maestros en el escenario y en la vida.

A toda mi familia por apoyarme y darme la mano.

## RESUMEN

El propósito de este trabajo es analizar la reformulación de los discursos teóricos de Vladimir Ilich Lenin y Tristan Tzara en la obra de teatro *Los Conjurados*. El análisis se hará mediante la aplicación de la semiótica y la hermenéutica en algunas escenas de dicha obra para mostrar la interacción entre signos teatrales y cómo esta interacción da como resultado la reformulación de los discursos teóricos para decir que las revoluciones política y artística se han convertido en parte del *establishment* capitalista. La resignificación o reformulación se estudiará a través de la semiótica teatral, ya que la semiótica es la metodología empleada para analizar el proceso de significación, por lo tanto se puede utilizar para analizar el proceso de re-significación. Una vez analizada la reformulación, será interpretada gracias a la hermenéutica.

## PALABRAS CLAVE

ballena  
capitalismo  
comunismo  
discurso  
discurso teórico  
dadaísmo  
establishment  
hermenéutica

leviatán  
muro  
reformulación  
semiótica  
semiotizar  
sistema  
Tristan Tzara  
Vladimir Ilich Lenin

# ÍNDICE

|  |            |
|--|------------|
| <b>INTRODUCCIÓN</b> .....                        | <b>vii</b> |
| <b>1 MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL</b> .....        | <b>9</b>   |
| 1.1 ANÁLISIS Y SEMIÓTICA .....                   | 9          |
| 1.2 SIGNO .....                                  | 10         |
| 1.3 EL ÍCONO .....                               | 11         |
| 1.4 EL ÍNDICE .....                              | 12         |
| 1.5 EL SÍMBOLO .....                             | 13         |
| 1.6 SEMIÓTICA TEATRAL .....                      | 14         |
| 1.7 SIGNO TEATRAL .....                          | 16         |
| 1.8 NATURALEZA DEL SIGNO TEATRAL .....           | 17         |
| 1.9 SIGNO DE SIGNOS .....                        | 17         |
| <b>2 CÓDIGO TEATRAL</b> .....                    | <b>18</b>  |
| 2.1 SIGNOS CINÉTICOS .....                       | 19         |
| 2.2 SIGNOS MÍMICOS .....                         | 19         |
| 2.3 SIGNOS PROXÉMICOS .....                      | 20         |
| 2.4 SIGNOS ACÚSTICOS / SIGNOS LINGÜÍSTICOS ..... | 21         |
| 2.5 SIGNOS ACÚSTICOS NO VERBALES .....           | 22         |
| 2.6 EL ASPECTO DEL ACTOR COMO SIGNO .....        | 23         |
| 2.7 MÁSCARA .....                                | 24         |
| 2.8 PEINADO .....                                | 25         |
| 2.9 VESTUARIO .....                              | 25         |
| 2.10 ACCESORIOS .....                            | 26         |
| 2.11 EL ESPACIO ESCÉNICO .....                   | 26         |
| <b>3 HERMENÉUTICA</b> .....                      | <b>27</b>  |

|  |              |
|--|--------------|
| <b>4 DISCURSOS TEÓRICOS DE VLADIMIR ILICH LENIN<br/>Y TRISTAN TZARA .....</b>      | <b>28</b>    |
| 4.1 ¿QUÉ ES UN DISCURSO? .....   | 28           |
| 4.2 ¿QUÉ ES UNA TEORÍA? .....  | 28           |
| 4.3 ¿QUÉ ES UN DISCURSO TEÓRICO? .....   | 29           |
| 4.4 ¿EN DÓNDE SE ENCUENTRAN DICHS DISCURSOS? .....                                 | 29           |
| 4.5 CONTEXTO HISTÓRICO DE LA PRODUCCIÓN DE<br>LOS DISCURSOS DE LENIN Y TZARA ..... | 30           |
| 4.6 ¿QUÉ DICEN Y CUÁLES SON LOS DISCURSOS TEÓRICOS<br>DE DICHS PERSONAJES? .....   | 33           |
| 4.7 HISTORICIDAD .....   | 39           |
| <b>5 ANÁLISIS DE LOS CONJURADOS .....</b>  | <b>40</b>    |
| 5.1 VLADIMIR ILICH LENIN COMO UN ÍCONO .....                                       | 40           |
| 5.2 TRISTAN TZARA COMO UN ÍCONO .....  | 41           |
| <b>6 EL CAFÉ VOLTAIRE .....</b>  | <b>43</b>    |
| 6.1 MONÓLOGO DE LA MOSCA .....   | 45           |
| 6.2 LA MONTAÑA RUSA .....  | 46           |
| 6.3 LA COMPETENCIA DE CANOTAJE .....   | 48           |
| 6.4 EL IMPERIALISMO, FASE SUPERIOR DEL CAPITALISMO .....                           | 49           |
| 6.5 LA VUELTA AL MUNDO EN 80 SEGUNDOS .....  | 50           |
| 6.6 EL IMPERIALISMO, FASE SUPERIOR DEL CAPITALISMO .....                           | 50           |
| 6.7 WALL STREET .....  | 51           |
| 6.8 LA BANALIDAD .....   | 54           |
| 6.9 LOS DERROTADOS .....   | 56           |
| 6.10 EL CIELO .....  | 59           |
| <b>CONCLUSIÓN .....</b>  | <b>ix</b>    |
| <b>REFLEXIÓN PERSONAL .....</b>  | <b>lxii</b>  |
| <b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>  | <b>lxiii</b> |

## INTRODUCCIÓN

La obra de teatro *Los Conjurados* toma dos íconos culturales como son Lenin y Tzara, que representan el origen de las revoluciones política y artística respectivamente, y los integra a un sistema de significación estético que es la praxis escénica. Al ponerlos a jugar con una serie de signos teatrales, se logra la reformulación de lo que estos íconos representan.

Por otra parte, yo fui testigo de cómo se realizó la reformulación, ya que participé como actriz dándole vida al personaje de La Baronesa. Gracias a esta experiencia, me interesó abordar el tema de la reformulación de signos en la praxis escénica, ya que un actor, a mi parecer, debe ser consciente de los signos que emite sobre el escenario y su posible interpretación; de ese modo, su comprensión de la obra será más profunda y por lo tanto más clara para el espectador.

¿Cómo voy a analizar dicha reformulación? Primero, definiré la semiótica en general utilizando a Elena Beristáin, Gloria Prado, Ferdinand de Saussure y Charles S. Pierce. Luego abordaré la semiótica desde el punto de vista teatral utilizando a Erika Fischer Lichte y a Patrice Pavis. Después haré una breve revisión de los discursos teóricos de Vladimir Ilich Lenin y Tristan Tzara, y analizaré cómo estos dos íconos culturales están

configurados como signos en la praxis escénica. Una vez establecido esto, pasaré al análisis de algunas escenas que resultan significativas para observar la interacción entre los signos Lenin y Tzara y los demás signos teatrales, interacción que da como resultado la reformulación de los discursos teóricos simbolizados por estos personajes para decir que las revoluciones políticas y artísticas han pasado a formar parte del *establishment* que algún día combatieron.

Es común escuchar dentro del ámbito teatral la frase “en el teatro todo significa”, por lo que tomo el escenario como un marco de lectura, es decir, de significación: se lee lo que está dentro del marco, el espectador entiende que todo lo que está ahí adentro tiene que ser leído; percibe lo que está adentro del marco como un signo que puede ser interpretado. De este modo, es pertinente para mi informe académico emplear la semiología como un método para analizar el proceso de significar, es decir, de dar significado, esto es, semiotizar. Por lo tanto, si la semiótica sirve para estudiar cómo se semiotiza, es decir, cómo se da significado, también se puede utilizar para estudiar la re-formulación, es decir, la re-significación. Del mismo modo aplica con los discursos teóricos, los cuales se re-significan, es decir se re-formulan, toman otro significado en la praxis escénica. Esta cita de Patrice Pavis ayuda a entender el proceso de semiotización: “Hay semiotización de un elemento de la representación cuando éste aparece claramente como el signo de algo. En el marco del escenario o del evento teatral, todo lo que es ofrecido al público se convierte en un signo ‘deseoso’ de comunicar un significado” (Pavis, 1988, p. 417).



## 1 MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

### 1.1 ANÁLISIS Y SEMIÓTICA

El primer paso en este trabajo es establecer en qué consiste un análisis semiótico. Para acercarnos a una definición, el Diccionario de Retórica y Poética de Elena Beristáin dice: “El análisis consiste en un ‘conjunto de procedimientos utilizados para describir un objeto semiótico’ –dice Greimas-, en reconocer y registrar las relaciones dadas entre los términos, y dar cuenta de ellas, de qué tipo de relaciones son” (2001, p. 44). Como lo menciona la cita, el análisis consiste en un conjunto de procedimientos. En este trabajo dichos procedimientos (observar, analizar y separar los signos) me son útiles para después reconocer y registrar el tipo de relaciones que se da entre los signos, y finalmente, con la ayuda de la hermenéutica, interpretar lo analizado. ¿Cuáles serán las partes a separar y distinguir en la obra de teatro *Los Conjurados*? Los signos. La praxis escénica está hecha como un gran signo escénico, la cual está formada por una multiplicidad de signos de distintos tipos, por ejemplo, vestuario, accesorios, peinado, etc. Entonces podemos definir el hecho teatral como un signo de signos.

¿Por qué la hermenéutica? La hermenéutica es “un acto exegético para pasar del saber al comprender y del comprender al auto comprender” (Prado, 1992, p. 27). Por lo tanto, si la semiótica me ayudará a analizar cómo se produce significado en la praxis escénica, la hermenéutica me ayudará a interpretar el significado producido y comprender desde mi subjetividad (como ocurre en cualquier interpretación) el hecho escénico.

Ya que analizaré *Los Conjurados* desde la semiótica teatral, en primer lugar necesito definir qué es la semiótica y cuáles son sus elementos, el código, el signo y sus tipos, como ícono, índice y símbolo, entre otros. En segundo lugar, definiré la semiótica teatral y sus componentes, como signos mímicos o proxémicos, por ejemplo. La semiótica será definida a partir de Ferdinand de Saussure y Charles S. Peirce, y aplicaremos la semiótica al teatro con la ayuda de los semiólogos teatrales Erika Fischer- Lichte, Patrice Pavis y Fernando de Toro.

## 1.2 SIGNO

En su *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis define la semiología como “la ciencia de los signos” (1998, pág. 410). ¿Qué es un signo? Según Saussure, un signo es “la alianza de un significado y de un significante” (1998, p. 411).

Saussure define esta alianza o unión de la siguiente manera:

“Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto (significado) y una imagen acústica (significante). La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla «material» es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto” (1945, pp. 90-92).

Esto quiere decir que el signo lingüístico es, pues, una entidad psíquica de dos caras que puede representarse.

Charles S. Peirce define así al signo: “Un signo, o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o tal vez un signo aún más desarrollado” (1986, p. 22). Aunque esta definición parezca muy general, la necesitamos para después ir poco a poco a lo particular, por ejemplo, ¿para qué es usada la palabra signo? “La palabra signo será usada para denotar un objeto perceptible o solamente imaginable, o aun inimaginable en un cierto sentido” (1986, p. 23). De esta manera, para que un signo sea un signo existen tres condiciones: 1) El signo debe tener cualidades que permitan distinguirlo de otros signos. 2) El signo debe tener un objeto. 3) La relación semiótica debe ser triádica, es decir, debe existir un representamen que sea reconocido como el signo de un objeto, por medio de un interpretante.

A continuación voy a profundizar en la concepción triádica que tiene Peirce sobre el signo. Esta concepción está formada por el representamen o signo (imagen acústica o significante para Saussure) interpretante (concepto o significado para Saussure) y referente u objeto. Las tres partes, a su vez, son signos.

- 1) Representamen: es algo que está en lugar de otra cosa. Sustituye algo. Ejemplo: la palabra *caballo*.
- 2) Objeto: es lo representado, el referente. Ejemplo: un caballo de carne y hueso.
- 3) Interpretante: creación de un signo equivalente en la mente de una persona. Es el concepto creado por la acción de la mente. Ejemplo: la imagen mental de un caballo de madera. Al escuchar el representamen *caballo*, mi mente evoca un caballo de madera, aunque para otros la evocación puede ser el caballo de Troya, un caballo negro que les recuerda a su infancia, el dibujo de un caballo de madera: esto depende de los referentes, el mundo interno y el contexto del receptor.

Existen tres formas de relación entre el signo y el objeto: la primera es el ícono; la segunda, el índice; la tercera, el símbolo.

### 1.3 EL ÍCONO

El ícono es un signo que remite al objeto que denota en virtud de los caracteres que le son propios, exista o no este objeto.

“Un ícono es un representamen cuya cualidad representativa es una primeridad de él en tanto primero. Esto es, una cualidad que el ícono posee en tanto cosa lo vuelve apto para ser representamen. Así, cualquier cosa es apta para ser un sustituto de otra cosa a la que es similar” (Peirce, 1986, p. 46).

El semiólogo teatral Fernando de Toro define de una manera más sencilla el ícono: “Cualquier cosa, calidad, individuo existente o ley, es el ícono de alguna cosa, siempre que se asemeje a esta cosa y que sea utilizado como signo de esta cosa” (2014, p.127-128). Para completar la definición, podemos decir que el significado (entendido desde Saussure) del ícono es similar al objeto representado.

Tomemos, por ejemplo, un mapamundi como ícono para representar al planeta:

**a) Saussure**

Significante.- El mapamundi, ya que es una representación gráfica de la tierra.

Significado.- Es la imagen mental de la tierra o de una representación de ella.

**b) Peirce**

Representamen.- Mapamundi ya que representa a todo el planeta de una forma gráfica (significante para Saussure)

Objeto.- El mundo.

Interpretante.- Es la imagen mental de la tierra (significado para Saussure).

El mapamundi es un ícono porque comparte características con el mundo, como el color azul de los mares o los bordes de los continentes. Que se establezca la relación icónica en el interpretante dependerá de la experiencia o contexto previo del receptor del signo.

## 1.4 EL ÍNDICE

Según Peirce, “un índice es un representamen cuyo carácter representativo consiste en ser un segundo individual. Si la segundidad es una relación existencial, el índice es genuino” (1986, p. 49).

Con Fernando de Toro veremos las diferencias entre ícono e índice, ya que a partir de la comparación, la comprensión puede ser mejor: “A diferencia del ícono, el índice tiene siempre una existencia material, real, manifestada físicamente [...] Otra diferencia con el ícono reside en el hecho de que mientras éste no necesita de una existencia real del objeto, el índice sí la necesita, puesto que si su objeto es suprimido, simplemente no existe” (2014, p. 128).

Un ejemplo de lo anterior puede ser el humo como índice:

**a) Saussure**

Significante.- Humo.

Significado.- Es la imagen mental de algo que se quema.

**b) Pierce**

Representamen.- Humo.

Objeto.- Algo que se está quemando.

Interpretante.- Es la deducción del receptor al ver humo saliendo de algo: “algo se está quemando”.

La relación entre el humo y la imagen de algo de lo cual sale humo, en continuidad o consecuencia para el interpretante, es que algo se está quemando. El humo tiene una materialidad tangible por medio de los sentidos y si el incendio es suprimido, no habría humo, y entonces no habría índice. Como vimos con la definición de De Toro, si su objeto es suprimido, simplemente no existe el índice.

**1.5 EL SÍMBOLO**

Para Peirce, “el símbolo es un representamen cuyo carácter representativo consiste precisamente en que él es una regla que determina a su interpretante. Todas la palabras, oraciones, libros y otros signos convencionales son símbolos” (1986, pág. 55).

