ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro

Artistas-investigadoras/es

y producción de conocimiento desde la escena

Una filosofía de la praxis teatral

TOMO II

Lucía Lora y Jorge Dubatti
Coordinadores y editores

Artistas-investigadoras/es

y producción de conocimiento desde la escena

Una filosofía de la praxis teatral

TOMO II

Lucía Lora y Jorge Dubatti
Coordinadores y editores

PERÚ Ministerio de Educación
ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO Guillermo Ugarte Chamorro
FILO:UBA Facultad de Filosofía y Letras
IAE : Instituto de Artes del Espectáculo

ENSAD
Directora General: Lucía Lora
Director Académico: Gilberto Lorenzo Romero Soto
Directora de Investigación: Lucía Lora
Director de Producción Artística y Actividades Académicas: Emilio Montero Schwarz
Secretario General: Santos Cadillo Jara
Presupuesto y Administración: Israel Igdalias Ramón Pongo
Coordinación Dirección de Investigación: Yasmin Loayza Juárez

Fondo Editorial ENSAD
Coordinación editorial: Julio César Vega Guanilo
Corrección: María Inés Vargas Tunque, Tania Carbajal
Diseño y diagramación: Luis Zúñiga Morales
Diseño de portada: Paulo Yataco Ramos

De esta edición:
Coordinación y edición general: Jorge Dubatti y Lucía Lora

Foto de portada: elements.envato con efectos de conversión b/n y pase a negativo

Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena
Una filosofía de la praxis teatral. Tomo II
© De los textos, las y los autores
© De esta edición: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
"Guillermo Ugarte Chamorro"

Editado por: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
"Guillermo Ugarte Chamorro"
Calle Esperanza N° 233, Miraflores
Lima 18, Perú

1ª edición - noviembre 2021

HECHO EL DEPÓSITO LEGAL EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ N° 2021-12242
ISBN N° 978-612-48419-2-7

Se terminó de imprimir en noviembre de 2021 en:
Anggel Indira Rodríguez Ruíz
Jr. Azángaro 1035 Lima - Lima
RUC: 10731823303

Tiraje: 750 ejemplares

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta edición sin autorización expresa de la Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".
Las afirmaciones en la presente publicación son de responsabilidad única de sus autores/as.

Índice

13
Prefacio

19
María Guillermina Andrade
y Carolina Donnantuoni
La construcción escénica desde la dramaturgia de les actuantes. Interacciones técnico-poéticas como potencia expresiva

45
Paula Ansaldo
El Movimiento de Teatros Judíos de Arte: un recorrido de Europa a la Argentina

63
Paulina Liliana Antacli
Pervivencia de las fórmulas patéticas en *Mujeres argentinas en el fondo del mar*

87
Daniel Enrique Ariza Gómez e
Isabel Cristina Hernández Madrid
Sobre la experiencia teatral en el Centro de Atención Especializada «Los Zagales» y la Clínica Psiquiátrica San Juan de Dios de Manizales, Caldas

115
Patricia Aschieri
Contorsiones y políticas en los cuerpos liminales de la danza butoh. Reflexiones de una artista investigadora

139
Gabriela Basauri Pilowsky y
Sebastián Carez Lorca
El rol de la universidad en el posicionamiento del artista como generador de conocimientos en el contexto cultural de Santiago de Chile

151
Rodrigo Benza Guerra
Creando a partir de la teatralidad andina. La composición de la obra La gran fiesta de la democracia real

177
Luis Cáceres Carrasco
Petronio Cáceres y su contribución a la cartografía del pensamiento teatral producido en la Universidad Central del Ecuador

197
Wagner Cintra
O Teatro Visual e a Investigação Teórica e Prática do Teatro Didático da Unesp: relato de um pesquisador-artista. El Teatro Visual y la Investigación Teórica y Práctica del Teatro Didáctico de la Unesp: Informe de un investigador-artista

217
Ana Correa
"Él me hace danzar a mí". Crónica sobre la relación de las artes marciales y el teatro en el trabajo de la presencia en Yuyachkani

245
Jorge Dubatti
Procesos artísticos y producción de conocimiento

259
Percy Encinas C.
El imperativo de la acción dramática

281
Marcelo José Islas
Indagar el territorio: la construcción de una poética teatral para la intervención del espacio público en Valparaíso

331
María Natacha Koss
Hacer, pensar, vivir, actuar. El teatro, la metafísica y la militancia en Juan Carlos Gené, artista-investigador

357
Lucía Lora
Metodologías de investigación en artes escénicas (un intento de índex desde Perú)

415
Gabriela Macheret
Pensar-crear. Artista-investigadora o ¿de qué me trato?

445
Wili Pinto Cárdenas y Piero Fioralisso
Procesos de investigación de Maguey Teatro: laberintos, oráculos y vacío en la co-creación

467
Gustavo Remedi
Humor y política en la escena plebeya. El discurso enrevesado en *El cupletero de antes* de Los Saltimbanquis

497
Luz Marina Rojas Merchán
Cuatrotablas. En el camino del Laboratorio de Investigación Teatral

517
Camilo Rossel, Francisca Morand e Isabel Carvallo
Notas para problematizar la noción de investigación en las artes a partir del proyecto "Los Músculos También Desean"

535
Mariana Lucía Sáez
¿Por qué y cómo enseñar/ aprender a investigar en artes? Algunas reflexiones desde la formación de profesores de teatro en la Escuela de Teatro de La Plata (Argentina)

563
Eugenio Schcolnicov
Mise-en-scène, auteurismo, régie: pensamiento y acción política en la dirección teatral

587
Carlos Manuel Vázquez Lomelí
Reflexiones en torno a los procesos pedagógico, comunicativo y liminal en la formación teatral universitaria

611
Alberto Villarreal
El *Des*-Artista ~~investigador~~ instigador productor de *Des*-Conocimiento

Nota de edición

La curaduría de *Artistas investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo II* estuvo a cargo de los coordinadores y editores generales Jorge Dubatti y Lucía Lora, quienes orientaron y consolidaron las líneas temáticas que conforman los textos; además, invitaron a participar a los autores y autoras que integran la presente publicación.

El equipo editorial del Fondo Editorial de la ENSAD desarrolló la edición, corrección, revisión de los contenidos y producción de la publicación bajo la dirección de los editores generales. En el citado se consideró las normas de APA en sus últimas versiones. Por otro lado, se han respetado —sin imponer reglas de armonización o restricción— las diversas propuestas y variaciones de lenguaje inclusivo que las autoras y autores han empleado en sus artículos, entendiendo que su uso es una apuesta dinámica y en movilización.

Por último, recordamos al público lector que este libro se puede encontrar tanto en formato físico como digital, siendo este último de libre descarga a través de la página web de la ENSAD.

PREFACIO

El presente volumen da continuidad al primer tomo de *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral* publicado por el Fondo Editorial ENSAD en 2020. Es resultado del trabajo conjunto entre la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro" (ENSAD) y el Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" (IAE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Nuevamente el objetivo es poner en primer plano la figura del artista-investigador y la artista-investigadora que producen conocimiento desde, para, por, con, en, hacia la praxis teatral. En el hacer, en la auto-observación, en la reflexión sobre el hacer, en la mirada crítica a su sociedad y su cultura, siguiendo diversos caminos metodológicos, bajo distintos formatos y discursos (testimonios, manifiestos, conferencias performativas, Ciencias del Arte, etc.), las/los artistas-investigadores producen una filosofía de la praxis escénica que solo ellas y ellos pueden producir y que no solo es relevante para nuestra comunidad artístico-académica, sino también y sobre todo para nuestras culturas latinoamericanas ya que si las artes escénicas se repiensan y se reconfiguran al hacerlo le brindan a las culturas la posibilidad de resimbolizarse. Este conocimiento es generado por todos los agentes del campo teatral: el técnico-investigador/a, el docente-investigador/a y el estudiante-investigador/a, el crítico-investigador, el espectador-investigador/a, el gestor-investigador/a, el empresario-investigador/a, etc.

La filosofía de la praxis artística construye un pensamiento impar en todos los planos de su ejercicio: en el análisis de los procesos y las estructuras, en las dinámicas de relación con el campo institucional y los públicos, en el armado de archivos, etc. Al mismo tiempo que este vasto campo de conocimiento disciplinar se construye, ellos y ellas deconstruyen un pensamiento colonial para permitir la reconfiguración de nuestras culturas artísticas y sociales, de modo tal que la sistematización y el cuestionamiento, tanto de trabajos propios como ajenos está sentando las bases de las futuras teatralidades latinoamericanas. Por lo anterior, tanto la ENSAD como el

IAE de la UBA consideran prioritario estimular y empoderar a las/los artistas-investigadoras/es y a las/los investigadoras/es participativas/os en la búsqueda de nuevas articulaciones entre arte, formación superior y producción de conocimiento.