Cito a De Toro para comprender mejor el hecho de que los símbolos trabajan por convención: “Los símbolos operan por acumulación y por tradición, dentro de la práctica social y artística [...] En el caso del símbolo, es el interpretante quien establece dicha relación y naturalmente la tradición cultural” (2014, p. 130). En el caso de *Los Conjurados*, vemos dos símbolos que por acumulación y tradición dentro de la práctica social han adquirido un significado: Lenin y Tzara como símbolos de las revoluciones política y artística.

Tomemos como ejemplo una bandera blanca:

**a) Saussure**

Significante.- Una tela blanca con forma rectangular que de un lado está unida a un asta.

Significado.- Paz.

**b) Peirce**

Representamen.- Es la bandera blanca.

Objeto.- Es la paz.

Interpretante.- Creación de un signo equivalente a la paz en la mente de alguien, determinado por la tradición cultural, la convención o común acuerdo. En este caso, el acuerdo es que una bandera blanca se refiere a paz.

Ahora bien, “el símbolo puede constituirse ya sea por un ícono o por un índice” (2014, p. 129). Es importante resaltar esto, ya que como dice De Toro, hay íconos e índices cuyos objetos pueden ser símbolos, como en el caso de este análisis con Vladimir Ilich Lenin y Tristan Tzara, que son íconos y símbolos a la vez. Lenin y Tzara son símbolos en el sistema de signos que es la cultura, y que son tomados por la praxis escénica, otro sistema de signos, mediante una operación de iconización: los personajes de la praxis están contruidos como íconos de los símbolos culturales.

## 1.6 SEMIÓTICA TEATRAL

La semiótica teatral juega con la cultura, ya que ésta está hecha de signos que el teatro toma y re-significa, es decir, los reformula en la praxis escénica. Este es justo el proceso que yo analizaré para mi informe.

Erika Fischer Lichte da una definición sobre el teatro que sirve para entender mejor de dónde proviene su definición de semiótica teatral “Hemos definido al teatro como un proceso en el que los signos de una cultura, en la que cumplen una función específica, no se utilizan con su función original, sino como signos de signos para reflejar esa cultura en un doble sentido: el teatro retrata una cultura y presenta en esa imagen o copia la conciencia de sus miembros [...] en tanto que sea capaz de remitir en la base de un código cultural específico a determinadas situaciones sociales, podemos comprender e interpretarlo como signo de tales situaciones” (1999, p. 238).

Esta cita ayuda a explicar la pertinencia del análisis semiótico en una obra como *Los Conjurados*, que precisamente pretende retratar una cultura y la conciencia de sus miembros. Lo que hace *Los Conjurados* es tomar símbolos de la cultura (Lenin y Tzara) e introducirlos en un sistema de signos teatrales para cuestionar su función (ser símbolos de revolución política y artística); los convierte en signos de signos para problematizar su

significado, es decir, para resignificarlos y decir que hoy son parte de un sistema político y económico que algún día combatieron.

Ya que tenemos varias definiciones sobre el signo, el cual es la unidad mínima de la semiótica, procederé con la definición de la semiótica teatral para así entrar a la función del signo dentro del teatro.

La semiología teatral es:

“Un método de análisis del texto y/o la representación, atento a su organización formal, a la dinámica y a la instauración del proceso de significación por medio de los profesionales del teatro y del público [...] La semiología no se preocupa por detectar la significación, es decir, la relación de la obra con el mundo (cuestión que corresponde a la hermenéutica y a la crítica literaria), sino por el modo de producción del sentido a lo largo del proceso teatral que va desde a lectura del texto dramático por parte del director de escena hasta el trabajo interpretativo del espectador” (Pavis, 1998, p. 410).

La semiología teatral se ocupa del cómo se producen y combinan los signos en la praxis escénica.

Para analizar *Los Conjurados* desde esta perspectiva, es importante definir el elemento más importante de la semiología dedicada a la escena: el signo teatral.

Erika Fischer-Lichte nos explica la particularidad del signo teatral con un claro ejemplo:

“El abrigo que me quiero poner para calentarme NO puede ser sustituido con la palabra –abrigo-, su imagen o el gesto de ponérselo (esto sería en la realidad). Por el contrario, en el teatro puedo utilizar en lugar de un signo (siendo el abrigo un signo per se) cualquier otro: aquí todo objeto puede dar a entender otro y por ello ser sustituido por cualquier otro en su función de signo teatral” (1999, p. 259).

Para continuar con el ejemplo del abrigo, su función primaria es calentar el cuerpo. Al suprimirse esta función, en el teatro el abrigo puede utilizarse como tapete o significar la muerte de su dueño. Sus funciones se vuelven infinitas al darle esta cualidad de signo de signos, porque el teatro representa la realidad y los distintos ángulos y posibilidades con las que puede ser observada.

Fischer Lichte también dice: “Una semiótica del teatro tiene que fundamentarse en una semiótica del gesto, del vestuario, de la música, etc., es decir, en una semiótica de los sistemas culturales” (1999, p. 42).

Así define Fischer Lichte un sistema cultural:

“En general entendemos por cultura (en contraposición a la naturaleza que es independiente en su creación de la acción humana) lo creado por el hombre. Puesto que el hombre ahora vive en un <<mundo cargado de significado>> es decir en un mundo en el que todo lo que se percibe como un significante, tiene que corresponder a un significado, es importante también para el hombre que todo lo que produce tanto por sí mismo como para otros, con la creación de cada sonido, de cada hecho, de cada objeto, de cada uso se produce a la vez un significado. Al trabajo general desarrollado por todos los sistemas culturales y definido como tal, lo podemos designar a partir de ahora como producción de significado. El teatro, entendido como un sistema cultural entre otros, tiene la función general de crear significado [...] La creación del significado se logra a través de la producción de signos” (1999, p. 14-15).

## 1.7 SIGNO TEATRAL

Pavis nos dice: “El signo saussureano en el teatro, en el plano del significante, de la expresión, está constituido por materiales escénicos (un objeto, un color, una forma, una luz, una mímica, un movimiento, etc.)” (1998, p. 419). La semióloga teatral Erika Fischer Lichte comparte la visión del significante para separar los códigos teatrales en la escena, como signos mímicos, cinéticos o proxémicos, por ejemplo.

Fischer Lichte dice: “Cualquier objeto que actúe como signo en una cultura, puede actuar sin cambio material como signo teatral del signo que él mismo representa” (1999, p. 257).



## 1.8 NATURALEZA DEL SIGNO TEATRAL

Fernando de Toro dice sobre el signo teatral:

“El teatro es un lugar privilegiado del signo, puesto que en el espacio escénico todo es signo, artificial o natural, todo es visto, percibido como signos por el espectador: la pluralidad y polifonía de signos en el teatro es inmensa. Desde el momento en que un actor circula en la escena, desde el momento mismo en que se levanta el telón, estamos ante una realidad significada por la mediación del signo y de sistemas de signos, de aquí que difícilmente podamos hablar de signos naturales. Así, el signo teatral se plantea de inmediato como artificialidad” (2014, p. 118).

Como menciona De Toro, en el teatro solo existen signos artificiales, ya que todos los signos están puestos en escena con un propósito específico; además, el teatro es un sistema de semiotización, es decir, de producción de significado, el cual produce conscientemente signos artificiales en un sistema estético.

## 1.9 SIGNO DE SIGNOS

Dice Fischer Lichte: “La capacidad de actuar como signo de signo caracteriza a todos los sistemas estéticos: incluso a los signos poéticos o los de la pintura, los musicales o los de la escultura, no hay que entenderlos como signo de objetos, sino como signos de los significados de esos objetos. Hay que clasificarlos como signos de signos” (1999, p. 257). Esta característica es muy importante para el análisis de los personajes teatrales Lenin y Tzara. Culturalmente hablando, estas figuras tienen una carga simbólica, es decir, un significado: representan un conjunto de ideales y postulados a los que aquí llamamos *discursos teóricos*. Dicha carga se pone en juego en la praxis escénica de *Los Conjurados*, de modo que dentro del sistema estético que es esta obra, los personajes son signos de los significados de los símbolos culturales Lenin y Tzara.

## 2. CÓDIGOS TEATRALES

¿Qué es un código? Primero definiré el código por sí solo para después ahondar en el código teatral. “El código es una regla que asocia arbitrariamente, pero de un modo fijo, un sistema a otro (como por ejemplo, el código de las flores asocia determinadas flores a determinados sentimientos o simbolismos)” (Pavis, 1998, p.67). Otro ejemplo sería el idioma español, donde un sistema de significantes que son las palabras está asociado a un sistema de significados o conceptos.

¿Qué es el código teatral?

“La expresión no suele encontrarse en singular, salvo si es abusiva, puesto que no existe un código teatral que ofrezca la clave de todo cuanto es dicho o mostrado en el escenario (en la misma medida en que no existe un lenguaje teatral). Sería una ingenuidad esperar de la semiología la revelación de uno o incluso varios códigos teatrales capaces de reducir (o de formalizar) la representación teatral a un esquema que sea su traducción” (Pavis, 1998 p. 67-68).

Para ganar claridad, comparemos el idioma español que es un solo código formado por signos que son las palabras, y el teatro, en el cual están en juego varios lenguajes como pueden ser el gráfico, el pictórico o el coreográfico, todos ellos activos al mismo tiempo sobre el escenario.

Dice Fischer Lichte:

“El código teatral abarca en el plano del habla todos los elementos que pueden ser funcionales en una representación concreta, a los que se les puede atribuir un significado en el contexto de la representación. [...] en el plano del habla regula el proceso actual de una creación de significado única: se refiere siempre a una creación única, a la representación individual correspondiente. El código teatral en el plano del habla representa la totalidad de todas las reglas que sirven de base a la producción y recepción de una representación. Si queremos estudiar el código teatral en el plano del habla, sólo podemos analizarlo en relación a una obra concreta, una representación determinada; hay que describir y analizar la representación respectiva para entenderla” (1999, p. 511).

Por consiguiente, el habla del código teatral es la forma específica en la que cada obra articula la multiplicidad de signos que pueden existir en el teatro: cada obra es un habla específica del código teatral. *Los Conjurados*, por ejemplo, establece su propio sistema de significados desde un principio con signos como el muro, la ballena y los mismos personajes de Lenin y Tzara.

A continuación se detallarán los tipos de signos que, según Fischer Lichte, se ponen en juego en el teatro.

## **2.1 SIGNOS CINÉTICOS**

“Los signos creados por movimientos los llamaremos cinéticos” (Fischer Lichte, 1999, pág. 37).

“Bajo el concepto de signos cinéticos se incluyen todos los movimientos de cara y cuerpo. Dividimos los signos cinéticos en el grupo de los mímicos, los gestuales y los proxémicos” (Fischer Lichte, 1999, pág. 68).

Por ejemplo, un signo cinético sería la expresión corporal de estar enfadado: las cejas que se contraen, los músculos de los brazos que se tensan, los puños que se cierran, etc.

## **2.2 SIGNOS MÍMICOS**

Fischer Lichte describe los signos mímicos así: “Signos mímicos deben valer todos los movimientos de la cara que sirven a la expresión de la emoción primaria” (1999, pág. 68).

Así mismo, la semióloga habla de la importancia de los signos mímicos en una cultura en la que las emociones tienen un alto valor escénico. Como lo menciona Fischer Lichte, el teatro está inmerso en un sistema cultural, por lo tanto estas reglas generales para los signos mímicos pueden ser aplicadas al teatro.

Fischer Lichte también nos habla de reglas para los signos mímicos: “Con respecto a los signos mímicos podemos formular de forma muy general cuatro tipos de reglas, que también son válidas para los expresivos signos paralingüísticos: 1) Exageración 2)

Atenuación 3) Neutralización y 4) Enmascaramiento de una emoción mediante la expresión de la cara. Estas reglas actúan en casi todas las situaciones sociales, por lo que ya lo aprende en la infancia quien tiene que utilizarlas en determinadas circunstancias. En cierta manera, son técnicas de control de la conducta emocional.

Estas técnicas de control dependen de:

- Características fijas de la persona (edad, sexo, constitución corporal, etc.)
- Características fijas del entorno (factores geográficos y actos o situaciones sociales como un entierro, una boda, una charla, la espera del autobús, etc.)
- Características transitorias de la persona (papel desempeñado en la sociedad, opinión, etc.).
- Sucesos transitorios regulares durante una interacción social (entrada, salida, fases de transición, periodos de conversación, escucha, etc.) (1999, p. 75-76).

Estas reglas determinan el comportamiento que se espera de alguien en una situación dada. En el teatro, el hecho de que un personaje siga o no dicho comportamiento es un signo en sí mismo, y es información relevante que el espectador lee. En los casos de los personajes de Lenin y Tzara, estas características están estrechamente ligadas a las cargas simbólicas que están siendo puestas en juego en la obra. Por ejemplo, ¿cómo debería comportarse Lenin en Wall Street de acuerdo a estas determinantes? En el momento en el que Lenin se comporta de una manera inesperada, ese comportamiento es un signo en sí mismo: un signo que va en sentido contrario al discurso teórico que Lenin simboliza en la cultura. Ese choque, esa contradicción, da como resultado la reformulación: hasta la revolución que combatió al capitalismo hoy se encuentra en su corazón mismo y persigue el dinero y la acumulación.

### **2.3 SIGNOS PROXÉMICOS**

Fischer Lichte hace una clara división entre los signos mímicos y proxémicos, ya que su similitud puede llevar a la confusión. “Los signos proxémicos son difíciles de clasificar y ordenar, ya que por un lado se realizan como signos gestuales y en ese sentido es válido para ellos todo lo que hemos expuesto anteriormente en relación a esos signos; por otro, representan una categoría especial de los signos cinéticos, porque sólo se les puede atribuir un significado bajo la condición de que se refieran al espacio que les rodea” (1999, p. 125). Este proceso es importante ya que ayudó a la iconización de los personajes.

Los signos proxémicos pueden diferenciarse esencialmente en dos grupos:

1. “Signos que se realizan como distancias entre los participantes en la interacción (como un espacio vacío entre ellos) y como cambio de esa distancia”.
2. “Signos que se realizan como desplazamiento, es decir, como movimiento a través del espacio” (1999, p. 125).

“En cada cultura está estrictamente regulada la distancia que se considera adecuada entre los participantes en la comunicación. A) Con respecto a la situación comunicativa. b) Con respecto a la relación entre los participantes en la comunicación” (1999, p. 125). Una vez más, que los personajes guarden o no las distancias consideradas adecuadas entre ellos, será un signo en sí mismo, y transmitirá significados al espectador.

## 2.4 SIGNOS ACÚSTICOS / SIGNOS LINGÜÍSTICOS

Esta es la definición de los signos acústicos:

“La acción del actor puede producir además de los signos visuales cinéticos (los mími-  
cos, gestuales y proxémicos) signos acústicos: hablar, cantar, generar música o hacer  
ruido. [...] Cuando el actor habla o canta crea en ambos casos signos lingüísticos  
que aportan a la situación teatral sus significados, tanto léxicos como de contexto.  
Cuando produce estos signos como sonidos, los pronunciará con una determinada  
voz, entonación, tono, modulación, etc. Los signos producidos de esta manera los  
llamaremos signos paralingüísticos. [...] El actor al hablar produce signos lingüísticos  
y paralingüísticos, y al cantar, lingüísticos y musicales” (Fischer Lichte, 1999, p.38).

En la siguiente cita, Fischer Lichte habla de la importancia del signo lingüístico como convención teatral:

“Si el espectador está acostumbrado a la respectiva convención teatral, estará prepa-  
rado para <<ver>> lo que de hecho no sucede en escena, lo que en palabras del actor  
se califica como presente [...] Si el escenario es un lugar vacío que es calificado por el  
actor tanto como bosque, como palacio o habitación que como calabozo, ese recinto  
vacío se convertirá para el espectador en cualquiera de los espacios mencionados  
anteriormente [...] Lo que en los discursos del actor se ha tomado como perceptible

por los sentidos, lo es también para el espectador, en tanto que los signos lingüísticos son capaces de sustituir a todo los signos posibles en el teatro” (1999, p. 50).