Este segundo tomo reúne aportes de artistas-investigadores/as e investigadores/as participativos/as de ocho países de Latinoamérica: Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, México, Perú y Uruguay. Agradecemos a María Guillermina Andrade y Carolina Donnantuoni (Escuela de Teatro de La Plata, ETLP, Provincia de Buenos Aires), Paula Ansaldo (CONICET, IAE, UBA), Paulina Antacli (Universidad Nacional de La Rioja), Daniel Enrique Ariza Gómez e Isabel Cristina Hernández Madrid (Universidad de Caldas), Patricia Aschieri (IAE, UBA), Gabriela Basauri Pilowsky y Sebastián Carez Lorca (Universidad de Chile), Rodrigo Benza Guerra (Pontificia Universidad Católica del Perú), Luis Cáceres Carrasco (Universidad Central del Ecuador), Wagner Cintra (UNESP, San Pablo), Ana Correa (Grupo Cultural Yuyachkani), Jorge Dubatti (IAE, UBA), Percy Encinas Carranza (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, AIBAL), Marcelo Islas (Universidad de Playa Ancha), Natacha Koss (IAE, UBA), Lucía Lora (ENSAD), Gabriela Macheret (Universidad Nacional de Córdoba), Willi Pinto Cárdenas y Piero Fioralisso (Grupo teatral Maguey), Gustavo Remedi (Universidad de la República), Luz Marina Rojas Merchán (ENSAD), Camilo Rossel, Francisca Morand e Isabel Carvallo (Universidad de Chile), Mariana Lucía Sáez (ETLP), Eugenio Schcolnicov (CONICET, IAE, UBA), Carlos Manuel Vázquez Lomelí (Universidad de Guadalajara, México) y Alberto Villarreal (Universidad Nacional Autónoma de México).

Como afirmamos en el tomo I, esperamos que este libro contribuya a desarrollar la producción de conocimiento de las/los artistas-investigadores/as, así como a visibilizar la historia del pensamiento teatral de nuestra Latinoamérica.

Lucía Lora
Directora General de la Escuela
Nacional Superior de Arte Dramático

Jorge Dubatti
Director del Instituto de Artes del
Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires

La construcción escénica desde la dramaturgia de les actuantes. Interacciones técnico-poéticas como potencia expresiva

María Guillermina Andrade

Profesora de Teatro y actriz egresada de la ETLP. Profesorado en Artes IUNA. Directora de teatro. Estudió Danza contemporánea en la EDLP. Bailarina de danza contemporánea y contact. Participó de festivales de teatro popular nacionales e internacionales. Especialista en la técnica de improvisación en actuación formada con diferentes maestres. Cursó talleres de dramaturgia y escritura creativa. Se desempeña como docente de Actuación en las carreras de Profesorado de teatro y Actuación en la ETLP. Gestora y docente del encuentro Contramarea y coordinadora del Colectivo Rústico. Se especializa en ESI en vinculación con la educación artística. Cursa actualmente una diplomatura en géneros y diversidades. Participó como docente del DRAMATIZA 2020 (Edición virtual). Coorganizadora del Festival Resiste de la ETLP ed. 2020/21.

Carolina Donnantuoni

Actriz, dramaturgista, docente y directora de teatro. Su actividad se centra en el campo de la construcción escénica y la exploración de las diferentes dramaturgias. Docente de la ETLP en el Espacio Institucional Dramaturgia de les actuantes desde el año 2007. Ha gestado y/o participado en encuentros nacionales e internacionales de teatro y danza en Argentina, España, Italia y Noruega. Trabaja en los grupos de teatro Hierba Roja Teatro, Didascalia Teatro y Locus Suspectus. Co-gestora y coordinadora del Ciclo de muestras de ensayos y trabajos en progreso Mini WIP, de la Plataforma de Teatro Performático. Co-editora de la revista EL OJO Y LA NAVAJA.

La construcción escénica desde la dramaturgia de les actuantes. Interacciones técnico-poéticas como potencia expresiva[1]

María Guillermina Andrade
Escuela de Teatro de La Plata
andradeguille1@gmail.com
Carolina Donnantuoni
Escuela de Teatro de La Plata
carolinadonnantuoni@gmail.com

Resumen

Este escrito, estas breves reflexiones y derivas, este amasijo de voces entreveradas intenta ser un ejercicio de traducción a palabra escrita, apenas un asomo a la experiencia de atravesar en colectivo dos Jornadas de Integración entre las cátedras de Actuación I y Dramaturgia de les actuantes —cátedras en las que somos docentes—, llevadas a cabo en la Escuela de Teatro de La Plata durante el mes de septiembre de 2020. Desde principios de ese año nos encontramos con las pantallas como nueva herramienta y dispositivo de encuentro a la hora del abordaje de las prácticas. Las mismas son hoy un recurso fundamental por sus dos usos: como recurso de conexión y como recurso para crear y gestar nuevas ideas y nuevas corporalidades.

Decir entrevero de voces significa que dejaremos al descubierto a lo largo de este escrito las distintas citas, comentarios y fragmentos de decires de muchas de las voces de maestres y referentes. Decidimos hacerlo así dado que esa es la metodología a la hora de compartir clases con les estudiantes: ya sea por referencia a textos compartidos antes de los encuentros o porque son entretejidos a lo largo de ellos.

1 El siguiente documento es una versión revisada de su presentación en las V Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo en el mes de marzo de 2021. Vale aclarar que usaremos el lenguaje denominado "inclusivo", con el uso y empleo de la e o x, en lugar del masculino plural, en función de establecer una comunicación que no generalice ni excluya la diversidad de géneros e identidades posibles.

Pensar la práctica de la escena como campo de conocimiento, como "un otro modo" de conocer, nos invitó a observar, entre otras cosas, los desbordes entre las disciplinas que la componen.

Es importante destacar que fue fundamental, a la hora de pensar y llevar adelante nuestro trabajo, hacer hincapié en el pasaje de las prácticas de integración hacia las prácticas de la transdisciplinariedad.

Comprender la escena como "artificio en vida" —como espacio donde conviven e interactúan múltiples elementos—, permite re-conocer, registrar y ahondar en las mixturas y superposiciones de métodos, técnicas, operaciones y procedimientos que la integran. Los re-direccionamientos continuos y sorpresivos que esto último propone genera desplazamientos inesperados dentro de la práctica, haciendo aflorar nuevos supuestos ante el específico trabajo de construcción escénica que permiten revisar, repensar y alimentar los formatos habituales de entrenamiento y ensayo para abismar subjetividades hacia la actuación, la experimentación con la relación entre los cuerpos y la exploración de cada uno de los otros dispositivos escénicos.

Presentación

La Escuela de Teatro de la ciudad de La Plata (ETLP) es un instituto de educación superior, perteneciente a la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, Argentina. Siendo una escuela de educación artística pública y gratuita, con 72 años de trayectoria en el lenguaje teatral en la ETLP se estudian las carreras de Profesorado de Teatro, Tecnicatura en Actuación, Tecnicatura en Escenografía, Vestuario y Maquillaje.

La escuela se caracteriza por brindar una formación integral, trabajando interdisciplinariamente entre los diferentes espacios curriculares, prácticas a las que denominamos de "integración o articulación", y transdisciplinariamente en el último año de la formación, con la integración de las distintas carreras en las prácticas profesionalizantes, producciones que implican la creación de una obra teatral y su puesta en escena. Este proyecto se realiza partiendo de una "investigación escénica" al interior del lenguaje y la producción teatral, implica que el montaje de la obra con la que egresan

lxs estudiantes sea el resultado de un proyecto de investigación con hipótesis, premisa, lineamiento estético a investigar, una fundamentación del mismo con marcos de referencia teóricos y estéticos definidos, propuesta metodológica de trabajo, propuesta de evaluación. Este ha sido un proyecto puesto en marcha en el 2020, con la intención clara y definida de producir escritura y registro de las experiencias y la conceptualización de la praxis, ya que la ETLP se caracterizó históricamente por un quehacer teatral que desde la praxis no volcaba sus experiencias al escrito, registro y documentación de las prácticas desarrolladas, como productoras de teoría y conocimiento. Este giro involucra el replanteo de las prácticas y las metodologías aplicadas en pos de planificar el desarrollo de la trayectoria formativa de nuestrxs estudiantes, brindándoles desde su ingreso hasta su egreso en las distintas carreras, la posibilidad de investigar de diversas maneras y con diversas modalidades de registro, producción y documentación, siendo estudiantes-artistas-investigadorxs, productores de conocimiento.

El siguiente documento ha sido producido por las docentes a cargo de los espacios curriculares del 1er año de la Tecnicatura en Actuación.

Jazmín García Sathicq (Vicedirectora de la ETLP)

Iniciamos el viaje

Desde hace tres años compartimos aula en el marco de lo que la institución denomina "integración". De esta forma compartimos clases abiertas, actividades de difusión y actividades de extensión dentro de las prácticas de las materias de la ETLP.

> … apertura y tolerancia son las características fundamentales de la actitud y visión transdisciplinaria (…) La apertura incluye la aceptación a lo desconocido, de lo inesperado y de lo imprevisible. (Romero-Giménez, 2012: p. 84)

El transitar los materiales desde una mirada conjunta, navegar dentro de ellos, desarmarlos y agrietarlos, nos ofreció la posibilidad de asistir al proceso de interacción e integración de las teorías que subyacen dentro de la escena, observar los diálogos múltiples que la habitan al mismo tiempo,

utilizar variados métodos y técnicas que facilitaron el registro de un enorme universo de memorias, herencias y referencias que conviven y sostienen la práctica pedagógica y, por extensión, filtración y contagio afloran en los materiales escénicos construidos por les actuantes. Asimismo, como siempre y a pesar del contacto virtual (que en un principio se pensó como obstáculo), volvimos a trabajar desde y hacia los cuerpos. Comprendimos una vez más la necesidad de explorar las nociones de cuerpo pensándolo como "extensión permeable y expansiva", idea que nos permitió revisar diferentes modos del encuentro como en el decir de la voz de Victoria Pérez Royo:

> La forma de ser cuerpo va más allá de la forma que refleja el espejo… pocas veces mi cuerpo respeta los límites […] los cuerpos se proyectan fuera de sí hacia otros cuerpos [...] así como también se meten en el nuestro otros cuerpos queramos o no queramos [...] los cuerpos viajan fuera de sí para encarnar otros, para reunirse con otros y ampliar su potencia [...] Muchas veces nos proyectamos por medio de un ritmo o un movimiento para alcanzar a otres en resonancia, o en intensidades o energías, o una imagen [...] Los cuerpos se contactan con los cercanos pero a veces consiguen viajar mucho más allá [...] El cuerpo y la imagen se proyectan lejos en el espacio y en el tiempo. Los cuerpos viajan [...] formamos cuerpos comunes y nos unimos unos a otros [...] El cuerpo es mío pero la corporalidad es relacional. (2019)

El relato de los sucesos

> *Un estilo transdisciplinar de investigación puede sólo emerger si la participación de las personas expertas interactúa en forma de discusión abierta y de diálogo aceptando cada perspectiva como de igual importancia y relacionando las diferentes perspectivas entre ellas.*
>
> Romero-Giménez, 2012: p. 54.

En un principio las jornadas estuvieron pensadas desde la integración de actividades de ambas materias, cosa que ya habíamos realizado en el año 2019. Pero en 2020, quizás por la intensidad y diferencia en los modos de abordar las prácticas, ante la contingencia causada por el covid-19 y frente a la necesidad de utilizar plataformas virtuales para los encuentros sincrónicos,

fue preciso reinventar las maneras de llevarlas adelante. De forma inesperada nos encontramos atravesadas por las pantallas y posicionadas de manera diferente ante el desafío de las clases y de la integración. Este novedoso modo de trabajo en medio de un contexto dificultoso, nos dio la posibilidad de acceder al registro grabado de los encuentros (realizados a través de la plataforma Zoom), y nos permitió hacer a posteriori un análisis exhaustivo del proceso de trabajo. Escuchamos, desgrabamos y transcribimos nuestras propias voces y decires a través de una operación que dimos en llamar "peinadas". Realizar ese nuevo registro minucioso y ese pasaje/traducción de la palabra hablada a la escrita nos dio la posibilidad de reflexionar sobre las resonancias y alcances del trabajo, sintetizar largas horas de pruebas, ubicar referencias, operaciones y perspectivas contenidas y atravesadas en el mismo.

Como base del trabajo se propuso la exploración escénica desde la perspectiva de cada materia, sobre materiales pre-existentes construidos por les estudiantes en Actuación I, tomando como referencia y punto de partida escenas de diferentes obras de teatro en busca de una actuación verosímil.

> "Sonidos que estremecen por su presencia. Por su ausencia.
> Esos acentos criollos de mis tías cantando, los hermanos payando borrachos en las fiestas familiares en el patio de casa.
> Y mi padre cantando tangos, cantando con mi madre.
> Nido Gaucho.
> Todo el viaje de Buenos Aires a Mar del Plata cantando.
> Sigo escuchándolos, sigo extrañando esas voces". (Banegas, 2007: p. 18)

Durante esta experiencia colectiva comprobamos que en la superposición de perspectivas sobre la construcción escénica se propician lógicas inclusivas y el hecho de imbricar los enfoques hace que se retroalimenten y provoquen una puesta en relación de los elementos escénicos, propiciando cortes, discontinuidades, fragmentaciones, zonas de contraste, fricciones, equivocaciones, fallas, accidentes, lapsus, errores e incoherencias que dan lugar a una "organización" más compleja de los materiales, promoviendo una acumulación técnico-poética de capas de sentido que provoca una inestabilidad que hace que la actuación desde los cuerpos y la escena estallen.

> Con la idea de flujo aparecía también la idea de corte. Pero es más claro entender el flujo en la actuación: la situación de continuidad, las asociaciones, la multiplicación permanente, temática o expresiva. Es más fácil entender eso y transitarlo, se vuelve muy verificable: la persona se siente más inteligente, más audaz, más amplia, con una capacidad de observación y de síntesis. En cambio la cuestión no parece tan clara en el caso de los cortes: intentar, no salirse del relato, crear otro relato, mejor dicho producir un corte de relato. ¿Qué sería eso? Un vacío, burbujas de vacío: campo emocional, deseante, que busca producir algo en el otro y, a la vez, consciente de que eso va a ser leído por alguien, va a ser tomado, como una especie de botella lanzada en el océano con algo muy íntimo —aunque no digas nada ni cuentes nada biográfico— y donde se torna muy lábil el límite entre la presencia y la representación, entre lo real y el campo ficcional. Se me hace muy ostensible que estoy trabajando sobre ese borde. (Bartís, 2018: p. 9)

Asimismo el hecho de registrar, analizar e incorporar los mecanismos que constituyen la escena, reconocerlos y administrarlos es observar también las múltiples interconexiones y funciones que la habitan y esto mismo posibilita pervertirles, intercambiarles y transponerles. Como en el decir de la voz de Romero y Giménez, se crean "… sistemas relacionales que desbaratan la parcelación del conocimiento, privilegiando la retroalimentación, la interacción, y la interconectividad en un complejo entramado signado por la multi-dimensionalidad" (2012: p. 10), dando lugar a "vacíos posibles" entre elementos que al ser explorados, sacuden la escena o sus fragmentos y comienzan a desdibujarse los gérmenes o puntos de partida previos (imágenes o situaciones de referencia, textos de autorxs, etc.)

> El procedimiento mediante el cual el arte se hace posible es aquel que permite convertir algo en otra cosa localizando el punto de partida en por lo menos dos imágenes. [...] Sin embargo, el comportamiento decisivo que define la metáfora no se limita al dispositivo que la promueve. Es un resultado de elaboraciones a veces disímiles u opuestas. Lo que determina la dimensión metafórica es que inevitablemente torna opaca su referencia. La metáfora puede partir de una única noción. Una idea que, tamizada por el proceso poético, va perdiendo porciones, se va diluyendo, dejando atrás

fisonomías estructurales y detalles que pueden convertir esa imagen preliminar en un residuo de sí misma tan lejano que a menudo resulta irreconocible. (Belinche, 2016: pp. 29-31)

Por lo cual estos "vacíos posibles" se convierten en espacios plagados de nuevas acciones e imágenes por nombrar, que a su vez nuevamente intercalados, superpuestos y atravesados por operaciones tales como la deformación espaciotemporal, la insistencia, el perdurar, la repetición y la deriva, dan lugar a la aparición de un sin fin de asociaciones e imágenes produciendo metáforas teatrales: zonas de enorme potencia expresiva que configuran imágenes, situaciones y acciones impensadas e inesperadas dentro de la escena. De esta manera se proporcionan desplazamientos, transformación y despliegue de sentidos que habilitan la activación de la mirada y la experiencia de quien especta.

Jornadas de integración entre Actuación I – Dramaturgia de les actuantes.
Jornada I: "Ecos de la carne"
Jornada II: "Aboyar, abollar, detallar la escena"

Perder la forma humana para tomar el lugar de las fuerzas, no de las interpretaciones. Perder la forma humana para alcanzar lo humano, aquello que en su aparente disfraz, desnuda lo intolerable de ver. Como campo de experiencia, como arte, puedo decir que atravesar estados extremos de vida y muerte, cuando nos "deshumanizamos" en pájaros cantando en un puente colgante en el abismo, por ejemplo, comienzan a aflorar sensaciones que van componiendo al devenir, sensaciones que se nutren del devenir mismo, no de una percepción rememorada. Sensaciones virtuales, de acumulación de percepciones… pero en una encarnadura que ya es pura composición actual.