Un ejemplo de esto son los personajes llamados La Acotación (1,2,3 o 4): ellas son las encargadas, a través de la palabra, de situar la acción de la obra. Los lugares donde sucede la acción dentro de la praxis escénica de *Los Conjurados* se establecen mediante signos lingüísticos: Wall Street, el interior de la ballena, el café Voltaire. Para completar la construcción teatral de los lugares, estos signos lingüísticos emitidos por las acotaciones son apoyados por otros signos (movimientos de la escenografía, movimientos cinéticos por parte de los actores, etc.).

## 2.5 SIGNOS ACÚSTICOS NO VERBALES

Fischer Lichte toma los signos musicales de una manera particular:

“Para estudiarlos no recurriremos a la música como arte, ni mucho menos como arte autónomo, sino a las funciones generales que la música puede adoptar en una cultura. La música se utiliza en la mayor parte de las culturas en determinadas situaciones sociales y en la concretización específica correspondiente: en actividades mágicas y religiosas, en fiestas (como ritos iniciáticos, bodas, bautizos), en labores cotidianas, en muerte, guerras, etc. Para cada situación se prevé un determinado tipo de música que es intransferible: en el servicio religioso no puede sonar música de baile, en una boda una marcha fúnebre o en un baile una marcha militar” (1999, p. 240-241).

Por ejemplo, en la obra aparece “La internacional”, himno oficial del movimiento obrero y de la mayoría de los partidos socialistas y comunistas, al final de la escena “Los derrotados” y al inicio de la escena “El cielo”. En ambas escenas, el himno es un signo poderoso que representa la esperanza del comunismo, y por ende, del personaje de Lenin.

Por otro lado, están los signos paralingüísticos:

“Como signos paralingüísticos entendemos todos los sonidos vocales realizados, que ni son producidos como signos lingüísticos, ni musicales, ni icónicos no producidos por el hombre (como el ladrido del perro, el canto de los pájaros, el traqueteo del tren, etc.) [...] Como características auditivas pueden actuar la elevación, la intensidad y

el desarrollo del tono, duración, articulación, entonación, calidad, ritmo, resonancia, compás, etc. [...] Podemos defender la suposición de que todos los miembros de una cultura añaden a los signos paralingüísticos un significado relativamente parecido (por ejemplo: irónico, desagradable, suena triste, expresa ira, es una pregunta, una afirmación, una orden, etc.)” (1999, p. 54-56).

Para los personajes de Lenin y Tzara en la praxis escénica de *Los Conjurados*, resulta muy importante el uso de los signos paralingüísticos. Por un lado, los personajes dadaístas hablan en lengua dadá, formada por supuestos significantes (palabras) cuyo significado es desconocido para el espectador. Sin embargo, los signos paralingüísticos como el ritmo funcionan para aclarar la intención de la comunicación. Con el personaje de Lenin sucede algo similar: él dice rusadas, supuestos discursos en ruso que en realidad son sonidos que, mediante signos paralingüísticos como la articulación, emulan al idioma ruso. De la misma forma, mediante el volumen, la velocidad y la entonación expresan una intención clara. Además, a veces las rusadas están mezcladas con palabras en el idioma español, lo que da un efecto más comprensible de las frases para el espectador.

## 2.6 EL ASPECTO DEL ACTOR COMO SIGNO

Mencionamos previamente cómo todo sobre el escenario es un signo, sea un objeto o un ser animado. Por esto, el actor es visto como un signo en sí, además de un emisor de signos. Fischer Lichte lo describe de la siguiente manera:

“El actor solo tiene que aparecer en el escenario y el espectador en ese momento ya ha recibido informaciones que le permiten identificar la figura representada como algo definido. Esta identificación generalmente sólo puede referirse a la edad y el sexo (hombre mayor, muchacha) o más especialmente a una posición social (rey, mendigo), como a ésta última en una época determinada (jinete medieval, proletario a comienzos del siglo XX), a la raza y nacionalidad (inglés, japonés, indio), a determinados tipos [...] El espectador entenderá el aspecto externo del actor en ese proceso como un signo, al que se le puede atribuir como significado una determinada identidad” (1999, p. 136).

Fischer Lichte se vale del autor G.H. Mead para ayudarnos a describir la identidad:

“El producto de un proceso comunicativo. No define la identidad como algo que uno pudiera tener por sí y en sí, sino como una dimensión que sólo se puede construir en el transcurso de procesos comunicativos [...] El individuo tiene conciencia de sí mismo no de forma directa, sino indirecta, a la vista de los otros miembros del mismo grupo social o la vista general del grupo social como un todo al que pertenece” (1999, p. 137).

Por ejemplo, la famosa frase: “Al rey lo hacen los súbditos”, explica muy bien cómo la mirada del otro es quien construye en la escena.

“Correspondientemente, Mead define el uso de símbolo como la condición previa decisiva para la formación de identidad. Porque con ayuda de los símbolos puede representarse al individuo tanto como miembro de la comunidad, que utiliza generalmente esos símbolos, que como individuo que se diferencia de los otros miembros de esa sociedad mediante el uso especial de ellos” (Fischer Lichte, 1999 p. 138).

Vladimir Ilich Lenin es un gran ejemplo de esto. Él en sí es un símbolo histórico y en la escena está construido por otros personajes y por otros signos dentro de la escena. De igual forma remite a otros símbolos históricos, como la bandera comunista, formada por la hoz y el martillo, o el puño alzado. De esta forma, y también gracias a la iconización de Lenin, su imagen es completada por varios signos. Es la relación entre el símbolo histórico y el signo teatral de donde resulta la reformulación.

Ahora bien, el aspecto del actor se define mediante los signos siguientes: máscara, peinado y vestuario.

## 2.7 MÁSCARA

¿Qué entendemos como signo máscara?

“Como máscara del actor entendemos la relación de signos que denota la cara y figura del personaje interpretado [...] Los significados realizados por el sistema de signos máscara solo se referirán a los significados que se puedan diagnosticar: así, por ejemplo, se podría interpretar la piel con arrugas como un signo de edad, senos como signos de pertenencia al sexo femenino, el color oscuro de la piel como signo



de pertenencia a la raza negra, etc.[...] Con respecto al signo teatral de la máscara se deduciría que no denota hechos naturales, sino fenómenos culturales [...] De estas interpretaciones resultan los estereotipos sociales de valoración, que coordinan rasgos característicos de determinados grupos sociales con características corporales específicas y así contribuyen a la estabilización de la jerarquía social” (Fischer Lichte, 1999, p. 143,144-148, 149).

Fischer Lichte da un ejemplo muy claro sobre el signo máscara: “En nuestra cultura, una frente despejada, una figura delgada, la piel morena y un rostro sin arrugas se valoran mucho porque se interpretan como signos de inteligencia, deportividad, salud y juventud, es decir como signo de la existencia de cualidades que gozan de una valoración especial en nuestra cultura como expresión de un alto prestigio social” (1999, p. 149).

## **2.8 PEINADO**

“Se debe entender el arreglo especial del cabello y del vello facial” (Fischer Lichte, 1999, p. 161). Este signo es importante ya que apoya el proceso de construcción del personaje de Lenin, ya que el peinado fue usado para crear el ícono en escena.

## **2.9 VESTUARIO**

“El vestuario, por ejemplo, puede adoptar la función histórica y social, indica la época, la clase, el status social del personaje, etc. [...] La ropa puede indicar también la nacionalidad y la pertenencia regional [...] La profesión que puede ejercerse, como uniforme, traje profesional y ropa de trabajo” (Fischer Lichte, 1999, p. 173-180).

El vestuario también puede ser utilizado para diferentes distinciones como: “la pertenencia a distintas agrupaciones sociales, sean estas políticas, sociales, artísticas o de otro tipo [...] La ropa no solo sirve para caracterizar la identidad social general de su portador, sino que también puede dar a entender su identidad individual” (Fischer Lichte, 1999, p. 180,181).

## 2.10 ACCESORIOS

Como parte del personaje que el actor interpreta se encuentran los accesorios:

“Los accesorios pueden desempeñar esta función por un lado en su calidad de objetos, u objetos interpretados que aportan un determinado significado simbólico constituido en la base de un código cultural [...] En este sentido podemos calificar al accesorio como signo, que es capaz de crear significado [...] El accesorio puede referirse en relación con los actos de X a las acciones de otros personajes y a determinadas situaciones: si hay maletas apiladas ante una puerta indican una partida inminente, poner la mesa hace pensar en la hora de la comida, la bajada de una celosía puede significar una conversación secreta, etc.” (Fischer Lichte, 1999, p. 220).

## 2.11 EL ESPACIO ESCÉNICO

“Definimos como espacio escénico el lugar donde A actúa para representar a X” (Fischer Lichte, 1999, p. 206).

Fischer Lichte hace una distinción entre el espacio escénico y el decorado:

“Mientras el escenario significa el lugar donde X se encuentra, el decorado puede actuar como signo del lugar especial donde X permanece: el decorado respectivo identifica el escenario como zona del castillo, bosque, mazmorra, jardín, infierno, fondo del mar, cripta, etc. [...] El aspecto del recinto donde los actores actúan se consigue mediante objetos, que están presentes y permanecen invariables a lo largo de un mayor periodo de tiempo. A su totalidad lo llamaremos la escenografía, o mejor, la decoración” (1999, p. 207).

### 3. HERMENÉUTICA

Una vez revisados los elementos con que se produce significado en la praxis escénica y que serán objeto del análisis semiótico, pasamos a la hermenéutica, que aportará la herramienta para interpretar dicho significado.

“La filosofía utilizó primeramente el término [hermenéutica] como sinónimo de interpretación [...] Se trata de un desarrollo de la noción tradicional de exégesis (explicación, interpretación) que suele aplicarse a la lectura de la Biblia y, en general, de los textos sagrados. Según Foucault (*Las palabras y las cosas*), intenta ‘hacer hablar a los signos’ y descubrir sus sentidos” (Beristáin, 2001, p. 252).

La hermenéutica nos sirve para “comprender lo que se dice y el modo como se dice” (Prado, 1992, p. 10). En este caso, lo que se dice es la reformulación de los discursos teóricos de Lenin y Tzara, y el modo como se dice es mediante la relación entre los signos de la praxis escénica, es decir, el habla de *Los Conjurados*, la forma como esta obra articula el código teatral.

¿Cómo trabaja la hermenéutica para interpretar el sentido de un sistema de signos? Lo hace a través de “respuestas referenciales que apuntan en la dirección de algo insinuado, evocado, proferido mas no dicho del todo, y que a través de la pregunta inteligente habrá de revelarse” (Prado, 1992, p. 24-28). Esta es la pregunta que yo hago para abrir una posibilidad de lectura del sistema de signos teatrales que es *Los Conjurados*: ¿qué dice la obra sobre los discursos teóricos de Lenin y Tzara? La respuesta a la que llego es que en *Los Conjurados* hay una reformulación de esos discursos teóricos para decir que han sido absorbidos por el capitalismo y han pasado a formar parte del sistema que alguna vez combatieron. ¿Cómo se da esta reformulación? A través de las relaciones de distintos signos teatrales en la praxis escénica. Es la descripción de esas relaciones lo que conforma el presente informe académico.

Esta interpretación no es unívoca o definitiva, ni pretende agotar las posibilidades de lectura de esta praxis escénica. Parte de una subjetividad y se sustenta en un análisis semiótico para abrir las posibilidades de lectura.

## 4. DISCURSOS TEÓRICOS DE VLADIMIR ILICH LENIN Y TRISTAN TZARA

Para poder analizar cuáles son los discursos tanto de V. I. Lenin como de Tristan Tzara, es necesario definir qué entendemos por discurso teórico.

### 4.1 ¿QUÉ ES UN DISCURSO?

“La expresión discursiva se puede considerar, desde el punto de vista de su construcción, como un producto ideológico o formación discursiva de carácter nomotético o ideográfico. Así nos podemos referir a un discurso, como representativo de la forma de pensar de un colectivo específico –discurso feminista, marxista, ecologista, anoréxico, etc.- o, desde una perspectiva más restrictiva, a la de un solo individuo, personal o impersonal –el autor, el legislador, etc.-” (Villegas, 1993)

En este caso, el discurso de Lenin es representativo del comunismo, un colectivo en específico. Algo similar sucede con Tristan Tzara y el dadaísmo.

Para Beristáin, “el objeto del discurso surge en condiciones históricas precisas, cuando se presentan como producto de un haz complejo de relaciones dadas con otros objetos, y como motivo de opiniones diversas” (2001, p. 155). A partir de esta cita, tomaré discurso como ideología, es decir, un haz complejo de relaciones dadas con otros objetos, como una formulación ideológica, de modo que cuando hablo de discursos teóricos de Lenin y Tzara me refiero a sus ideologías y puntos de vista sobre ciertos aspectos políticos y artísticos dados en una cierta época.

### 4.2 ¿QUÉ ES UNA TEORÍA?

Una teoría es “un término que proviene del griego *theoria* que en el contexto histórico significaba observar, contemplar o estudiar y se refería más bien a un pensamiento especulativo. En su evolución, el término pasó a designar el conjunto de ideas base de un determinado tema, que busca transmitir una visión general de algunos aspectos de la

realidad. Está constituida por un conjunto de hipótesis” (significados.com, (s/f), 2019). En consecuencia, hacer una teoría es observar y especular, crear una o varias hipótesis acerca de lo contemplado o estudiado para crear nuevas ideas acerca de un cierto tema.

### 4.3 ¿QUÉ ES UN DISCURSO TEÓRICO?

El termino discurso teórico “se refiere a todo tipo de argumento que tiene como finalidad probar que la explicación que se da con respecto al mundo de los objetos, de los seres, de los actos o fenómenos es o funciona de acuerdo a cierta ley, supuesto, hipótesis, fórmula, proceso que puede ser comprobado mediante la experiencia o por vía del razonamiento deductivo o inductivo” (Hinojosa, 2014). Un discurso teórico, desde mi perspectiva, une las concepciones de discurso como ideología y como vehículo para transmitirla, para expresar o probar una explicación acerca de una realidad observada y teorizada mediante el razonamiento. El discurso teórico permite conocer la percepción de una realidad planteada desde la perspectiva de un individuo; en este caso, esos individuos son Lenin y Tzara. El discurso teórico está cargado de ideología, cultura y contexto, y transmite en su totalidad un significado.

Es importante saber el contexto en el cual el discurso teórico es producido, tanto a nivel de contenido como de la forma de expresión, y de este modo entender de dónde provino su creación. Más adelante daremos ejemplos de este punto respecto a Lenin y Tzara.

### 4.4 ¿EN DÓNDE SE ENCUENTRAN LOS DISCURSOS?

El discurso teórico de Vladimir Ilich Lenin se encuentra, por ejemplo, en los libros *Imperialismo, la fase superior del capitalismo* y *El estado y la revolución*, que tocan temas políticos y económicos. Estos dos libros sirvieron como referentes para la obra de teatro *Los Conjurados*. En ellos se consume una parte del conocimiento de Lenin, el cual ayudó al desarrollo del comunismo y a llevarlo a la praxis en su natal Rusia.

Por otra parte, el discurso de Tristan Tzara se encuentra en su libro *Siete manifiestos dadá*, así como en varios poemas. Su discurso también se desarrolló y se llevó a la práctica dentro del Café Voltaire.

#### 4.5 CONTEXTO HISTÓRICO DE LA PRODUCCIÓN DE LOS DISCURSOS TEÓRICOS DE LENIN Y TZARA

Vladimir Ilich Lenin nació el 22 de abril de 1870 en Simbirsk, Rusia, y murió el 21 de enero de 1924. Fue un líder bolchevique del partido obrero socialdemócrata de Rusia, uno de los principales dirigentes de la Revolución de Octubre de 1917. El discurso teórico de Lenin trataba sobre la ideología comunista y su impacto a nivel global.