Volij, s/f: p. 1.

No existe una democracia sin una educación democrática y una educación para la democracia.

Meirieu, 2020: p. 1.

Pensamos la clase como dispositivo que abre puertas y posibilita entrenar la práctica situada, democrática, comprometida con el contexto y dentro de la cual se activa la escucha y se generan espacios para las diferencias. Concebimos además el arte como mecanismo de descolonización de los cuerpos. El propio espacio del aula, los intercambios que en ella acontecen son una gran herramienta para analizar y deconstruir miradas y perspectivas sobre "el cuerpo expandido fuera de sí sin olvidar las singularidades" (Pérez Royo, 2019) y la escena; además de habilitar espacios de reflexión acerca de los distintos puntos de vista político-filosóficos sobre poéticas y prácticas.

> *Cómo me implico en la escritura, con la palabra, con otro modo de hacer, es una pregunta ética, por supuesto, política, y fundamentalmente poética.*
>
> Flores, 2016: p. 5

Nos permitimos recordar aquí que este escrito intenta transcribir nuestro balbuceo. Utilizaremos el universo de palabras que surgieron durante las reuniones preliminares a las clases, encuentros de intercambio y planificación. Compartiremos estos bocetos de ideas que aparecieron a la hora de pensar objetivos y actividades para las jornadas "Ecos de la carne" y "Aboyar, abollar, detallar la escena", y luego las palabras y gritos que afloraron durante la práctica sabiendo que fallaremos, que será insuficiente. Las palabras desbarrancarán y muy posiblemente se alejarán del lenguaje académico/institucional.

Nos damos este pequeño permiso en el tono y uso del lenguaje porque estamos convencidas de que el aula inventa sus palabras, igual que la escena; y que quizás algo de estos usos de las palabras y de la escritura, estos tartamudeos, estas "cosas escriturales", bocetos, notas, repeticiones y amontonamientos de palabras "inadecuadas" nos permitan seguir con este intento de traducción de la experiencia, ya que la misma se trató de un sin fin de "entres": entre las palabras y las cosas, entre unas voces y otras, entre las ideas y las citas, entre los cuerpos y las pantallas, entre una materia y la otra, entre los objetos y los sonidos, entre técnica y poética, entre lo hecho y lo imposible de nombrar.

Desde aquí entonces insistiremos en estos otros modos de hablar/escribir que la propia práctica desfleca, para seguir intentando ofrecer un asomo a una experiencia que aún "eca" en nosotras.

Notas y reformulaciones en base a los contenidos y objetivos

Aproximación a la construcción del personaje.

No "casarse" con las circunstancias dadas. Permanecer en estado de exploración permanente. Generar capas de sentido.

No "fijar" ideas. Ampliar potencias poéticas de la escena desde la materialidad del cuerpo/acción.

La contradicción. Contrastes técnico-expresivos y su aporte al universo poético de cada actuante.

¿Cómo entra la otredad en mi cuerpo? ¿Qué y cómo lo hago? ¿Qué y cómo lo hace le otre? ¿Qué me dejo hacer? Acción e interacción.

Resquebrajar el personaje. El espacio en el propio cuerpo. Focalización de la acción. Operación *perdurar*.

Respiración, acción e imagen. Intensidades y recorridos. ¿Qué imágenes construyo dentro de mí? La vida "entre" cuerpo e imagen.

Columna vertebral y acción: ¿cómo es la espalda del personaje? Columna vertebral, proyección de la acción y resonancias poéticas.

El derrame de las imágenes por mi cuerpo. Ecos del cuerpo hacia la imagen, ecos de la imagen hacia el cuerpo.

Condensación y suspensión de la acción. Sostén. Repetición y disociación.

Metodología

En cada uno de los encuentros se trabajó con la misma metodología: se inició con una entrada en calor, luego se abordaron fragmentos de materiales preparados previamente de manera individual y después se

abordaron las "escenas" en dúos, sin cortes en el tiempo y apelando de manera permanente al uso y exploración de herramientas técnicas sobre los materiales, a fin de ahondar y expandir los universos poéticos contenidos dentro de algunas zonas y fragmentos, para luego transponerlos y/o montarlos a la escena compartida con le otre.

Objetivo general

Desestabilizar la escena.

Las voces de la práctica

> *Escribir es hacerse responsable de un discurso, asumir sus consecuencias, dialogar con el mundo, de la misma manera que bailar — y actuar — es hacerse responsable de un cuerpo, de una posición respecto al cuerpo y su modo de ser representado [...] escribir o bailar es trazar una historia posible, hacerse consciente de ella, interrogarla [...] Hacer presente este cuerpo es asumir la voz propia.*
>
> De Naverán-Écija, 2013: pp. 1-3.

> *Cada palabra, cada flor, cada mirada son balbuceos. Sólo un lenguaje de balbuceos puede responder al balbuceo constitutivo de la realidad, a su articulación incompleta. No hay poesía, ni canto ni arte, que puedan escapar a esta dislocación esencial. No hay palabra completa, ni flor completa, ni mirada completa.*
>
> Juarroz, 2005: p. 441.

Palabras entre el aire, el cuerpo y el papel. Desprolijas en el intento de una imposible traducción del hecho vivo, entreveradas con las voces y decires de tantos otros que nos habitan.

> *Ese cuerpo, el cuerpo atravesado por la metáfora, no está ni bien ni mal. Ese cuerpo está presente.*
>
> Condró – Messiez, 2016: p. 57.

> *Me gusta mucho pensar que la obra no es el texto de la obra. La dramaturgia de una obra de teatro está hecha de todo*

el material que se sube a escena, el tejido complejo que se gesta en la coexistencia de todo.

Obersztern, 2018: p. 76.

Caldeamiento ligado al *deseo* de movimiento y registro de la respiración. *"Respiración"* como alimento de la acción, un inhalar y exhalar entreverado con el cuerpo, y el cuerpo pensado como territorio a explorar. *Activar* desde la percepción de un deseo incipiente de movimiento, desde una hilacha de deseo o idea de movimiento, desde la *materialidad* del deseo. Contagio. Transposición. Cuerpo respirado y receptivo. *Piel, huesos*, *músculos*, *órganos* concentrados. Cuerpo y aire, *asociaciones* e *imágenes. Cuerpo re-pensado* en capas, con sus huecos, sus partes, sus intersticios, sus humedades. *"Ese otro cuerpo propio"*. Y lo propio del cuerpo pensante. *"Volver a llamar al deseo"* con el cuerpo. *Escucharlo*. Cuerpo-territorio. Lo concreto del cuerpo. "Mapear" la exploración. Afuera y adentro. Mocos fluidos, mugre y olores que también son cuerpo. *Registro de columna vertebral*. Tonos, resonancias desde y hacia ella. Micro-acciones. *Ecos* de la exploración con la focalización sobre el tórax-columna.

> Lo propio de la teatralidad es la presencia de materialidades; por ello, la imagen teatral se inscribe en las corporalidades que se presentan durante la realización escénica. Es decir que el cuerpo es la superficie de registro de la imagen. Éste ya no es el portador de un sentido a priori; lo visible no se atribuye necesariamente a una significación. Entonces, es claro que la imagen en el teatro, el cuerpo-imagen, se desvía hacia un territorio productivo, donde se da lugar a sentidos heterogéneos. (Perrone, 2019: p. 4)

¿Y dónde nace una mano? ¿Dónde están las raíces de las acciones? ¿En las entrañas? ¿En qué "entre" del cuerpo destella una idea/imagen/asociación? Saliva, suelo pélvico, ano, axilas, dientes, lengua… ¿O en la piel? "*Focalizar"*. Huir del plano general. Explorar la potencia de lo pequeño. ¿Cómo lo que no se ve potencia y nutre lo que sí se ve?

Acciones básicas. *Todo el cuerpo* y sus partes. "Volver a las capas". *Focos* en exploración activa con el espacio. Los usos posibles del "tiempo". *¿Qué hago y cómo lo hago? ¿Dónde y a qué ritmo?* "Registrar imágenes".

Superponerlas. Interacción entre *cuerpo – acción – espacio – tiempo – respiración*, su administración y despliegue hacia el encuentro de imágenes propias. "Asociaciones" como terreno para la actuación. Siempre *es con el cuerpo* en *el espacio* y con *el tiempo*. Activación técnico/poética que lo dispone para la escena y para el encuentro con le otre.

La sonoridad del foco. Inventar un sonido dentro. *Transposición de foco*: lo que sucede adelante puede suceder atrás. *Arriba*, *Abajo* y así.

> Volver a la trama. Ir y venir entre lo que puedo decir de mí y lo que mi cuerpo presenta y propone casi de forma caprichosa. La contradicción. Y no. Estar, poner-le palabras a universos tal vez inconsistentes. La presencia de la imagen mental, real, virtual, colabora a dar formas y sentidos. Porque decir lo que fantaseo, gritar una imagen, susurrar una acción, nos hace ficcionales. Interpelar el territorio del cuerpo en sí mismo, bailar una idea, hablar de una sensación, tocar una palabra, estallar un sentido, vomitar una imagen… nos envuelve y nos proyecta. Nos menciona y nos presenta. (Dias Correia, 2018: p. 61)

> Registrar. Anotar. Repetir. Traducir a palabra lo que pasó.

"Intención de la acción". *Detención*. *Retención de la acción y del deseo*. Habitar el deseo de hacer. *Re-direccionar* la escena hacia zonas inesperadas, hacia territorios que quien especta no espera.

Los *contrastes* y su inmenso caudal de imágenes. Conflictos técnicos derivados en destellos de acción/emoción. Los detalles: dientes, cerebro, pupilas, globos oculares, piel del vientre, corazón, intestinos, rodilla, mano, huesecillos de las manos. El color de los huesos, de los órganos, asociaciones. ¿Cómo reverbera, cómo "eca", resuena ese foco sobre el tórax? *Apalabrar* el foco.

> ¿Y si de repente la alerta fuera tan extrema y la sensibilidad tan sutil que la quietud se revelara como retención voluntaria del movimiento continuo? Esa quietud del cuerpo vivo sería el movimiento supremo, la expresión de un deseo. Cuerpo que sabe que no puede detenerse sino retenerse. Cuerpo

> que puede estar quieto porque sabe que no puede estar quieto. En el gesto inicial están todos los recorridos. (Condró-Messiez, 2016: p. 33)

Y *la quietud*. Estar sostenida por la acción. Superposición e interacción entre acciones, conflicto e imagen. *Siempre por lo menos dos cosas pasan*. *Perdurar*. Retener la acción elegida. Perdurar en ella haciendo pequeñas exploraciones en *tiempo*, *espacio*, *respiración*. Exploración micro espacial/micro temporal. La respiración como un otro órgano. ¿Cómo activa la columna?

Apropiarse y estallar aquello que no se ve dentro de lo que estoy haciendo. Exploración de la aparente quietud como potencia expresiva. ¿Qué imágenes me habitan?

Contrastes técnico-expresivos: de repente… ¿qué? Salir de una acción para entrar en otra. Viajes entre acciones. Generación de imágenes, asociaciones, evocaciones. ¿Qué tamaño, extensión, superficie, puede tener un contraste? ¿Cuánto tiempo puede durar? ¿Qué ritmos, deslices de tiempo, velocidades podrá tener?

"Transponer los espacios del cuerpo dentro del propio cuerpo". *Pervertir los espacios del propio cuerpo. Pervertir la anatomía del cuerpo*: ¿dónde los ojos?, ¿dónde los oídos? *La mirada y el espacio*. Líneas, *proyección*, expansión y contracción.

Romper el tiempo. Aceleración, detención, desaceleración. *Estallar* el tiempo. Actuar con lo invisible: dentro de los órganos, ¿qué?, la sangre, el aire de los pulmones, las agüitas de los ojos. Los líquidos, los humores, los fluidos del cuerpo, también forman parte del cuerpo y acciono con ello.

La voz como un relámpago sobre o desde ese abismo de siempre.
La voz.
Siempre quiere llegar a otro.
Quiere ser oída, sentida, recibida.
Pero ¿qué quiere ser oído?
¿Qué en la voz vibra y me estremece
como parte de un secreto tesoro de lenguajes?

Banegas, 2007: p. 12.

"Sonoridades": risas, quejidos, susurros, balbuceos, sollozos, toses, suspiros, gritos, soniditos, llantitos, construir un paisaje sonoro.

> *Exprimir cada palabra, hacer que choquen unas con otras en combinaciones nuevas hasta que estalle el sentido para hacer temblar la experiencia.*
>
> Condró-Messiez, 2016: p. 56.

La palabra y el espacio. *Palabras* dentro o fuera de mí. *La palabra como objeto*. Entera o en partes, balbuceada, fallida, susurrada, gritada, pensada, imaginada, siempre accionante como algo que brota de mí. Repetida, caída, subida, enorme, lejana, pequeña o cercana, suspirada, quejosa, riendo o llorando. Habitada por contrastes. *Palabra silenciada*, acallada. Vibrante en el deseo de salir desde las entrañas hacia el espacio circundante. La palabra ¿dónde?, ¿cómo?, ¿cuándo? ¿Cómo es el campo sonoro posterior al silencio? *Palabras* como melodías, salmos, como oración o ruego. Palabras incomprensibles y hermosas que se ofrecen al espacio. *La actuación* es el sonido de la escena. Luego llegarán las palabras que serán habitadas por esos paisajes. *Pensamiento/imagen* y traducción al campo sonoro. Aullar, ladrar, maullar, gritar. Suspirar las risas o gorgotear los gritos. El sonido dentro de las palabras. Me tocan las palabras de le otre, me hacen cosas sus silencios.

Vestuario como objeto. Estar dentro o fuera de él, "El vestido configura una suerte de entre-lugar o espacio intersticial entre el cuerpo que lo habita y el mundo que lo rodea. Pero de ningún modo se trata de una relación aséptica: cuerpo y vestido son objeto de mutua afectación" (Díaz, 2020: p. 73).

Habitar y sostener una escena construida de acciones, cuerpo y contrastes. Aquello que no se ve nutre aquello que hago, lo sostiene. Retener el deseo de hacer, habitarlo y retenerlo, alimentarlo. Trabajar sobre materiales pre-construidos y echar luz, abrir grietas a través de las herramientas técnicas trabajadas durante el entrenamiento. Escena como *mapa* dentro del cual habitan gérmenes de materiales antes construidos. Un *mapa*, una zona de exploración sin fin. Un espacio donde el *cuerpo en acción* e *interacción* con el *tiempo,* el *espacio*, la *respiración,* el *tono muscular*, el *campo sonoro*, los *objetos*, estalle en *metáfora*. La escena como un paisaje habitado por

los paisajes de cada actuante, donde la actuación nombre lo que no está: imaginerías, fantasías, memorias, ecos de poesía. *Le otre como un paisaje*. ¿Qué puedo tomar del cuerpo del otre?, de sus movimientos, sus gestos, ideas, ¿qué es lo que le otre me da? ¿Cuál es el paisaje que me ofrece? ¿Qué me contagia? *Absorber a le otre, actuar, accionar, atravesarse siempre al menos por dos cosas. Actuar es metáfora y siempre es con le otre.*

Navegar con el personaje: salgo a pasear en la escena. Voy a viajar y pasear al personaje, voy a hacerlo experimentar, sentir, para luego volver a meterlo al mismo universo. Le hago preguntas. Lo cuestiono. No lo dejo tranquilo. Lo someto a un interrogatorio sobre gustos y placeres. Lo meto en su territorio.

El Territorio.

El espacio ficcional. Secuencia de leyes y reglas.

El universo de ese personaje. Con ese vestuario. Con esos objetos. ¿Cómo reinventar, transformar el espacio cotidiano para inventar otro?

Una escena es una multitud de micro-escenas dentro.

Luego voy a elegir un momento de la escena y me voy a meter ahí, en ese instante que dudo, o que más disfruto, o que me genera miedo, ese temblequeo… Voy a bucear ahí, pura exploración del espacio y del tiempo; entran los objetos, las texturas y veo cómo convive, cómo empuja la escena ya armada o la desplaza, o la desarma. Se me resquebraja lo construido, lo armado del personaje y de repente, aparece lo imprevisto, lo que me sorprende, me desconcierta, me sacude, me hace llorar, reír, romper, rascarme, caerme, desmayarme.

No mi cuerpo, sino yo en él.
Volij, s/f: p. 1.

El cuerpo es el escenario.
Cita de M. Rosenzvaig a Alejandro Catalán, 2011: p. 119.

De la consigna al enigma.

Pelegrin, 2017: p. 15.

Voy a elegir una zona, como si ella pensara, actuara. Focalizo en ella, todo mi cuerpo vibra, late, está presente, se infla, llevo la atención como si tuviera una luz, como si se elevara. Entonces ahora actúa la mano o el ojo. Pura decisión. Pura maniobra.

Campo de fuerzas universales que se expresan en una singularidad.

Volij, s/f: p. 1.

Me entrego a la desorganización no moral del momento que elegí, en el hedor, el barro, la oscuridad, el miedo, los truenos, la tormenta, la ola y me permito la desarticulación de lo que hacía, abandono y ahora no hago.