Lenin, líder de los bolcheviques, vuelve en 1917 de su exilio en Suiza para proclamar la *Tesis de abril*, la cual establece las bases a seguir en la revolución comunista:

- Retirada de Rusia de la Primera Guerra Mundial
- Redistribución de la tierra
- Control de las fábricas por los comités de obreros
- Autonomía para las nacionalidades
- Dar el poder a los soviets

La noche del 24 de octubre de 1917, los soviets controlados por los bolcheviques se apoderaron de los puntos estratégicos de la capital rusa. La caída del gobierno provisional se consumó después del asalto al Palacio de Invierno el día 25 de octubre.

Inmediatamente, el gobierno revolucionario negoció la salida de la Primera Guerra Mundial. Además, impulsó el tratado de Brest-Litovsk, firmando el 3 de marzo de 1918, con el que decretó el repartimiento de la tierra a los campesinos pobres sin indemnización para los antiguos propietarios.

Después vinieron la guerra civil y el comunismo de guerra. Durante esta etapa, Lenin rompió definitivamente con el modelo del Estado liberal burgués y lo sustituyó por la dictadura del proletariado, mediante la centralización de todas las decisiones en manos de altos dirigentes del partido comunista. El resto de los partidos políticos fueron prohibidos.

En este contexto, Lenin fundó su pensamiento y llevó a cabo sus obras: *Imperialismo, la fase superior del capitalismo* y *El estado y la revolución*. Fue exiliado por un tiempo en Zúrich donde se gestaba el dadaísmo al mismo tiempo que sus ideas comunistas se iban fortaleciendo. Un ambiente sin presión como el que representaba Suiza le dio la libertad de mezclarse con el mundo artístico y continuar sus ideas acerca del comunismo. Lenin

sigue siendo vigente, por ejemplo, en sus ideas acerca de cómo la economía mundial estaría en unas cuantas manos, que hoy se ha vuelto realidad.

Políticamente, Vladimir Ilich Lenin se reconocía como un hombre de izquierda, creyente en el pueblo y no en la opresión y la opulencia. En cierta medida, era un hombre adelantado a su época, con una capacidad visionaria acerca del sistema económico internacional, del capitalismo y sus consecuencias a nivel mundial.

Lenin pensaba que el primer paso para la revolución era la teoría, la claridad ideológica y política, ya que no tenerla crea a largo plazo que los militantes y dirigentes se vayan decepcionando y corrompiendo. Lenin creía en que la ética no se enseña, se practica. Lenin decía que el capitalismo está manejado por mentes humanas con defectos y virtudes, esos pocos banqueros que describe Lenin como los hombres con el verdadero poder de crear y destruir el mundo, cuando todos pensábamos que los políticos y los comerciantes movían las naciones.

Pero, ¿qué nos ha dejado Lenin? ¿De qué sirvió su revolución? ¿Por qué mencionarlo ahora? ¿Qué simboliza Lenin todavía en nuestros días? Una de las grandes enseñanzas de Lenin fue la importancia del pueblo unido y cómo esto puede marcar la diferencia entre morir de hambre o comenzar a vivir dignamente. Un absurdo para Rusia en la actualidad porque es un país bélico, extremista e inestable en su economía desde hace un siglo.

Por su parte, Tristan Tzara nació bajo el nombre de Samuel Rosenstock el 16 de abril de 1896 en un pueblo llamado Bacau, en Rumania, y murió en Francia el 25 de diciembre de 1963. Fue poeta, escritor, coleccionista y ensayista, de pequeña estatura y gran temperamento. Fue uno de los fundadores del movimiento anti-arte, el dadaísmo, junto con Jean Arp y Hugo Ball.

El movimiento dadaísta se originó en Zúrich en 1916, durante la Primera Guerra Mundial, que había comenzado el 28 de julio de 1914 y terminaría el 11 de noviembre de 1918.

Durante la guerra, varios artistas de distintas nacionalidades se encontraron como refugiados en Suiza, donde surgió el dadaísmo dentro del Café Voltaire. El movimiento dadaísta llevaba por bandera la oposición a la razón, ya que consideraba que el camino de la razón había llevado a la guerra. Este dadaísmo se manifestó en poesía, escultura, música, pintura y literatura. Artistas relevantes de este movimiento fueron: Jean Arp, Marcel

Duchamp, Hans Richter, Guillaume Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti, entre otros.

El dadaísmo se presentó no solamente como un movimiento artístico, sino también como una forma de vida y una ideología que dudaba de la existencia del arte, que se inclinaba hacia lo incierto, la muerte, lo absurdo e irracional, lo fantasioso y hacia la creación de un lenguaje sin sentido. Rechazaba las tradiciones, la lógica, desafiaba a la literatura con poemas sin sentido. Abrió el campo al surrealismo, lo cual implicó una apertura en la definición de arte.

El Café Voltaire era el lugar que frecuentaban los artistas pertenecientes a este movimiento para dialogar sobre temas artísticos y políticos. La Suiza neutral se había vuelto el epicentro de jóvenes intelectuales, un refugio donde los artistas podían expresar sus pensamientos y opiniones en distintas formas, ya fuera recitando poemas o abriendo temas a debate. Tzara lo definía como “una respuesta y un ataque a la estructura de la sociedad, a la cultura hipócrita que había permitido la masacre y la miseria en nombre de principios morales elevados” (Granés, 2011, p.40). En el libro *Siete manifiestos dadá*, el mismo Tzara describe así el movimiento: “Dadá es una necesidad de independencia, de desconfianza para la comunidad. Aquellos que nos pertenecen conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría... ¿Es que se hace arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? [...] DADA es la insignia de la abstracción; la publicidad y los negocios también son elementos poéticos” (Tzara, 2013, p. 14-18). La crítica a la desigualdad social, la guerra y el elitismo se manifestaba de varias formas en el Voltaire.

Una de las grandes interrogantes para Tristan Tzara y para el dadaísmo fue: ¿el arte es enemiga de la revolución y viceversa? Según Tristan Tzara, la respuesta era negativa: nos alimentamos de todo para crear, para mostrar que el sin sentido existe también en la guerra y la muerte. En ciertas épocas, el arte viene del peligro, del acecho y la supervivencia.

¿Cuál fue el legado del dadaísmo? Tristan Tzara nos dejó una herencia de libertad, de regresión a lo más primitivo de nuestro ser para ir en contra de un sistema opresor. Este hombre nos dio la opción de crear un acto de rebeldía, creativo y político, llámese o no arte. Nos dejó una apertura en el lenguaje, un lugar sin reglas, de crítica sin violencia.

En el 2002, Zúrich se movilizó para recuperar dicha corriente, celebrando el centenario dadá con un programa de actividades y la puesta en marcha del sitio web DADA-DATA, una base de datos creada por Anita Hugli y David Dufresne sobre el movimiento que



constantemente se actualiza con reflexiones dadá acerca del internet y las opresiones contemporáneas. El Café Voltaire fue celebrado ese año con una ocupación ilegal y la organización de programas con actividades durante unos meses. Más tarde fueron desalojados, sin embargo lograron normalizar su situación legal y hoy en día el lugar vuelve a ser un centro cultural de adscripción dadaísta.

Tzara formó su discurso teórico como lo planteamos hace un momento: primero observó su entorno marcado por una guerra; creó una hipótesis, la cual plasmó en su manifiesto para expresar su opinión acerca de la razón y lo que la ambición por ella lleva al hombre; en tercer lugar, teorizó acerca de una nueva forma de arte y de vida en donde la sinrazón es la única regla; finalmente, llevó sus ideas a la praxis dentro del Café Voltaire.

#### **4.6 ¿CUÁLES SON LOS DISCURSOS TEÓRICOS DE LENIN Y TZARA?**

Como ya lo hemos mencionado, una de las mayores aportaciones de Lenin como teórico fue el desarrollo de la ideología comunista, ya que no solo definió su propia visión acerca de ella, sino que predijo el impacto negativo de su enemigo, el capitalismo, analizando este a profundidad: de dónde proviene, cuáles son sus rasgos, qué ocasiona, cuál ha sido y será su evolución, etc.

Lenin define al capitalismo como “la producción de mercancías en el grado más elevado de desarrollo, cuando la propia fuerza de trabajo se convierte en una mercancía” (Lenin, 2012, p. 82). Según Lenin, una de sus características es “el enorme crecimiento de la industria y la notablemente rápida concentración de la producción en empresas cada vez de mayor tamaño” (Lenin, 2012, p.19). El comercio es una práctica milenaria del hombre, y él mismo logró corromper ese sistema comenzando con los monopolios, a los cuales Lenin define como: “el resultado de la concentración de la producción” (Lenin, 2012, p. 25).

Uno de los hombres a quien más estudió Lenin y de quien tomó muchas de sus ideas acerca del comunismo para desarrollarlas, fue el filósofo, economista y comunista prusiano Karl Marx, al cual cita al hablar acerca de los monopolios:

“Cuando Marx escribió *El capital* hace medio siglo, para la mayor parte de los economistas la libre competencia era una <<ley natural>>. Mediante la conspiración del silencio, la ciencia oficial intentó aniquilar la obra de Marx, cuyo análisis teórico e histórico del capitalismo había demostrado que la libre competencia provocó la concentración de la producción, concentración que, en cierta fase de su desarrollo, conduce al monopolio. Hoy el monopolio es un hecho” (Lenin, 2012, p. 25).

Tanto Marx como Lenin fueron dos personas que dedicaron su vida a luchar en contra de las clases sociales: las analizaron y propusieron otro sistema social, el cual iba de la mano con un sistema político y económico, el comunismo. Lenin cita a Marx acerca de la desigualdad social:

“Las clases son grandes grupos de personas que se diferencian unas de otras por el lugar que ocupan en un sistema de producción históricamente determinado [...] por las relaciones en que se encuentran con respecto a los medios de producción (relaciones que, en su mayor parte, las leyes refrendan y formalizan), por el papel que desempeñan en la organización social del trabajo, y, consiguientemente, por el modo de percibir y la proporción en que perciben la parte de la riqueza social de que disponen. Las clases son grandes grupos humanos, uno de los cuales puede apropiarse el trabajo de otro pero ocupar puestos diferentes en un régimen determinado de economía social” (Lenin V., 2012, p. 11).

Lenin luchó toda su vida por la igualdad social, con todo lo que este término conlleva, y logró crear conciencia de ella al dejar su pensamiento, reflexión y estudio en sus teorías, que yo llamaría en algunos casos premoniciones económicas, sociales y políticas. Después de la llegada de los monopolios, gracias a los carteles (un acuerdo informal entre empresas del mismo sector cuyo fin es reducir o eliminar la competencia en un determinado mercado), los grandes bancos mundiales y los Estados de derecha dan el siguiente paso del capitalismo, que según Lenin es el imperialismo. Él construye esa idea a partir de la comparación de un viejo capitalismo y un nuevo capitalismo:

“El viejo capitalismo, el capitalismo de la libre competencia, con su regulador absolutamente indispensable, la Bolsa, está pasando a la historia. En su lugar ha surgido un nuevo capitalismo, con los rasgos evidentes de algo transitorio, que representa una mezcolanza de libre competencia y monopolio [...] ¿A dónde conduce el desarrollo de este nuevo capitalismo, del capitalismo en su fase imperialista?” (Lenin V. I., 2012, p. 51-52).

En el libro *El estado y la revolución*, Lenin acentúa cómo el capitalismo provoca la desigualdad social: “La desigualdad característica del capitalismo se acentúa en su fase imperialista –que a la vez es un resultado de dicha desigualdad” (2013, p. 17). También habla de cómo dicha desigualdad afecta a las masas con las formas primarias de trabajo y alimento como es la agricultura:

“Evidentemente, si el capitalismo hubiese podido desarrollar la agricultura, que en la actualidad está en todas partes enormemente atrasada con respecto a la industria; si hubiese podido elevar el nivel de vida de las masas que, a pesar de los fulgurantes avances técnicos, en todas partes siguen soportando falta de dinero y privaciones, sin duda no hablaríamos de un excedente de capital. Este <<argumento>> es muy usado por los críticos pequeñoburgueses del capitalismo. Pero si el capitalismo hubiese hecho esas cosas no sería capitalismo, puesto que tanto el desarrollo desigual como al vida miserable de las masas son condiciones fundamentales e inevitables y constituyen las premisas de este modo de producción” (Lenin V. I., 2012, p.83).

Lenin visualiza el siguiente paso del capitalismo, y define así al imperialismo:

“El dominio del capital financiero (es el capital controlado por los bancos y utilizado por los industriales) es la fase superior del capitalismo, en la cual esa separación alcanza unas proporciones inmensas. La supremacía del capital financiero sobre todas las demás formas del capital implica el predominio del rentista y de la oligarquía financiera (grupo de personas que tienen el poder económico, político y social). Implica que un pequeño número de Estados financieramente poderosos destaque sobre el resto” (Lenin V. I., 2012, p. 79).

Lenin, preocupado y con un discurso teórico a futuro, muestra cómo “por primera vez el mundo se encuentra ya repartido, de modo que en el futuro solamente caben nuevos repartos, es decir, el cambio de <<propietario>> de un territorio, y no el paso de un territorio sin dueño a un <<propietario>>” (Lenin V. I., 2012, p. 103).

En estos fragmentos vemos que Lenin tiene una postura, un discurso teórico acerca de su entorno, y cómo éste se va a desarrollar tanto en lo político, económico y social.

Ahora bien, dentro de la praxis escénica de *Los Conjurados*, el personaje de Vladimir Ilich Lenin retoma especialmente las ideas de la evolución del capitalismo hasta llegar al

imperialismo, y de la desigualdad social. *Los Conjurados* toma como referente directo el libro *El puño invisible* del autor colombiano Carlos Granés, que hace un recuento sobre las corrientes vanguardistas y sus protagonistas.

En lo que respecta a Tristan Tzara, su discurso teórico habla sobre la razón, el pensamiento y cómo este es relativo. Critica las acciones que produce la razón en el ser humano, ya sea la guerra, el arte o el psicoanálisis, por ejemplo. Esta frase ejemplifica el pensamiento de Tzara y su crítica a la razón:

“Si todos tienen razón y todas las píldoras no son sino *Pink*, por una vez intentemos no tener razón. Uno cree poder explicar racionalmente, mediante el pensamiento, lo que uno escribe. Pero es muy relativo. El pensamiento es algo muy bonito para la filosofía, pero es relativo. El psicoanálisis es una enfermedad peligrosa, adormece las propensiones anti-reales del hombre y sistematiza la burguesía. No hay una verdad última” (Tzara, 2013, p. 19).

Estos son algunos postulados del discurso dadaísta:

- Buscaba la extroversión, los dolores crispados, lo grotesco, las inconsecuencias de la vida, el disfrute de momentos simples o complejos, el amor, el sinsentido, las nuevas formas de expresión, lo interdisciplinario, todo esto para crear la llamada inspiración o creación dadá.
- Para el dadaísmo, máquina, razón y modernidad eran sinónimos de devastación y política pura.
- El dadaísmo también consistía en regresar a nuestros ancestros, la naturaleza, la espontaneidad, la fe en lo intangible, la magia, el juego, el azar, lo primitivo e infantil.
- Creía en la reconexión con este mundo de una forma simple, donde las relaciones humanas y la comunidad fueran un medio para el bien común.
- Hablaba sobre cómo la naturaleza nos acerca a todos esos elementos de los que provenimos los seres vivos.
- El dadaísmo creía que no hay una verdad última, sino la expresión del ser. Apelaba a la experiencia y la relatividad al ver una obra dadá, ya que al final era una pieza individual, como los seres humanos, los cuales pueden estar en conjunto frente a un mismo fenómeno, y sin embargo, vivir distintas experiencias. La gente podría comprender el dadaísmo o no, pero la obra de arte debería ser expuesta para quien

quisiera mirarla. Por lo tanto, las obras dadaístas estaban hechas para todo tipo de espectador, eran obras inclusivas, no elitistas.