> ¿Y qué es el hedor? Es esa inseguridad que molesta al que va caminando, de no saber si viene una tormenta imprevista, ese paisaje desolador imposible de abarcar con la mirada, es el cansancio físico al recorrer las calles en subida. (Jordan Chelini, 2012: p. 3)

Espero. Habito el presente, no hay apuro, estoy con todo eso adentro. Todo jugando dentro mío y luego vuelvo a la escena con todo eso tatuado en la piel.

Ahora soy movida por los objetos y ellos accionan en mí. Me hacen hacer. Me hacen pensar. Y vuelvo a detener el tiempo.

Espero, estoy ahí. Presente, con todo eso adentro. Y vuelvo al campo minado, a la red de los caprichos, los accidentes, los despilfarros, los desbordes, los flujos, risas, voces, relatos. Espero con todo eso adentro.

Estoy ahí.

Actúo.

El tiempo en mí.

El aire se pone más denso, espeso.

Puedo jugar con vocales y consonantes.

¿Qué posibilidades habilita la boca? Repetición y focalización de una palabra. Sin prisa, permitir que salgan sonidos, vocales, actuar con la boca, con la lengua, voy decidiendo.

¿Qué se proyecta en el espacio? ¿Qué entra a él?

No hay nada resuelto. Estamos buscando.

Los sonidos de la escena, ese ruido que aparece detrás de la puerta. No solo las palabras articuladas. Vocales, consonantes.

Probar con la incomodidad. Jugar con el espacio, acercarse, alejarse. Decidir.

¿Cómo es la relación entre la boca y la mano? Registrar la espalda, los apoyos…, la mano sobre la boca… No desarmar lo que estoy haciendo, permitir que "entre", que te invada la imagen.

Una escena y una multitud de micro-escenas dentro.

¿De qué manera entra la otredad a mí? ¿Qué de lo que les otres hacen me llega? ¿Qué me hace le otre? ¿Cómo me abolla su voz, cómo imprime en mi piel ese sonido, esa palabra, esa frase?

Espero, no resuelvo enseguida; espero que decante para ser huella, un abolle, para quedar marcada, derretida y viaje en mí una pulsión para yo intentar abollar, traspasar la pantalla...

Los contrastes son decisiones, no escapes.

Los accidentes son parte de la escena, tomarlos a mi favor.

No resolverle todo a quien mira (espectadorxs).

Agenciar texturas, memorias, olores como parte de la escena.

El pelo como un mar que recorre la espalda. Eso es la escena.

Probar con cachitos de palabras…, el sonido que aparece desde un hueco oscuro… Eso es la escena.

La oscuridad y la lágrima, usar esas cosas que irrumpen en la escena. Usar todo. Quizás hable distinto mientras las yemitas de los dedos recorren la lana…, la lana actúa, la luz, el color actúa…

Cuidado con organizar la escena solo alrededor del texto. Todo lo otro opera, todo lo que probamos es escena.

¿Cómo es actuar la espera? ¿Cómo mi rostro/cuerpo recibe lo que le otre dice a través del teléfono? ¿Qué escondo? ¿Qué elijo mostrar?

No abandonar esa afectación, ¿cómo muta de una a otra? La mutación afectiva está llena de imágenes que construyo.

Generar contrastes entre lo que pienso y lo que digo. Aquello que pienso viaja. Y lo cuenta una mano o un diseño en el espacio.

Observar los detalles que puedo agenciarme para la escena.

Mientras tanto: el brillo en el ojo, las pestañas, las cejas…

Las deformidades del gesto. Derrito el gesto, lo aflojo, lo dejo amasar por el aire, por las voces, la monstruosidad en mí...

Me aflojo, me desarmo, me derrito...

Actuar escuchando la voz de le otre entrando a mi cuerpo.

> *Yo creo que todo el cuerpo habita pensamientos, aunque no todos vayan a la cabeza y se vistan de palabras. Yo sé que en el cuerpo andan pensamientos descalzos.*
>
> Cita de Deborah Kalmar a Felisberto Hernández, 2017: p. 39.

¿Cómo es cerrar la escena? Darle tiempo al campo expresivo de ese momento. La entrada a la poética personal.

El objeto como entidad. Al entrar al campo visual opera con toda su carga, memoria, texturas, olores y colores.

Lo fantástico siempre rueda en nuestros imaginarios. Indagar desde la condensación fantástica.

De la piel para adentro… ¿Qué hay de la piel para adentro?

Dejarme abollar por la escena, por les otres, por las cosas, las voces, los olores.

El Personaje-Ser piensa, cuando piensa actúa, porque construye en su interioridad imágenes, tiene deseos, pulsiones, olores, aunque no los diga, ni los accione.

Todas las imágenes se mezclan: las viejas, las nuevas, las vividas, las exploradas, las rearmadas, todas mías, del ser-personaje, y así renovado, transformado, transpirado, descuajeringado, reído vuelvo a la escena con todo lo nuevo tatuado en la piel.

El cuerpo dejando estelas del relato en la mirada. La mirada como un lince, como un puma, como víbora. La mirada animal. O como un trueno o una roca. La mirada que golpea, acaricia, invade...

Pensamos una forma de trabajo que estuviera atravesada por la perspectiva y sensibilidad en géneros tanto en el momento de pensar las clases como en la selección de la bibliografía. Propiciamos la construcción de la singularidad poética buscando la reafirmación de la propia identidad. Construimos una escena con esa impronta. Creemos que es desde este lugar que se pueden modificar las relaciones individuales, grupales y sociales. Buscamos generar esos cambios a partir del encuentro con lxs estudiantes, y serán ellxs quienes también puedan seguir expandiendo una postura política, filosófica y social comprometida a partir de su recorrido en las aulas, como también fuera de ellas.

A modo de cierre

Propusimos un trabajo de investigación desde el 1er. año, dado que creemos que es una forma de empezar a abordar ya desde los inicios de la carrera una propuesta que en 2do. y 3er. año tiene una mayor definición, esto es: investigación en arte desde la materialidad de la escena.

Pensamos este abordaje no solo para construir un cuerpo poético-metafórico, sino también como una forma de trabajar en la grupalidad de manera colaborativa y construir un cuerpo político-filosófico que sabemos inserto en el espacio social. Trabajar en equipo propone un micromundo, y trabajar en y para la escena es lo que nos unifica como grupo, a la vez que luego nos expandirá como sujetos sociales.

Como dijimos anteriormente, planificamos y diseñamos los contenidos de nuestros espacios curriculares a través de una serie de actividades basadas en la interdisciplina para integrar ambas materias: Actuación I y Dramaturgia de les actuantes; y en el transcurso del segundo encuentro notamos que se había traspasado ese límite para llegar a un abordaje transdisciplinar dentro del cual *nuestras voces* danzaban juntas para traspasar la pantalla, para estar ahí, dentro de la escena de cada estudiante.

Construir y habitar una escena siempre móvil, inestable, inacabada, imperfecta. Comprender la técnica como sostén del espacio expresivo, como herramienta expansora de los territorios. Atravesarse por la técnica con el mismo deseo y amor con los que nos dejamos atravesar por las imágenes y emociones a la hora de la actuación. Inventar una "otra" escena donde el espacio técnico, sus elementos, operaciones y procedimientos funcionen como metáfora de "lo otro posible". Apropiarse de la técnica para hacer estallar las poéticas propias y que la escena también estalle y se desplace de las lógicas cotidianas de las miradas sobre los cuerpos. Inventar una otra escena entre-relacionada. Multiplicar los sentidos en el cruce y amplificación de los "lugares" habitados. Desbordar, construir y habitar capas, pensar y construir zonas dudosas, mapear, montar, superponer, artificiar. Una escena siempre a punto de derrumbarse y siempre a punto de rearmarse.

Actuar con lo que no se ve, con los "entre" del cuerpo. Crear "boyas", viajar entre ellas, saltar entre ellas, no hay camino allanado. Renovar la escena permanentemente. Propiciar desbordes entre subjetividad y "personaje". ¿Con qué nuevos descubrimientos me choco entre temperaturas, texturas, olores y colores? ¿Qué encontré en el "entre" la técnica y los universos poéticos que me permitió desplegar? ¿Qué deseos? ¿Qué de las pruebas agencio para la escena? ¿La escena no serán sus pruebas?

Dejarme atravesar por le otre.
Derretirme. Abollarme. Mapearme.
Dejar que se empaste mi boca, babear.
El mar dentro de mi taza roja
mientras las palabras caen de un libro,
se derraman de mí.
La piel de mis piernas tatuadas con su rostro,
sus pestañas.
Abrir la puerta y que aparezca el bosque.

Referencias bibliográficas

Banegas, Cristina (2007). Diario de la voz. En *Caligrafía de la voz*. CABA. Leviatán.

Bartís, Ricardo (2018). *Ahí vienen. Sobre el Laboratorio de Creación I dirigido por Ricardo Bartís*. 1ra. Ed. CABA. Teatro Nacional Cervantes.

Belinche, Daniel (2016). *Arte, poética y educación*. 1ra. Ed. La Plata: UNLP. En línea: http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/Arte%20poetica%20y%20educacion.pdf

Condró, Lucas y Messiez, Pablo (2016). *Asymmetrical Motion. Notas sobre pedagogía y movimiento*. Madrid: Continta Me Tienes.

De Naverán, I. y Écija, A. (Eds.) (2013) Introducción: Leer, bailar, escribir. En *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: ARTEA.

Dias Correia, Ayelen (2018). Gramática de los cuerpos. En *El ojo y la navaja*, Nro. 1, pp. 60-61. La Plata: Malisia.

Díaz, Gabriela (2020). Derivas. En *El ojo y la navaja*, Nro. 4, pp. 70-74. La Plata: Malisia.

Flores, Valeria (2016). Saberes desbiografiados para una ars disidentis. En *Políticas de la investigación feminista. Perspectivas para las artes, el pensamiento y la educación*. *Revista Argentina de Humanidades y Ciencias Sociales*. Centro de Estudios sobre Epistemología y Metodología de la Investigación, Volumen 14, Nro. 2. https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2017/08/saberes-desbiografiados-para-una-ars-disidentis.pdf

Hernández, Felisberto citado en Kalmar, Deborah (2017). *El movimiento y la educación*. CABA. Novedades Educativas, p. 39.

Jordan Chelini, M. Eugenia (2012). *Kusch y la posibilidad desde el "estar" americano. Aportes para una filosofía Afro-indo-Americana*. En FAIA.

Vol. 1, Nro. 1. ISSN 2250-6810. En línea: Dialnet-KuschYLaPosibilidadDeUnNuevoPensarDesdeElEstarAmer-4045884.pdf

Juarroz, Roberto (2005). *Poesía Vertical II*. CABA. Emecé.

Meirieu, Philippe (2015). La pedagogía tiene que seguir siendo subversiva. En *Plan Nacional de lectura*. Ministerio de Educación Argentina. En línea: http://planlectura.educ.ar/?p=1155

Obersztern, Mariana (2018). Me gustan mucho los restos, manejarme con lo que queda. En *Cuadernos de Picadero*, Nro. 33, pp. 72-81. CABA. INT.

Pelegrin, Ana citada en Kalmar Deborah (2017). *El movimiento y la educación*. CABA. Novedades Educativas, p. 35.

Pérez Royo, Victoria (2019). *El grado cero de la corporalidad*. CABA. BP19. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=Y1Da7wAOYis

Perrone, N. (2019). La imagen teatral. Cartografías del cuerpo como presencia en la realización escénica. En *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 29, 33-45. https://doi.org/10.34096/tdf.n29.6512

Romero, A.; Giménez, M. (2012). *Transdisciplinariedad*. En línea: http://www.deartesypasions.com.ar/03/doctrans/ayt.pdf

Rosenzvaig, Marcos (2011). Alejandro Catalán. Imaginario actoral. En *Técnicas actorales contemporáneas: las propuestas de 16 grandes maestros*, cap. 3. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Volij, Rhea (s/f). Perder la forma humana. En Rhea Volij - Danza Butoh https://www.butohrheavolij.com.ar/new/

Acceso a videos

Jornada I – "Ecos de la carne": https://www.youtube.com/watch?v=uy5l-9sxdQ5Y&feature=youtu.be

Jornada II – “Aboyar abollar, detallar la escena”: https://youtu.be/9sxurttgfgU

Muestra de fin de cursada 1er. Año “A” (2020). Actuación, Movimiento, Voz: https://drive.google.com/drive/folders/18_nlY6w05ijkeiSkbvS-dLu4va5-hIzp?usp=sharing

Normativa vigente

Ley N° 26.206 de Educación Nacional.

Ley N° 26150/05 Programa Nacional de Educación Sexual Integral.

Ley N° 26743 Ley de identidad de Géneros.

Ley N° 13.688 Provincial de Educación.

Resolución CFE 111/10. La Educación Artística en el Sistema Educativo Nacional.

Resolución N° 175/11 Profesorado de Teatro.

Resolución N° 13255/99 FOBA, Formación docente y Tecnicaturas Teatro.

Dirección General de Cultura y Educación (2016), La naturalización de la desnaturalización, DEA. En línea: http://www.abc.gov.ar/artistica/?q=documentos

Dirección General de Cultura y Educación. (2016). El arte como conocimiento. DEA. En línea: http://www.abc.gov.ar/artistica/?q=-documentos

Dirección de Educación Artística. D. G. C y E. Aportes para una Educación Artística desde la concepción de las artes integradas. En línea: http://www.abc.gov.ar/artistica/?q=documentos

Resolución 285/16. Plan Nacional Argentina Enseña y Aprende (2016-2021).

Resolución N° 1664/17 Educación Inclusiva de niños, niñas, adolescentes, jóvenes y jóvenes adultos con discapacidad en la Prov. de Buenos. Aires.

El Movimiento de Teatros Judíos de Arte: un recorrido de Europa a la Argentina

Paula Ansaldo

Paula Ansaldo (Argentina, 1989) es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y becaria postdoctoral del CONICET. Forma parte como investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA) y del Núcleo de Estudios Judíos (IDES). Como docente se desempeña en la materia Historia del Teatro II (FFyL-UBA). Ha co-editado los libros *Teatro independiente: historia y actualidad* (Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2017) y *Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico* (Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, 2021) y publicado diversos artículos académicos sobre la historia del teatro judío en Argentina. Ha recibido becas del CONICET, Fordham University-New York Public Library, Grupo Coimbra, American Philosophical Society, YIVO Institute for Jewish Research, Latin American Jewish Studies Association, University of Sussex, Université de langue et de litérature Yiddish à Strasbourg y Vilnius University.

El Movimiento de Teatros Judíos de Arte: un recorrido de Europa a la Argentina

Paula Ansaldo
UBA-IAE/CONICET/Núcleo de Estudios Judíos

El teatro judío comienza a desarrollarse en la Argentina en los primeros años del siglo XX y tiene su período de mayor esplendor a partir de los años 30, cuando Buenos Aires se posiciona como un centro teatral judío de relevancia internacional. Durante esta época dorada, que se extendió hasta entrados los años 50, llegaron a funcionar en la ciudad hasta cinco teatros que representaban todas sus obras completamente en ídish —la lengua hablada por la mayor parte de la población judía de Europa del Este hasta la Segunda Guerra Mundial[1]—, por lo que estaban dirigidas específicamente al público judío de origen ashkenazí[2]. Estos teatros realizaban funciones de martes a domingo, con doble función los fines de semana a sala llena. Esta gran afluencia de público posicionó a Buenos Aires como un destino popular en las giras de los artistas y compañías itinerantes del teatro judío, convirtiéndolo también en un polo teatral que atraía a una gran cantidad de actores, actrices y directores judíos que buscaban radicarse en el continente americano.

En este sentido, el afianzamiento de Buenos Aires como centro teatral judío es tardío con respecto al desarrollo de las principales ciudades teatrales judías en Europa del Este, Rusia y los Estados Unidos, que tienen

1 En 1908, en la conferencia de Chernowitz, el ídish fue declarado, a la par del hebreo, una de las lenguas nacionales del pueblo judío.

2 La inmigración judía que llegó a la Argentina desde finales del siglo XIX estuvo compuesta mayormente por judíos de origen ashkenazí, es decir, aquellos provenientes de Europa del Este y Rusia, cuya lengua era el ídish, y de Europa Central, de habla alemana o húngara, pero también de judíos sefaradíes, que venían de diferentes países de Medio Oriente y hablaban en árabe o ladino. Sin embargo, en este trabajo nos centraremos únicamente en el universo cultural de los judíos ashkenazíes, debido a que fueron quienes llevaron adelante una práctica teatral sostenida y conformaron un circuito teatral propio destinado al público judío, mientras que entre los sefaradíes no encontramos desarrollo de formas teatrales durante el período que estudiamos.

su período de mayor esplendor en las primeras décadas del siglo XX. Esto provoca que el teatro judío argentino herede una serie de debates y posicionamientos que para entonces estaban ya firmemente instalados en el campo teatral judío y que, en el período de entreguerras, se revitalizan en un nuevo contexto a partir de la gran oleada inmigratoria y la llegada de intelectuales y teatristas de Europa a la Argentina. Esto se produjo gracias a que, durante esos años, el teatro judío circulaba a través de las fronteras ya que formaba parte de una red cultural transnacional, una red interconectada de comunidades de ídish-parlantes alrededor del mundo. Los judíos que vivían en los diferentes países de la diáspora constituían en este sentido una audiencia global que no estaba restringida por barreras idiomáticas o geográficas. El teatro judío —al igual que las publicaciones periódicas y los libros— operaba así, no dentro de los bordes nacionales sino a través de ellos. Esto provocaba que los directores, actrices y actores judíos trabajaran de manera itinerante, desplazándose y viajando permanentemente entre los diferentes centros teatrales judíos del mundo: Varsovia, París, Vilna, Nueva York, Londres, Johannesburgo, Buenos Aires. De esta forma, llegaron a la Argentina numerosos intelectuales y artistas que trajeron bajo el brazo nuevas concepciones teatrales que influyeron notablemente en el campo teatral local. En este trabajo nos centraremos específicamente en los debates que se produjeron en Europa en las primeras décadas del siglo XX en torno al concepto de "teatro de arte" y que tuvieron un gran impacto en el teatro judío que se desarrolló en la Argentina.