- La regresión a nuestros antepasados creativos, por lo que existía una conexión entre el sentido infantil de juego y el lenguaje infantil sin sentido, del cual derivó la palabra DA DA, que remite a esos primeros balbuceos de un bebé.
- Iba en contra del nacionalismo, la razón, el llamado progreso y la tecnología sin sentido.
- Estaba en contra del monopolio en el arte. Reconocía y criticaba cómo se mueve este mercado, donde se requiere de un periodista o promotor que difunda el trabajo del artista para que llegue a las masas o a un sector con poder económico que pueda pagar por él a un precio justo y de ese modo pagar las cuentas de un mundo capitalista.
- Exploraba nuevos materiales que crearan nuevas obras de arte.

Uno de los aportes de Tzara al arte en general, y sobre todo al contemporáneo, es el cuestionamiento a la razón dentro del arte, es decir, lo que nos lleva a designar a una pieza u obra como “arte”. De acuerdo con Tzara, la razón crea el cuestionamiento: ¿es arte o no? Esta simple pregunta detona todo un replanteamiento acerca de las reglas en el arte para designar que algo lo sea o no, a las cuales Tzara responde de una manera simple: no existen reglas. Entonces, el arte se vuelve de amplio espectro y no puede ser regido por una sola norma.

Con la frase: “Máquina, razón y modernidad es devastación y miseria”, Tzara logra criticar tres cosas que han desintegrado a la sociedad: la razón, la economía mundial y la política internacional. La máquina como la explotación del hombre, la razón como un camino que solo lleva a la guerra, y la modernidad como un producto de la razón, pensada para la producción en masa, con base en la explotación humana. En contraposición, la respuesta para Tzara está en el pasado.

Tzara concibe el arte de una manera particular:

“El arte no aflige a nadie y aquellos que sepan interesarse por él recibirán caricias y buena ocasión para poblar el país de su conversación. El arte es algo privado, el artista lo hace para sí mismo: la obra comprensible es producto de periodista, y pues que se me antoja en este momento mezclar a ese monstruo con colores de aceite: tubo de papel que imita metal que uno aprieta y automáticamente vierte odio, cobardía, villa-

nía. [...] Casado con la lógica el arte viviría en el incesto, engullendo, tragándose su propia cola siempre, su cuerpo, fornicándose en sí mismo, y el genio se volvería una pesadilla asfaltada de protestantismo, un monumento, una pila de intestinos grisáceos y pesados” (Tzara, 2013, p. 21-22).

De nuevo, Tzara juega con la razón y la modernidad como el mal del hombre: el ejemplo de esto es la obra de arte comprensible que es apreciada por periodistas. La creación pura la encuentra en la libertad, en la mezcla de materiales, colores de aceite, tubos de papel que imitan metal... es decir, la sin-razón, la no-lógica, la desobediencia a las normas establecidas por aquellos periodistas amantes de la razón.

La búsqueda tanto de Tzara como del dadaísmo por la libertad extrema, sin restricciones y sin responsabilidades, fue una constante dentro de su arte y de su forma de vida. Tzara fue uno de los fundadores del movimiento anti-arte, como bien dice la palabra: el arte es un campo de batalla libre contra las normas establecidas por aquellos que aman la razón.

Este es un ejemplo de un pequeño poema dadá:

“A priori, es decir con los ojos cerrados, Dadá sitúa antes de la acción y por encima de todo: a La Duda. DADÁ duda de todo. Dadá es tatú. Todo es Dadá. Desconfíen de Dadá” (Tzara, 2013, p. 49).

Este pequeño poema dadaísta juega con palabras, con el sonido de éstas y su significado, rompiendo la lógica y la razón de lo que uno pensaría o piensa que sabe, por ejemplo: “A priori, es decir con los ojos cerrados”. Por lógica y razón, sabemos que “a priori” no significa con los ojos cerrados, pero desde la lectura inicial de esas palabras se crea una lógica que continuará en el poema, donde las palabras no significan lo que la razón cree que significan. Rompe la lógica y juega con el sonido de las palabras: “DADÁ duda de todo”, existe un juego de palabras y de sonidos al repetirse las consonantes y las rimas que provocan las vocales. Al mismo tiempo la sinrazón crea su propia lógica para explicar lo que para Tzara es dadá.

Tzara fue un gran observador no solo del arte, sino también de su época. Gracias a esto logró consolidar su propio manifiesto, aportar al movimiento dadaísta y buscar nuevas formas de expresión en el Café Voltaire.

## 4.7 HISTORICIDAD

Una vez hecha esta revisión histórica, es pertinente retomar una idea de Fernando de Toro, quien propone abordar el pasado no para presentarlo como un hecho ya terminado, sino para cuestionarlo, representarlo y reinterpretarlo:

“Tomamos conciencia de que la historia no es algo concreto sino una forma de textualización, de ordenar los acontecimientos y transfórmalos en hechos significativos [...] Dentro de este contexto, no se trata tanto de historiar sino de ostentar el pasado como constructo, y como resultado directo lo político emerge en forma de discurso dominante de ciertos sectores [...] de esta forma que la historia se manifiesta como recuperación del pasado, como un reconocimiento de que somos producto y no comienzo [...] se trata de producir un referente con una interpretación y no dejar libre ese referente por medio del cuestionamiento, esto es, exhibirlo por lo que es, constructo de acontecimientos transformados en hechos, interpretados y estructurados de cierta manera” (Toro, 2014, p. 337).

Como bien dice De toro, la historicidad es una forma de ordenar los acontecimientos y transformarlos en hechos significativos: al igual que el teatro, es una construcción deliberada de significado. *Los Conjurados* entiende así la historia, por lo que toma a Lenin y a Tzara como símbolos culturales que son parte de esa construcción deliberada de significado: es precisamente gracias a su calidad de símbolos culturales que representan una ideología que puede operar la reformulación de la praxis escénica sobre la significación de Lenin y Tzara.

## 5. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE *LOS CONJURADOS*

La obra juega con los símbolos culturales que Lenin y Tzara son. Para hacerlo, empieza por trabajar con estos símbolos a nivel de imagen, es decir, toma las características externas que son más reconocidas por la cultura y las pone en escena. Esta operación de iconización hace que los personajes de la praxis escénica sean fácilmente reconocibles, lo que de inmediato les transfiere la carga simbólica que los personajes Lenin y Tzara tienen en el ámbito de la cultura: el origen de la lucha por la liberación política y el origen de la lucha por la liberación artística.

Lo importante de diseñar en la praxis escénica a un Lenin y a un Tzara que se parezcan a la imagen que culturalmente se tiene de ellos es la operación a nivel significado, es decir, de semiosis: de personajes que se ven como Lenin y Tzara se esperan ciertas cosas; el hecho de que esta expectativa se cumpla o no en la praxis escénica es significativo, ya que refuerza o reformula los discursos teóricos que los íconos representan.

### 5.1 VLADIMIR ILICH LENIN COMO UN ÍCONO

El personaje de Vladimir Ilich Lenin en la praxis escénica fue diseñado a partir de dotar al actor con características físicas similares a las del símbolo cultural Lenin, por ejemplo, el bigote, el vello facial en la parte de la barbilla y la calva.

A continuación veremos qué signos forman a este ícono. Para esto, nos ayudaremos de la clasificación de Fischer Lichte.

En cuanto al aspecto del actor como signo, el personaje de Lenin cuenta con varios elementos, por ejemplo:

- Peinado: el centro de la cabeza calva, poco cabello a los lados, bigote prominente y vello facial solo en la parte de la barbilla. Estos signos lo asemejan a la imagen del símbolo cultural que se conoce.
- Vestuario: una vestimenta invernal por su origen ruso, ya que la idea estereotipada de Rusia está asociada al frío, a los colores sobrios y neutros.



- Signos mímicos (movimientos de la cara que sirven para la expresión de emociones): al inicio de la obra, en Lenin son utilizados de una forma acotada, ya que plantea no ser un personaje emocional, sino un mandatario frío y calculador, lo cual nos acerca a la imagen cultural que tenemos de él. Conforme avanza la praxis escénica, este signo se va modificando, ya que lo vemos sonriente o coqueteando, por ejemplo. Esto crea un efecto cómico por el contraste entre un Lenin serio y frío de la imagen cultural, y el sonriente y coqueto de la praxis escénica: así se da la reformulación.
- Signos proxémicos: al principio son utilizados para que el personaje de Lenin establezca distancia entre él y otros personajes para demostrar frialdad y superioridad, como correspondería al ícono cultural; sin embargo, este signo también se va transformando conforme se desarrolla la praxis escénica, por ejemplo, debido a la atracción que desarrolla con el personaje de La Baronesa. Esto refuerza la comicidad, y con ella, la reformulación.
- Signos lingüísticos: en este personaje, los signos lingüísticos se traducen en una forma de sintaxis particular, ya que la mayoría de sus textos son citas de Lenin o de otras figuras comunistas, por ejemplo, Karl Marx. La enunciación de estas frases apoya su discurso teórico, reafirmandolo una y otra vez. Por ejemplo:
 

“¡No hay Marx que dure 100 años!”

“La libertad es un bien tan valioso que hay que racionarlo”

“El capitalismo transforma el trabajo en un medio para oprimir a más de dos tercios de la población mundial en los países dependientes y a los esclavos asalariados del capital en los países civilizados”
- Signos acústicos / paralingüísticos: como lo mencionamos anteriormente, el actor habla con un acento “ruso” muy marcado, hecho a partir de la modulación de su voz y la acentuación de la consonante “r”. Esto lo acerca al símbolo cultural, al tiempo que ayuda a lograr el tono cómico que permite la reformulación.

## 5.2 TRISTAN TZARA COMO UN ÍCONO

La imagen del personaje de Tzara también está construida mediante signos que apoyan la imagen icónica de este. Es decir, la imagen cultural que tenemos se ve traducida mediante signos teatrales en la praxis escénica para formar el ícono del ícono.

En el aspecto del actor como signo, el intérprete de Tzara es de baja estatura, como es reconocido culturalmente el poeta gracias a algunas pinturas.

En cuanto a la máscara, el actor usa un monóculo como signo de accesorio. Tzara fue retratado comúnmente usando un monóculo, además, este objeto le da al personaje de Tzara una imagen excéntrica lo cual va acorde con el discurso dadaísta de ir en contra de las normas establecidas, de explorar los confines estéticos y de desafiar los dogmas establecidos por el arte.

- Vestimenta: Tzara provenía de una familia rumana acomodada, lo cual es tomado por el personaje al vestir saco estilo frac, camisa blanca, una bufanda, pantalón de vestir y zapatos formales negros.
- Signos mímicos: el actor que interpreta a Tzara hace expresiones faciales grandes, abre los ojos de manera amplia, y también hace movimientos de la boca y de las cejas. Estos movimientos están fuera de lo cotidiano, van acorde con la excentricidad dadaísta y también crean un efecto fársico al verlo interactuar, por ejemplo, con un Lenin más rígido.
- Signos proxémicos: en Tzara están determinados por su elegancia, con una calidad de movimiento estilizada y delicada, pero a veces con gestos excéntricos, que también fueron tomados del símbolo cultural. Su relación espacial con otros personajes radica en la afinidad ideológica: se acerca más a su compañera La Baronesa y se mantiene distante de los comunistas Lenin y Müzenberg.
- Signos acústicos / signos paralingüísticos: el personaje de Tzara habla con un acento francés que ayuda a la iconización, ya que marca la sofisticación propia de la imagen cultural que existe de Tzara. Además, como ya se mencionó, el personaje también habla en dadá, idioma inventado que hacía alusión a los primeros balbuceos de un bebé. La intención de estos diálogos dadá es legible gracias a la entonación o modulación de voz.

Una vez analizada la construcción de los dos personajes mediante la iconización, es momento de analizar cómo se relacionan estos íconos con el resto de los signos teatrales en la praxis escénica de *Los Conjurados*, ya que el resultado de dicha relación es la reformulación de los discursos teóricos que los íconos representan.

## ANÁLISIS DE ESCENAS DONDE SE DEMUESTRA LA REFORMULACIÓN DE LOS DISCURSOS TEÓRICOS DE VLADIMIR ILICH LENIN Y TRISTAN TZARA MEDIANTE LA PRAXIS ESCÉNICA

### 6. EL CAFÉ VOLTAIRE

El personaje de La acotación lanza un signo lingüístico y paralingüístico que nos coloca en un espacio y tiempo: “El Café Voltaire, Zúrich arde en el radicalismo de las ideas políticas y artísticas”. Dicho signo coloca en un ambiente particular, ya que la convivencia y las expresiones dentro del café serán de corte político y artístico.

El personaje de La acotación introduce a Tristan Tzara, quien entra con toda la carga simbólica que el ícono representa. Tzara sube al escenario sobre el que se encuentra La Baronesa, la mandamás dadaísta cuando no está Tzara. Al verse, se saludan con movimientos excéntricos, signos cinéticos y mímicos, que consisten en sacar la lengua, chupar los cachetes y mover el torso hacia adelante y hacia atrás sin tocarse. Dicho saludo abre la puerta a un mundo particular, lleno de excentricidad, en donde la moral se juega y ningún comportamiento se cuestiona. Este pequeño saludo apoya el discurso dadaísta y establece la relación entre estos dos personajes.

Tristan Tzara se muestra con movimientos cinéticos firmes, una copa en la mano izquierda, signo de accesorio que le da elegancia, y mira a los asistentes del Voltaire mientras lanza el siguiente signo lingüístico y paralingüístico: “Como dice el tío Tristán: que cada quien baile al compás de su propio y muy personal bum bum. Pero esta noche llega a nuestra *soirée* un visitante distinguido: Lenin, notable bolchevique de la inmensa Rusia”. Con esas palabras, Tzara muestra la libertad que se vive dentro del Voltaire e introduce al invitado especial, dice de dónde proviene y el partido político en el que milita; al decir “notable bolchevique”, ya le está dando peso a la figura icónica que representa Lenin.

Entra Lenin con toda la carga simbólica que ya hemos descrito. Se encuentra parado con las manos cruzadas por delante. Sus movimientos son limitados, lo cual lo muestra como un personaje duro, frío y observador, acorde con la imagen cultural que se conoce de él. Tristan Tzara, mediante un signo lingüístico, sigue introduciendo a Lenin: “Nos separa mucho más que un idioma, pero le di a entender que aquí atacamos la hipócrita cultura que permite la masacre en nombre de principios morales elevados. Máquina, razón

y modernidad es devastación y miseria. ¡Juego, azar, infancia, primitivismo, volved con nosotros! ¡Que viva el arte!, pero sólo si aceptamos que el arte es un producto farmacéutico para imbéciles. El tío Tristan ha dicho”. El signo lingüístico lanzado por Tzara nos coloca en un contexto acerca del dadaísmo, de qué se trata y cuál es su propósito, además de crear una distancia entre él y Lenin, es decir, entre el discurso dadaísta y el comunista.

Todos se quedan congelados y La acotación lanza un signo lingüístico y paralingüístico: “Si no fuera por los ojos de La Baronesa, Lenin regresaría de inmediato a su buhardilla”. Esto da a entender la debilidad de Lenin por una mujer y parodia su imagen de hombre duro. Dicho signo acompaña a uno cinético-mímico por parte de La Baronesa: parpadear rápidamente mientras mira a Lenin. Estos signos dan la sensación de un coqueteo al que Lenin accede creando un efecto cómico por la contraposición de signos: primero se muestra a un Lenin rudo y frío, pero ante el coqueteo de La Baronesa sucumbe y se ablanda, lo cual es una contraposición con el símbolo cultural que tenemos de Lenin. En este momento se comienza a dar la reformulación, ya que los signos están jugando en la praxis escénica para mirar la imagen cultural de Lenin de una forma mucho más cómica.

El personaje de Hugo Ball comenta hacia público: “Y mientras inaugurábamos la galería de la Bahnhofstrasse, los rusos viajaron a Petersburgo para poner en pie la revolución ¿No será el dadaísmo, como símbolo y como gesto, la contra del bolchevismo? ¿No opone la cara quijotesca, inoportuna, inaprensible del mundo a la destrucción y al cálculo total?”. Este signo lingüístico habla sobre la oposición entre una revolución artística y una revolución política, las dos buscando cambios, pero cada una desde su propia trinchera.

La acotación envía un signo lingüístico y paralingüístico: “La cuestión no era transformar el Estado, sino la vida, revolucionar la existencia misma. El ideal de vivir como si se tratara de una eterna fiesta se gestó en el Voltaire, a pocos pasos de una buhardilla donde nació la solemne y lineal revolución comunista”. Este signo muestra la paradoja entre un estilo de vida bullicioso, sin confines para la creación y sin restricciones, y una rígida revolución comunista. Este signo apoya los discursos teóricos de Lenin y de Tzara, expresando la contraposición que hay entre ellos: la total libertad contra la restricción. Dos ideas que son representadas por Lenin y Tzara: la libertad del arte contra la restricción comunista. Simbólicamente vemos a dos corrientes, una artística (Tzara) y otra política (Lenin) luchando por su propio ideal.

Lenin, Müzenberg, Tzara y La Baronesa con un signo lingüístico y mímico se miran entre ellos. Gritan: “¡Tras él!”, y con un signo proxémico salen corriendo tras el personaje de Jonás. Vemos dos posturas revolucionarias unidas por un mismo fin: atrapar al disidente. Se pone así en juego la reformulación de los discursos teóricos de Lenin y Tzara, que compartían un mismo fin, la libertad, pero ahora persiguen a otro que quiere ser libre.

En conclusión, dos revoluciones se alzaban al mismo tiempo, una artística y otra política. La artística buscaba liberar al mundo del sentimiento opresor y triste que provocaba la Primera Guerra Mundial, abrazando la libertad del ser humano en toda su expresión, tratando de reinventar el arte y cuestionando los dogmas artísticos para empujar las barreras que lo acotaban. Por otro lado, el comunismo como un flanco contundente y dispuesto a ir en contra del capitalismo. Las dos posturas son revolucionarias y buscan la libertad, cada una a su manera. El fin del Voltaire, como dice el personaje de La acotación, fue revolucionar la existencia, vivir como si se tratara de una eterna fiesta, objetivo que no pasó la barrera del tiempo, ya que se tergiversó gracias al capitalismo, llevando la revolución de la existencia hacia un consumismo extremo.

Esta escena es una introducción en la cual se presentan los dos discursos teóricos, sus respectivos íconos y se muestra cómo interactúan entre ellos.

## 6.1 MONÓLOGO DE LA MOSCA

En el centro del espacio escénico se encuentra una pila de sillas desordenadas. La mosca se encuentra parada sobre dichas sillas, y desde ahí lanza un signo lingüístico y paralingüístico: “Mientras la soldadiza de la primera guerra mundial le daba nutrientes a mis crías, dos revoluciones salían del cafetín dadaísta: una del arte y la transformación individual, la otra armada y rectilínea. Las dos con consecuencias incalculables”.

La mosca continúa remarcando los discursos teóricos de Lenin y Tzara. La frase “las dos con consecuencias incalculables” cuestiona el futuro y la evolución de las dos. ¿Cuáles fueron las consecuencias incalculables? Por parte del dadaísmo, la evolución del arte como un negocio, siendo la industria del arte un sector cerrado, elitista y bastante rentable económicamente; esto se demostrará en una escena más adelante. Por otro lado, el comunismo como una ideología propuesta como armada y rectilínea, que ahora se presenta como una fluctuación entre lo armado y rectilíneo. Ejemplos de esto

en la actualidad son Rusia y Cuba, países que son conocidos por ser, respectivamente, cuna y sostén del comunismo pero que están siendo consumidos poco a poco por el capitalismo. Estas consecuencias incalculables se podrán ver a través del avance de la praxis escénica de *Los Conjurados*, donde Lenin y Tzara, símbolos culturales de dichas revoluciones, se encontrarán con aquello en lo que sus luchas se han convertido.

## 6.2 LA MONTAÑA RUSA

Los perseguidores, Lenin, Tzara, Müzenberg y La Baronesa, entran al escenario con un signo proxémico: dando tumbos por todo el espacio escénico. Se encuentran dentro de la ballena, en las entrañas del capitalismo. Lanzan signos lingüísticos y paralingüísticos que son las siguientes frases: “El Estado es un Leviatán” (Tzara); “¡Detente, cetáceo del averno! ¡No hay Marx que dure 100 años!” (Lenin). Tzara, con esa frase, confronta al Estado como ese gran monstruo llamado Leviatán.

Este es un análisis del símbolo Leviatán a través de Saussure:

- Significantes en la praxis: signos lingüísticos, un dibujo a gran escala de una ballena sobre el muro derecho de la escenografía.
- Significado: la carga simbólica que le fue dada por Thomas Hobbes. Este autor hace referencia al monstruo bíblico más temido para explicar la existencia de un Estado absolutista que subyuga a sus ciudadanos. Según la referencia bíblica es una bestia marina del antiguo testamento, a menudo asociada con Satanás.

Por lo tanto, lo que Tzara está haciendo con este signo lingüístico es una denuncia o proclama acerca de cómo ve al Estado y a la burguesía, esta bestia absolutista que subyuga a los ciudadanos. Esta proclama va acorde con el discurso dadaísta. Estas palabras dichas desde las entrañas del capitalismo toman un sentido potente, ya que uno de los artistas más importantes del siglo XX protesta desde dentro del sistema que se lo ha tragado. De esta forma, los discursos teóricos se están reformulando, ya que estos personajes con toda su carga simbólica están conscientes de que se encuentran en el interior del *establishment* capitalista y tratan de detenerlo con frases que en nuestros días son ciertas, como: “¡No hay Marx que dure 100 años!”.

Los perseguidores salen de la ballena y se encuentran en La Habana, Cuba. Contentos, acompañados de unas rumberas que aparecen cruzando el espacio escénico, cantan “El yerberito”, canción de la famosa cantante cubana Celia Cruz. Este signo musical, lingüístico y paralingüístico apoya la imagen icónica de Cuba como un país alegre, rumbero y cantarín. Es importante resaltar esto, porque esta imagen juega en contra del discurso teórico rectilíneo que sugiere Lenin durante toda la primera parte de la obra.

Lenin lanza una rusada alegre, la cual es un signo lingüístico y paralingüístico: “Ahhh, kuba! Viliiky comunistiisky sereviets. Ka Kratashka, Rúbmeiras, Gareshi Ketz, socialistiyisky nakanietz! La libertad es un bien tan valioso que hay que racionarlo”. Después viene una respuesta compuesta por signos mímicos, lingüísticos y paralingüísticos expresada con enojo por parte de Tzara: “¡Me tienes hasta la madre moralista de mierda! ¡La libertad carece de límites!”. Lenin responde: “Libertad ¿para qué?”, y Tzara remata: “¡Para vivir!”. Con estos signos están tocando los temas medulares de los discursos teóricos tanto de Tzara como de Lenin: por un lado, el comunismo cree en una libertad racionada para que el hombre sea libre dentro de sus límites y así aporte al Estado buscando un bien común. La libertad es una idea paradójica dentro del comunismo, y así se juega dentro de la obra. En cuanto a la carga simbólica cultural, Lenin y los bolcheviques fueron perseguidos, oprimidos y asesinados por el gobierno de los zares en Rusia; sin embargo, al tomar ellos el poder, se vuelven los opresores y los que persiguen a los que no profesan las ideas comunistas. Por otra parte, la libertad para Tzara y los dadaístas tiene una visión enfocada hacia vivir sin límites, que es contradictoria al comunismo. Por este motivo, en la praxis escénica se arma una campal entre comunistas y dadaístas. El personaje de La acotación explica estas dos posturas con un signo lingüístico: “Esa campal de box, patadas y mordidas, escupitajos, araños y jalones de pelo, deslinda dos posturas revolucionarias: el dadaísmo y sus herederos buscarían la libertad extrema, irrestricta, sin asomo de responsabilidad, y el comunismo delegaría al Estado todo el poder hasta convertirlo en un monstruoso Leviatán que asfixia al individuo”.

En esta escena, Lenin, con su carga simbólica, entra orgulloso a una Cuba moderna, pero poco a poco se da cuenta del fracaso del comunismo cubano y la próxima escena es muestra de esto.

### 6.3 LA COMPETENCIA DE CANOTAJE

Lenin dice hacia el público: “Habrase visto: Fidel y Ratzinger. Si no fuera por estos contoneos, me suicidaba”. Esta es una frase irónica, ya que Fidel Castro fue un popular dirigente comunista en Cuba, conocido por su rigidez y por tratar de seguir un carácter Marxista-Leninista dentro de la isla. Ratzinger fue Papa de la iglesia católica, un hombre que también tomó las riendas del catolicismo bajo una imagen rígida. Lo que crea la ironía en la frase es el juego entre los símbolos culturales Fidel Castro y Ratzinger y lo que representan, ya que remite al antiguo comunismo que se oponía a la religión y promovía el ateísmo en el Estado. Al personaje de Lenin, verlos unidos le provoca tal reacción que quiere suicidarse. Con esto refuerza la idea de racionar, racionar el acercamiento a la religión, racionar la libertad, racionar para poder vivir en un comunismo libre. Toda esta ironía es ignorada por Lenin gracias al contoneo de las rumberas, de nuevo dando un tinte cómico.

Lenin continúa su discurso: “El marxismo es todo poderoso porque es cierto. Iglesia católica, ¡opio para el pueblo!”. Refuerza mediante este signo su lealtad hacia la doctrina marxista y el rechazo hacía la iglesia católica, lo que también simboliza a un Lenin de la vieja escuela comunista.

Mützenbergr, con un signo proxémico, abraza a una rumbera mientras dice: “Yo habría secuestrado al Papa y pediría como rescate todos los tesoros del Vaticano. Ahí estaba el desabasto de la isla. ¡Un poco de terrorismo internacional!”. Dicho plan revela la incongruencia de la iglesia católica, que predica la austeridad desde el Vaticano, uno de los países más ricos del mundo. El signo “desabasto” al interactuar con el signo proxémico del coqueteo por parte de las rumberas, refuerza el hecho de que la militancia moral en el comunismo no es tan rígida, flaquea ante la idea de la seducción, creando un efecto fársico. Aquí se reformula el discurso teórico de Lenin, ya que lo que está mirando no es el comunismo que él planteó en su discurso teórico, sino en lo que evolucionó.

La competencia de canotaje comienza. Los equipos participantes, Varadero, La Habana y Santiago, son introducidos por El animador. La barca de Santiago se escapa hacia Miami. Estos signos demuestran la poca funcionalidad del comunismo en Cuba, así como la inconformidad de los cubanos ante cómo racionan su libertad. La barca escapa aludiendo a esos cubanos que van en busca del sueño americano, hacia esa promesa del capitalismo estadounidense, donde el bienestar radica en el consumismo.



En la actualidad, la gran ballena se está comiendo a Cuba y la revolución comunista quedó atrás. Los signos juegan en la praxis escénica con la imagen icónica del origen de la práctica del comunismo, Lenin, presenciando cómo las personas huyen del comunismo. Lenin está presenciando el fracaso de su revolución comunista ante el capitalismo.

#### 6.4 EL IMPERIALISMO, FASE SUPERIOR DEL CAPITALISMO

Los perseguidores corren sobre un 8 infinito que es trazado por sus movimientos proxémicos. La Baronesa dice extenuada, pero sin parar de trotar: “¿Alguno de ustedes sabe por qué corremos?... Yo ya no sé ni para qué lo perseguimos”. El resto de los perseguidores responde: “A mí no me pido dinero prestado”. “¡Alto! ¡Alto! ¿Por qué lo perseguimos?” (La Baronesa); “La verdad... yo sólo quiero mantenerme en forma” (Müzenberg); “La modernidad se estrellará contra el muro de la historia... Me solaza comprobar que avanzamos hacia ninguna parte” (Tzara). Esta escena revela el absurdo en el que las revoluciones se han convertido: siguen con la inercia de perseguir, de revolucionar, pero están yendo hacia la nada. El signo cinético de trotar en forma de 8 refuerza el hecho de que ya no se encuentran en su época: los discursos teóricos que Lenin y Tzara representan se encuentran obsoletos y perdidos.

Al detenerse por unos segundos a pensar por qué persiguen, se dan cuenta de que sus motores ya no son los mismos. El tiempo pasó y ahora sus motivos son mucho más vanos, como conservar la figura, por ejemplo. Tzara con su respuesta predice el camino del arte, ya que como bien dice, todo lo viejo regresa, la modernidad se topará con la historia y la retomará, es decir, es un ciclo interminable en el que todo está condenado a regresar. Se reformula el discurso teórico de Tzara al mostrarlo corriendo sobre un infinito diciendo estas frases proféticas que ahora son una realidad: el dadaísmo evolucionó en lo que ahora llamamos arte moderno. El espíritu dadaísta brota con la última frase de Tzara: “Me solaza comprobar que avanzamos hacia ninguna parte”. De nuevo esta frase apoya el discurso dadaísta del sinsentido, la sinrazón, la excentricidad y el delirio en todas partes.

Tzara y Lenin perdieron el rumbo, es decir, perdieron el objetivo de sus revoluciones. Quedaron atrapados por la ballena capitalista. El tiempo, simbolizado con el movimiento en forma de infinito, no jugó a favor del dadaísmo y el comunismo, sino que los dejó atrapados en un *loop*, condenados a fracasar.

## 6.5 LA VUELTA AL MUNDO EN 80 SEGUNDOS

Lenin en esta escena reitera su furia en contra el capitalismo y apoya su discurso teórico: “El capitalismo transforma el trabajo en un medio para oprimir a más de dos tercios de la población mundial en los países dependientes y a los esclavos asalariados del capital en los países civilizados”, una crítica a cómo el capitalismo oprime al ser humano y lo obliga a depender de él. Dentro de su discurso teórico, habla sobre el hombre como un esclavo del dinero y de las pocas familias con poder que se reparten el mundo entero. El discurso de Lenin se reformula en la praxis gracias al contexto en el que dice esas palabras, en E.U., junto a la estatua de la libertad con la carga simbólica que ésta representa: la libertad en el país que tiene más esclavos esparcidos por el mundo gracias al consumismo que genera. La proclama de Lenin en contra del capitalismo en E.U. se vuelve una imagen potente, reformulando su discurso teórico. En esta escena vemos cómo el origen de la práctica del comunismo, Lenin, se comienza a enfrentar con el actual gobernante del mundo y el mayor practicante del capitalismo, E.U.

## 6.6 EL IMPERIALISMO, FASE SUPERIOR DEL CAPITALISMO

Los perseguidores entran muy cansados, arrastrándose por el muro del fondo (signo cinético). Se encuentran en una línea horizontal, viendo hacia el público. El espacio escénico se encuentra vacío.

Lenin, mediante signos proxémicos y mímicos, demuestra que está cansado y con dolor de cuerpo. Dice: “El mercado es tan avasallante que se traga todo camaradas”. Se refiere a la ballena capitalista y a como él ya fue testigo de esto en Cuba. La Baronesa igualmente cansada y con dolor de cuerpo, dice: “Aquí hasta la rebelión se vende”; Tzara replica: “Pero qué inventamos. Si Duchamp, Bretón y Artaud vieran esto”. Al llegar a Wall Street, se vuelven testigos de lo avasallante que es el mercado, la ballena capitalista que no se sacia con nada. Observan su velocidad, voracidad y avidez por consumir, un monstruo que no discrimina y para el que, como menciona La Baronesa, hasta la rebelión se ha vuelto algo lucrativo para el mercado. Por parte de Tzara vemos una nota de nostalgia hacía las rebeliones pasadas, hacia esos innovadores del arte con ganas de explorar y revolucionar el mundo como Duchamp, Bretón y Artaud. Gracias al signo lingüístico y paralingüístico que lanza, nos muestra cómo daría vergüenza que grandes artistas vean lo que ahora es el mundo, porque eso quiere decir que sus propias rebe-

liones fracasaron, no revolucionaron el arte como deseaban los dadaístas. La ballena capitalista se los comió.

Gracias a los signos lingüísticos, paralingüísticos y cinéticos sabemos que los perseguidores son tragados de nuevo por la ballena capitalista. Es importante volvernos a situar dentro de la ballena para así tomar el contexto adecuado. En esta escena, Lenin y Tzara ya se están dando cuenta de en qué evolucionaron sus respectivas revoluciones, sus discursos teóricos, es decir, la reformulación ya está operando.

## 6.7 WALL STREET

El signo lingüístico es utilizado por el personaje de La acotación 3 para introducir al personaje de Pluto Smith: “El dios del dinero, Pluto Smith, preside la invisible teología de las finanzas: fiduciario, fideicomiso, fiador, fiar, fianza, fidedigno”. Por esta pequeña introducción sabemos la importancia del personaje que se mostrará: una especie de maestro de ceremonias dentro de la escena, el dinero mismo personificado, ese monstruo al que tanto le tememos y que toma formas terroríficas como de fianza, fiador o fideicomiso.

Uno de los dos muros se encuentra en posición horizontal. Detrás de este aparece Pluto Smith, acercándose sobre una escalera por la parte superior del muro que mide aproximadamente cinco metros de alto, con un signo proxémico de desplazamiento flotado. Estos signos crean el efecto de ver a un dios en la tierra, el dios del dinero.

El muro es un signo importante dentro de la obra, ya que representa al *establishment*, el grupo dominante que ostenta el poder o la autoridad de una nación.

En el caso de esta escena el muro representa al *establishment*, porque nos encontramos dentro de Wall Street y ese grupo que ostenta el poder, son los mismos que manejan Wall Street y tiene una influencia importante en la economía mundial. Por lo tanto al ver a Pluto Smith al otro lado del muro, remite a esta idea de que él forma parte del *establishment*.

El personaje Pluto Smith lleva como signo de vestuario un abrigo largo blanco de piel falsa, cadenas de oro, anillos gruesos en los dedos, lentes oscuros, y un sombrero de copa alta negro. Este conjunto de signos sugiere un hombre adinerado, de clase social alta. Por accesorio lleva un paraguas negro, que a la vez lo utiliza como bastón. Esta imagen refuerza el hecho de que pertenece a esa minoría pudiente que maneja el mundo.

Pluto Smith emite el siguiente discurso, dirigido hacia público: “I have no nationality. Vivo aquí y en todas partes. Tengo pezuñas y pelos hirsutos que crecen en la palma de mis manos. Here I am, motherfuckers! I am what I am! Y cuando la desesperación te llegue a la garganta, soy el hoyo más profundo que anida en tus bolsillos y la ambición que te gobierna y el vacío que te abraza cuando adoras mi presencia avasallante. ¡Soy dios! ¡El verdadero leviatán! Inmenso y sin tamaño. La bestia más poderosa de la tierra”. Con este pequeño discurso el personaje de Pluto Smith, se presenta como la personificación misma del dinero, del capitalismo. Su discurso es voraz, aludiendo al dinero como la primera causa de ansiedad, estrés y depresión, las enfermedades más comunes y peligrosas de nuestros tiempos. Pluto Smith, el dios del dinero, se concibe a sí mismo como un personaje atemporal y existente en toda civilización. Se dibuja en nuestra imaginación como una especie de demonio. El cristianismo difunde la imagen del demonio encarnado en una especie de cabra como la describe Pluto Smith, con pezuñas y pelos hirsutos.

El signo lingüístico: “here I am motherfuckers! I am what I am!”, devela dos cosas: la primera, la frase está en inglés, de nuevo aludiendo a los Estados Unidos, el mayor monstruo capitalista y lugar donde está Wall Street; la segunda, la frase “I am what i am” proviene de una marca bastante famosa de tenis, Reebok, la cual fue muy criticada por periodistas hace unos años, por fortalecer la idea individualista e idealista que inyecta el capitalismo en las personas para volverlas aún más consumidoras.

En conclusión, podemos deducir que Pluto Smith personifica la carga simbólica contraria a lo que representa Lenin. Por otra parte, ver al personaje de Lenin en Wall Street, dentro de la ballena capitalista, quiere decir que su revolución comunista ya ha fracasado.

De pronto, varios personajes salen por detrás de los muros. Unos llevan por signo de vestuario camisa blanca y corbata negra, el uniforme básico de un oficinista que también remite al lugar en donde se encuentran, Wall Street. Junto con ellos, salen los cuatro perseguidores y la mosca. Como signo de accesorio, todos llevan un folder manila color amarillo, un objeto básico dentro de una oficina. El signo cinético enviado inmediatamente está relacionado con la urgencia, la prisa, pero no es tan claro el porqué de esa prisa, simplemente lanzan signos lingüísticos inentendibles y movimiento rápidos, simulando pequeñas conversaciones apresuradas. De pronto una mujer, vestida con corbata negra y camisa blanca, se coloca al centro del espacio escénico y hace sonar una campana, signo que remite a la costumbre de tocar la campana cuando se abren las operaciones de la bolsa en Wall Street. La campanada es seguida por signo lingüístico y paralingüístico un

grito con tono de urgencia: “¡cuarto para las tres!”. Esto provoca que todos los personajes se coloquen bajo la escalera en donde se encuentra Pluto Smith, con el sobre manila amarillo abierto y apuntando hacia él, signos que en conjunto nos dan la lectura de que están esperando algo de Pluto Smith. Este lanza burbujas de jabón al aire, un signo de accesorio que a continuación analizaré desde la perspectiva saussureana:

- Significante: glóbulo de aire, medianamente invisible gracias a su transparencia, hecho de jabón, que flota gracias a su baja densidad y no revienta hasta encontrarse con otro objeto de distinta materialidad al suyo.
- Significado: dinero, la idea del dinero como algo volátil y casi invisible.

Las burbujas son un símbolo del dinero, ya que comparten ciertas características, como ser volátiles y casi invisibles; sabemos que están ahí, pero son casi imperceptibles, como pasa con el dinero en la bolsa de valores: es invisible y tiene altas y bajas, al chocar con cualquier objeto de distintas materialidades al suyo, el mercado completo puede cambiar y dar un giro inesperado, es impredecible como las burbujas flotando.

Todos los personajes que se encuentran en la escena de Wall Street, entre ellos Tzara y Lenin tratan de cachar cuantas burbujas puedan con sus sobres, saltan y se empujan entre ellos con tal de obtenerlas. Gracias a estos signos, podemos interpretar el hecho de que dos grandes opositores del capitalismo se han convertido en parte del sistema y anhelan el dinero de igual manera que el resto. Culturalmente, Lenin es un símbolo de la lucha por la igualdad entre los hombres, por derechos como la alimentación y la educación y por la abolición de la propiedad privada. Fue enemigo declarado del capitalismo y sus consecuencias monetarias y sociales, pero dentro de esta escena vemos al personaje de Lenin con toda su carga simbólica, luchando por obtener más burbujas, es decir, recolectando dinero. Al final se muestra decepcionado al ver su sobre vacío, y emite el signo lingüístico y paralingüístico: “Perdí todos mis rublos, camarada”. Por otro lado, Tzara también se encuentra dentro de Wall Street, las entrañas del capitalismo, contento, recolectando burbujas, con un signo mímico que lo muestra feliz hasta se da cuenta de que su sobre está vacío y viene la decepción. Las burbujas cesan y con un signo proxémicos de desplazamiento todos los ejecutivos se colocan en una línea horizontal frente al público, tienen una gran sonrisa en sus rostros, signo mímico, mientras le muestran al público el interior de sus sobres manila. De pronto, uno a uno comienzan a ver el interior de sus sobres. Gracias a un signo de máscara se deduce que están sorprendidos al ver

el sobre vacío, y a esto siguen varios signos lingüísticos. El primero es Lenin: “Perdí mis rublos camarada”; sigue La Baronesa: “Ni para el Starbucks”; después Tzara: “Dada gli tai rombi”, se expresa en lengua dada ante tal shock; por último, Müzenberg lanza el signo lingüístico más claro: “Bancarrota”. Tras esta gran decepción de ver los sobres vacíos, todos salen de escena cabizbajos. Gracias a los signos emitidos, podemos leer lo irónico y fársico de la situación, al ver cómo Lenin y Tzara se han rendido al capitalismo, poniendo fe en este y perdiéndolo todo. Lenin y Tzara se ponen al mismo nivel de los ejecutivos, tanto física como moralmente, al estar persiguiendo dinero: se vuelven adoradores del dios del dinero.

En conclusión, esta escena toca varios puntos importantes: se representa el corazón del capitalismo, donde nace y crece, Wall Street. Vemos a Vladimir Ilich Lenin y a Tristan Tzara dentro de este leviatán que se los vuelve a tragar con toda su carga simbólica, y viven en carne propia lo avasallante que es el capitalismo hasta dejarlos sin un centavo. Simbólicamente hablando, el capitalismo ya se comió al comunismo e hizo que terminara persiguiendo dinero. Por otra parte Tzara y su libertad para vivir se ven restringidos por la idea de también ir tras el dinero, se le ha olvidado reinventar el arte y la vida misma por perseguir unas cuantas burbujas. El objetivo de los discursos teóricos de estos dos personajes nunca fue la riqueza, sino todo lo contrario, la libertad de expresión y la igualdad social, pero dentro de este leviatán esos ideales parecen obsoletos mediante los juegos de los signos en la praxis escénica, los discursos teóricos que representan Lenin y Tzara se están reformulando, se crea una farsa de dichos personajes para decir como el capitalismo arrasó con todo a su paso.

## 6.8 LA BANALIDAD

Los muros se cierran para quedar horizontales dentro del espacio escénico. La acotación 3, comentando directamente hacia el público da una pequeña introducción sobre la escena: “Al convertirse en industria del entretenimiento y del ocio, la actitud rebelde fue domada por completo. La televisión la convirtió en espectáculo, y los elementos cínicos y escépticos de la vanguardia- humor, irreverencia, zafiedad, furia, burla, violencia- se adaptaron al formato televisivo”. La acotación 2 aparece por detrás de un muro y complementa: “El nuevo rebelde prefiere el placer a la responsabilidad...individualismo descafeinado, sin voluntad de poder ni de transformación social, por tanto inofensivo”. El discurso dadaís-

ta ya no es el mismo, lo que expresa dicha introducción es su evolución, como dice el título, la banalidad. Los elementos cínicos y escépticos creados por el dadaísmo, fueron tomados por el mundo moderno para convertirlos en algo lucrativo, porque dentro de la ballena no puede existir nada que no produzca una ganancia. La evolución del arte dejó atrás lo contestatario con un fin humanístico y se convirtió en una moda al ser rebelde, *fashion* con un fin lucrativo.

El discurso teórico de Tzara sobre una comunidad artística contestataria como fue el Voltaire se ha transformado en un individualismo sin ninguna voluntad de cambio más que hacia el poder adquisitivo, la fama y el dinero. El arte como una transformación social ha quedado atrás para convertirse en una industria que cotiza en Wall Street. Esta escena es central para la reformulación del discurso teórico de Tristan Tzara.

La banal evolución de la revolución dadaísta se representa con una pasarela que se forma en el espacio escénico. El muro izquierdo regresa a su verticalidad y el derecho forma una diagonal para enmarcar la pasarela, signo de espacio escénico.

La acotación 4 dice: “Debatir Marx, Lucaks, Lefevbre, Debord. Citar a Coleridge o a Deleuze... hizo del acto destructivo algo más elevado que el simple primitivo acto vandálico del gamberro”. Este signo lingüístico encierra el pensamiento crítico actual en el cual la validación de un argumento radica en cuantos filósofos, críticos o artistas puedes citar en una oración, sin conocer a fondo los discursos de dichos pensadores. Pareciera que el haber escuchado el nombre en algún aula universitaria o haberlo leído en algún museo, permite su uso para la validación de un argumento como “inteligente”. Las nuevas generaciones contestatarias necesitan ser validadas, un factor frente al cual el dadaísmo se pronunciaba en contra. ¿Por qué ser validado por alguien? Cuando la libertad se expresa en la sinrazón. El discurso de la acotación va en contra del discurso teórico de Tristan Tzara, y al mismo tiempo lo reformula ya que es en lo que evolucionó el dadaísmo.

El iniciador de esta controversia entre el arte contemporáneo y el arte basura, como dirían los dadaístas, es Andy Warhol, quien también aparece sobre el escenario como personaje en forma de ícono, representando toda la carga simbólica cultural de Warhol. Él es un resultado de la reformulación del discurso teórico de Tzara, ya que en él y en otras corrientes evolucionó el dadaísmo. Quién mejor que Andy Warhol para aparecer dentro de la ballena, el hombre que lucró más con el arte y creó el concepto “el arte de los negocios”, es decir, apoyó al capitalismo haciendo del arte un producto más del consumismo.

Como bien dice La acotación 3: “La revolución es un tic nervioso, un acto reflejo”. Ante la incertidumbre, un intento vacuo de revolución es la zona segura y de confort para sentir que estás aportando al cambio. Este signo no apoya ni al discurso teórico de Lenin ni al de Tzara, ya que ellos plantearon sus revoluciones como una consecuencia del estudio de su entorno, no como un simple tic nervioso. Se reformulan sus discursos al observar que en nuestros días la revolución es un *ready made* mal informado y sin ningún objetivo claro: una moda.

Se reanuda la pasarela y Tristan Tzara forma parte de ella. Lleva ahora nuevos accesorios. Unos lentes con marco rosa y en la mano sostiene una zapatilla de tacón rosa, dicho signos también se ven apoyados por uno lingüístico: “Todo rosa, prensa rosa y tv rosa, ¡Tzara rosa!”. Los signos nos indican una mezcla de tiempos y vanguardias: vemos qué habría pasado si Tzara hubiera vivido en los 60. El dadaísmo es el origen del arte contemporáneo, es el abuelo del arte pop. El dadaísmo y el arte pop son muy afines en términos de elementos que los conforman, como lo mencionan al inicio de la escena, el humor, la zafiedad, lo cínico y escéptico e irreverente son características que comparten. La evolución del dadaísmo dio pie al arte de los negocios y la producción en masa ya que el “arte” se vuelve en algo ‘lindo’, como un objeto para apreciar que todos querrán tener en la sala de su casa. Con signos como Tzara dentro de una pasarela, que a su vez está dentro de la ballena capitalista y con elementos rosas, se logra reformular su discurso, es decir, los signos se relacionan para lanzar una crítica acerca de cómo la revolución artística que dio pie a grandes corrientes como el surrealismo, terminó consumida por el capitalismo, siendo una moda y un producto más del consumismo.

## 6.9 LOS DERROTADOS

Entran al espacio escénico los perseguidores, quienes por medio de signos de vestuario, peinado, cinéticos, lingüísticos y paralingüísticos, nos muestran que se encuentran cansados, vapuleados, desanimados, es decir, derrotados. Estos signos hablan no solo de su derrota física, sino también su derrota intelectual, del fracaso de sus revoluciones. Müzenberg cae al suelo de cansancio y tira a Lenin, quien dicen el siguiente signo lingüístico y paralingüístico: “Ah de la izquierda, ¿dónde quedó?”. Tzara responde: “Al fondo y a la derecha”. En estos signos se encuentra un doble sentido: por una parte, al ver todo lo que ha sucedido durante el recorrido de la obra, Lenin, se pregunta a sí mismo por la izquierda. La respuesta de Tzara con una frase un tanto juguetona y sin sentido, muy



dadaísta. Pone en juego una situación social cotidiana y real, ya que en nuestros días la izquierda se encuentra casi comprada y subyugada por la derecha política. De nuevo, resalta el fracaso de la revolución comunista a través del tiempo.

La Baronesa lanza una pregunta abierta hacia el resto de los perseguidores, con un signo paralingüístico de decepción y reproche: “¿Para ver esto corrimos tanto?”. Müzenberg dice: “¡Por sistema, carajo, un comunista corre por sistema!”. Tzara concluye: “Anarquista o dadaísta querrá decir... ustedes persiguen”. Ahora se muestra el fracaso del dadaísmo, a manos de un leviatán que transformó la zafiedad, el cinismo y la creatividad en un desfile de modas que vende en dólares el concepto de rebeldía. Müzenberg, responde como un robot que repite muy bien las consignas comunistas. Tzara responde con plena conciencia y aceptando que el anarquismo y el dadaísmo son la misma cosa y que también han sido tragadas por el Leviatán. Tzara remata la frase con un, “ustedes persiguen”. Es un golpe de realidad: después de que los comunistas eran perseguidos, ahora ellos se han vuelto los perseguidores. Esta acción reformula el discurso teórico de Lenin, los papeles se han invertido a través del tiempo.

La Baronesa dice con tono de tristeza: “¿Y todo para enterarnos de tanta barbarie?”, una frase decepcionante que engloba la tristeza de ver cómo la revolución dadaísta, en lo que tanto creía terminó vendida y subyugada ante el capitalismo. Terminó en una simple pasarela de modas.

Tzara, con un dejo de esperanza en su tono de voz y en sus signos gestuales, afirma: “La sangre es roja y el corazón está a la izquierda”. Por fortuna la muerte lo recibió con todos sus sueños intacto”. Esta es una frase famosa dicha por Ernesto Ché Guevara, quien también luchó por la revolución cubana, por acabar con el capitalismo y remplazarlo por el socialismo. Se trata de una frase reconciliadora entre los dadaístas y los comunistas presentes en la escena. Tzara elogia la fortuna que tuvo el Ché de morir antes de que tuviera que ser testigo de toda la barbarie, es decir, del fracaso de su revolución en Cuba.

La acotación 3, que se encuentra observando a los perseguidores y dice: “No se dan cuenta que reposan en el lomo de la ballena, y que en el horizonte se mira el amanecer... Podrían haber visto, en ese litoral de Brasil, un paisaje tan hermoso que ni Dios mismo –si existe- le habría recordado el primer día del mundo. Pero en ese cuarteto, cabizbajo,

sólo anida la derrota. Ya no ven”. Lograron salir de la ballena capitalista con su derrota. La esperanza se describe en el nuevo día que comienza con el amanecer, pero su derrota es tal que no ven, sus discursos fueron aplastados, sus ideologías fueron destruidas. Se reformulan los discursos de Tzara y de Lenin, al haber salido de la ballena, aunque no completamente. Se encuentran en el lomo, es un pequeño paso de resignación y esperanza de las revoluciones, aunque suene contradictorio, hay una parte de la revolución que va a ocurrir teniendo contacto con la ballena, es inevitable pero como dicen Müzenberg: “primera virtud revolucionaria: la esperanza”.

Tzara dice con un tono sorpresivo: “¿Le prendemos fuego al Voltaire?”. La Baronesa responde: “Una protesta simbólica al menos”; Tzara: “Inmolación. Me parece justo”; La Baronesa: “Un gesto de repudio. Regresemos a nado, Tzara”. Tzara: “Hay llamas que cruzan de una orilla a otra y no se apagan”. En este pequeño diálogo muestran que no han perdido su ímpetu y vehemencia. Su forma de esperanza es inmolarse al Voltaire, sacrificándolo, prendiéndole fuego, un acto rebelde, vandálico, incongruente, dadaísta. Quemar lo que construyeron. El discurso teórico que Tzara y los dadaístas sostenían iba más allá de la trascendencia, era la libertad y ahora que han perdido esa batalla, quemando el Voltaire se deshacen de ese pasado, pero su llama no se apagará, porque son verdaderos revolucionarios de la vida profunda, llevan consigo el argumento del sentimiento revolucionario sin importar la forma en que se exprese. Con el signo cinético característico dadaísta, sacando la lengua y moviendo los torsos hacia el frente y hacia atrás, reviven la llama revolucionaria, retoman su excentricidad y fuerza para nadar hasta el Voltaire.

Mientras tanto, Müzenberg comienza a cantar “La internacional”, signo acústico no verbal, de los pocos signos musicales de este tipo dentro de la obra. “La internacional” es el himno oficial del movimiento obrero y de la mayoría de los partidos socialistas y comunistas. Müzenberg canta en un tono esperanzador: “Arriba parias de la tierra, en pie, famélica legión...”. Un himno que va bastante acorde con la derrota que acaban de vivir él y Lenin, ya que los alienta a la esperanza, a seguir luchando. Dice Lenin: “¿Y nosotros camarada?”; Müzenberg: “Primera virtud revolucionaria: la esperanza”; Lenin: “¿Ciega?”; Müzenberg: “Esperanza, esperanzadora”; Lenin: “¿Renca?”; Müzenberg: “pero roja”; Lenin: “deslavada, hueca”; Müzenberg: “Nademos de muertito en lo que renace”; Lenin: “De muertito, pues”. Este diálogo remite y critica a la izquierda en general, que hoy solo nada de muertito, que sigue a flote a duras penas, que se encuentra hueca y ya nadie piensa en el bienestar social. Es una izquierda disfrazada de buenas intenciones, pero una vez que llega al poder, se quita el disfraz y resulta que es un leviatán.

## 6.10 EL CIELO

Jonás va a una especie de cielo bolchevique. La acotación 2 lo describe: “Utopía: no hay tal lugar: Un coro de ángeles entona La internacional. 7 santos patronos bolcheviques, muy rusos todos ellos, reciben a Jonás- que luce manco pero feliz y orgulloso de su acción”. Los siete patronos se encuentran en una formación en V con Lenin a la cabeza, Jonás se encuentra tirado en el suelo a los pies de Lenin, sin una mano. Esta es entregada por La mosca a Lenin, quien la levanta orgulloso. Esta imagen, remite a la propaganda comunista: un puño rojo alzado, en este caso, rojo por la sangre. En el plano de “El cielo” Jonás ha ganado la batalla contra la ballena capitalista. Su acción es vitoreada por los santos bolcheviques. Entre las rusadas que estos lanzan, resuenan, signos lingüísticos y paralingüísticos, como: “Es el fin de la opresión”, es decir, el ideal por el que tanto luchó Lenin. Es importante recalcar que se encuentran en el cielo y no en la tierra, es decir, su victoria no es real. Solo en el plano de la utopía la ballena capitalista puede ser vencida gracias a un acto vandálico como lo fue explotar un cajero automático.

La escena termina con un ruso gritando: “¡Perestroika!” , causando un efecto cómico, ya que la perestroika fue la reforma económica que disolvió la URSS, llevando a Rusia al capitalismo: de entre los mismos bolcheviques nació esa pequeña ballena capitalista que se los comió. Se arma una campal de golpes y patadas, signo cinético, pero al final los siete santos bolchevique se terminan disolviendo en el espacio escénico como le ocurrió a la URSS. Esta escena tiene como objetivo mostrar el fracaso del discurso teórico de Lenin, que solo pudo triunfar en la utopía.

## CONCLUSIONES

El presente trabajo partió de que la praxis escénica de *Los Conjurados* toma a dos símbolos culturales, Vladimir Ilich Lenin y Tristan Tzara y lo que representa cada uno (el origen de la revolución comunista y el origen de la revolución del arte moderno), para ponerlos a jugar dentro de un sistema de signos teatrales. Al ponerlos en contacto con este sistema, estos dos símbolos culturales se van reformulando: al ponerlos frente a las consecuencias de las revoluciones que ellos iniciaron, toman un significado distinto, se resignifican. Para integrarlos a la praxis escénica, estos signos que son Tzara y Lenin son configurados icónicamente mediante signos de vestuario, peinado y accesorios, entre otros, para lograr un símil con los íconos culturales que son Vladimir Ilich Lenin y Tristan Tzara. Mediante un sistema de parodia y farsa, los símbolos culturales interactúan con otros signos teatrales para llegar a la conclusión de que el capitalismo, que está representado por los signos del muro y de la ballena, ha arrasado con las sublevaciones políticas y artísticas.

La reformulación de los discursos teóricos de Vladimir Ilich Lenin y Tristan Tzara se da al colocar estos símbolos culturales en contextos construidos por signos teatrales, como Wall Street, Cuba o una pasarela de modas, por ejemplo.

Los símbolos culturales Lenin y Tzara en la praxis escénica viajaron en el tiempo para ser testigos de cómo el capitalismo arrasó con las sublevaciones políticas y artísticas. En el teatro, los símbolos del origen de las revoluciones políticas y artísticas se enfrentaron al presente. El dadaísmo como discurso teórico representado por el símbolo cultural Tzara se ve reformulado para mostrar la banalidad dentro del arte y el fin lucrativo que éste ha tomado. El comunismo como el discurso teórico representado por Lenin se ve reformulado para mostrar su fracaso y el de la izquierda. El viaje que realizan los personajes Lenin y Tzara en la praxis escénica apoya el discurso de que el imperialismo es la fase superior del capitalismo. Es decir, como humanidad estamos constantemente alimentando a ese leviatán, a esas pocas manos que ostentan el poder y que van a terminar por ahorcarnos.

*Los Conjurados* nos muestra a dos grandes iconoclastas, Vladimir Ilich Lenin y Tristan Tzara, siendo subyugados por el sistema económico y político. Abrieron puertas a la imaginación, a nuevas formas de estructuras sociales, políticas y económicas, pero a la larga el sistema logró devorar sus revoluciones y volverlas parte del *statu quo*.

Esta obra de teatro es una conjura en contra del capitalismo y a favor de la lucha informada, política, crítica, artística y pacífica. Dentro de la reformulación de *Los Conjurados* hay una mirada crítica a la rebeldía. Esta obra no sólo exalta el sentimiento de rebeldía y la lucha por un ideal, sino también está criticando de qué forma se está haciendo esto en la actualidad. Asimismo, toca una nota nostálgica hacia la juventud y cómo solo ella tiene la energía para generar el cambio, ya que sus sueños siguen intactos y por lo tanto su voluntad puede ser infinita. Existe una fuerte crítica a la protesta desinformada que algunas veces es bien intencionada, pero termina siendo agresiva e infructuosa. Hay un dejo de melancolía hacia la izquierda tan prometedora que se ha revolcado en las fauces del capitalismo para ahora ser parte de él. Como dice el personaje de Lenin al final de obra: la izquierda nadará de muertito hasta que renazca. El ejercicio hermenéutico que hice para llegar a estas conclusiones está sustentado en el análisis de los signos teatrales generados por la praxis escénica de la obra *Los Conjurados*.

## REFLEXIÓN PERSONAL

En la obra de teatro *Los Conjurados* participé como actriz, creando el personaje de La Baronesa. Este proceso de creación actoral fue permeado por el contexto histórico y el discurso teórico dadaísta. Esto se tradujo en una cierta forma de hablar, en movimientos excéntricos, y en la forma de interacción con el resto de los personajes.

El aprendizaje sobre el mundo dadaísta me dio la libertad necesaria para crear un personaje tan libre y revolucionario como yo quisiera dentro de los límites de un sistema de signos teatrales. Una experiencia que se reflejó en mi cuerpo y en la forma de explorar la escena cada vez que me subía al escenario.

La excentricidad dadaísta es un factor que a simple vista se vería fácil de alcanzar, pero esa creatividad constante, contestataria y energética era un reto para mi actriz, ya que pensar en actos contestatarios, energéticos y congruentes con el mundo dadaísta no me era fácil, ya que siempre he vivido en una cierta norma un tanto rígida, por lo que me confrontó con un reto actoral.

El hacer conscientes los signos emitidos por mis movimientos mímicos, gestuales y proxémicos hizo un trabajo mucho más fino y puntual, ya que requería de una conciencia corporal, vocal y discursiva constante. Ahora yo llamaría a esta conciencia “el trabajo semiótico del actor”.

A nivel actoral, el haberme empapado del dadaísmo, comunismo y capitalismo me llevó a una pregunta que constantemente trataba de responder: ¿en qué punto convergen los dadaístas y los comunistas? Llegué a la conclusión de que convergen en la revolución y la libertad, cada uno a su manera. Ambos crearon revoluciones que lucharon por la libertad: Lenin con la revolución comunista luchó por la liberación del pueblo ruso; Tzara ayudó a la revolución artística. La búsqueda de la libertad que se llevaba a cabo en el Café Voltaire fue lo que empujó las barreras del arte. La búsqueda de la libertad fue el motor de dos grandes revoluciones, y para mí la libertad es mi motor para la construcción de la actriz que quiero ser.

# BIBLIOGRAFÍA

## MONOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. (2004). *Poética*. Buenos Aires: Leviatán.
- BERISTÁIN, H. (2001). *Diccionario de retórica y poética*. CDMX: Editorial Porrúa .
- FISCHER LICHT, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/libros, S.L. .
- GRANÉS, C. (2011). *El puño invisible*. Distrito Federal: Taurus.
- LENIN, V. (1977). *Una gran iniciativa*. Moscú: Progreso.
- LENIN, V. (2013). *El estado y la revolución*. México, D.F.: Cooperativa editorial viandante.
- LENIN, V. I. (2012). *Imperialismo la fase superior del capitalismo*. Distrito Federal: Taurus.
- PEIRCE, C. S. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- PRADO, G. (1992). *Creación, recepción y efecto*. D.F. : Editorial Diana .
- ROSZAK, T. (1968, 1969). *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Editorial Kairós.
- SAUSSURE, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- TORO, F. D. (2014). *Semiótica del teatro / Del texto a la puesta en escena*. Ciudad de México: Paso de gato.
- TZARA, T. (2013). *Siete manifiestos DADA*. Distrito Federal: Fábula Tusquets editores.
- WARHOL, A. (2014). *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Distrito Federal: Fabula Tusquets editores.

## DICCIONARIOS

- PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

## INFORMACIÓN DIGITAL

- BURBRIDGE, V. (Diciembre de 22 de 2016). *Revista de Artes*. Obtenido de [www.revista-deartes.com.ar](http://www.revista-deartes.com.ar)
- DUFRESNE, A. H. (2 de Junio de 2017). *dada-data.net*. Obtenido de [www.dada-data.net](http://www.dada-data.net)
- HINOJOSA, M. M. (19 de noviembre de 2014). *conocimientosWeb.net*. Obtenido de <https://www.conocimientosweb.net/portal/article1817.html>
- (S/F), TEORÍA. (3 de Mayo de 2019). *significados.com*. Obtenido de [www.significados.com](http://www.significados.com)
- PAVIS, P. (Diciembre de 18 de 2016). *Pavis Diccionario Teatral Interactivo*. Obtenido de [www.pavis.pcazorla.com](http://www.pavis.pcazorla.com)
- VILLEGAS, M. (1993). Obtenido de <https://www.raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/viewFile/61203/88895>