La pregunta por el teatro y el Movimiento de Teatros Judíos de Arte

Si bien ya desde la Edad Media encontramos numerosas formas teatrales en el mundo judío, principalmente en el marco ritual de la festividad de Purim[3], no es hasta entrado el siglo XIX cuando comienza a desarrollarse

3 La festividad judía de Purim se celebra el 14 del mes de Adar del calendario hebreo y recuerda la salvación de la aniquilación del pueblo judío en la antigua Persia. Para un mayor desarrollo acerca de las obras de Purim ver: "Liminalidad en los orígenes del teatro judío: de los *purimshpilers* a los *Broder Zingers*", de Ansaldo, Paula (2019); en Dubatti, Jorge (comp.), *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

un teatro judío secular. Los procesos de emancipación e integración, que se profundizan fuertemente a partir del siglo XVIII[4], transforman radicalmente la vida tradicional judía, disminuyen el peso de las autoridades rabínicas, provocan una mayor separación entre las esferas religiosas y no religiosas, y traen una mayor apertura a la cultura secular, contribuyendo así al surgimiento de nuevas formas teatrales y a la conformación de un circuito teatral judío profesional.

Es así que, desde finales de 1800, surgieron en Europa numerosas compañías teatrales profesionales conformadas por y para la población judía de habla ídish. Sin embargo, a pesar de este gran crecimiento, para principios del siglo XX, el teatro en ídish carecía aún de un repertorio dramático propio. Los escenarios judíos estaban dominados por las operetas[5] y los melodramas domésticos, en los cuales primaba la improvisación, los aspectos musicales y la repetición de fórmulas ya conocidas por la audiencia, es decir, se trataba de géneros donde el componente literario tenía una importancia menor en relación a la performance y al trabajo de los actores. Debido a esto, la inteligencia judía consideraba que el teatro judío se encontraba absolutamente retrasado con respecto al teatro europeo contemporáneo, ya que había sido descuidado por los intelectuales. En consecuencia, decían, la cultura judía tenía una literatura propia que por entonces se encontraba fuertemente consolidada —con grandes representantes tales como Méndele Moijer Sforim, I. L. Peretz y Sholem Aleijem—, pero carecía de un verdadero teatro nacional. Para los escritores e intelectuales reunidos en Varsovia en torno a la figura del escritor I. L. Peretz esto era una verdadera

4 Victor Karady (2000) señala que a partir de los proyectos de modernización política y económica de las sociedades europeas se produce, entre mitades del siglo XVIII y comienzos del XIX, un cambio en la situación política, económica y social de los judíos. Debido a que los nuevos Estados Nación pretendían dar origen a una sociedad orgánica formada por ciudadanos jurídicamente iguales y culturalmente homogéneos, comenzaron en este período procesos de emancipación que permitieron una mayor integración de los judíos en las culturas europeas.

5 La opereta es un subgénero del teatro musical que se caracteriza por la alternancia entre escenas habladas y escenas cantadas que funcionan como cuadros musicales integrados en una historia.

preocupación, puesto que consideraban que el teatro era el medio ideal para establecer la validez de la cultura judía moderna. Como señala Debra Caplan (2013), esto se debía a que incluso para los mejores escritores judíos era muy dificultoso llegar a los lectores no judíos puesto que escribían sus obras en el alfabeto hebreo. El teatro ídish, en cambio, al ser hablado y no escrito, poseía comparativamente una ventaja fundamental en este sentido. La escena ídish aparecía así, como el espacio perfecto para transmitir la cultura judía moderna al público europeo, por lo que Peretz y sus colegas pensaban que, si el teatro lograba tener éxito entre los espectadores no judíos, la legitimidad de la lengua, la literatura y la cultura ídish estaría permanentemente asegurada (Caplan, 2013: 40). El teatro como lugar de encuentro físico, concreto, material, que implica necesariamente convivio, es decir, reunión de cuerpo presente entre espectadores y artistas, garantizaba así la llegada real a ese Otro que pretendían alcanzar.

Debido a estas razones, desde aproximadamente 1905 hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial, la pregunta por el teatro (la *teater-frage*) se convirtió en motivo de discusión y polémica permanente entre los intelectuales judíos polacos. Por primera vez, se comenzaron a escribir artículos y reseñas sobre teatro en los diarios judíos y progresivamente apareció una verdadera crítica teatral especializada (Caplan, 2013: 19-20). Pero la respuesta a dicha *teater-frage*, a esta pregunta teatral, no era unívoca ni evidente para todos, lo cual llevó a una intensa polémica para determinar la manera en que el teatro judío moderno debía ser formado. El debate se basó en la distinción extrema entre formas teatrales consideradas buenas o malas, altas o bajas, polarización que fue formulada a partir de los términos contrapuestos de *kunst* (arte) y *shund*, una palabra que utiliza por primera vez en 1893 el editor y periodista Abraham Cahan para referirse a lo que él deseaba que fuera un género en desaparición: las novelas populares en ídish (Steinlauf, 1995: 44). La palabra, reapropiada por el campo teatral, connotaba la idea de un arte basura, bajo, vulgar, en oposición al teatro de arte, elevado, refinado, intelectual y literario, que se aspiraba a alcanzar. *Shund* era básicamente el concepto que los críticos utilizaban para caracterizar prácticamente a todo el teatro judío preexistente, al cual consideraban vulgar y efectista, en tanto tenía

como objetivo satisfacer el gusto popular, "agradar a Moishe" como solía decir la prensa teatral del período, refiriéndose a los espectadores de mente simple, ingenuos y poco cultivados[6]. Las críticas se focalizaban también en la actuación, que evaluaban de muy baja calidad en tanto que la mayoría de los actores judíos tenían escasa educación y prácticamente ningún entrenamiento formal. Por otro lado, el tiempo de los ensayos era muy breve, por lo que debían recurrir a la utilización de recursos propios del actor popular como la improvisación, para compensar posibles faltas y errores durante la representación[7].

En cuanto a las temáticas, hemos señalado que las operetas y los melodramas domésticos eran los que dominaban el repertorio de la mayoría de las compañías, así como las llamadas "comedias de lágrimas" (o coloquialmente "obras cebolla") que intercalaban elementos alegres y tristes en igual proporción, puesto que el objetivo era divertir y emocionar a la vez. Como hemos dicho, todas las obras incluían momentos de baile, música y canto, siendo esto parte fundamental del espectáculo y del éxito entre el público para quienes la calidad literaria o el realismo de la representación eran aspectos de importancia secundaria, ya que la atención estaba puesta en los elementos espectaculares como la actuación, el baile y el canto.

Desde la perspectiva de los críticos, el *shund* carecía de valor artístico y lo consideraban culpable de corromper el gusto del público. Por esta razón, vinculaban metafóricamente el teatro judío con la imagen de un niño al que había que ayudar a madurar y crecer. Como ha señalado Nina Warnke, en la retórica típica de la época frecuentemente aparecía la idea de una evolución lineal de las culturas hacia un estado cada vez más desarrollado

---

6 Para profundizar en las objeciones de los intelectuales al *shund teater* ver: "Fear of Purim: Y. L. Peretz and the Canonization of Yiddish Theater", de Steinlauf, Michael (1995); *Jewish Social Studies*, 1 (3), pp. 44-65.

7 La improvisación ocupaba una parte tan importante de los espectáculos que era usual que los guionistas que escribían para las estrellas dejaran grandes espacios en blanco para dar lugar a la inventiva de los actores. Joel Schechter (2008) señala que, por ejemplo, los guionistas del famoso actor cómico Menashe Skulnik escribían guiones que empezaban con "Menashe entra", seguido por páginas dejadas en blanco donde el actor insertaba su propio material.

en el que la cultura judía se encontraba largamente retrasada, razón por la cual los intelectuales establecieron una relación paternal con este niño que necesitaba constante vigilancia y guía para crecer como una institución respetable y madura (2008: 203). Y esto se hizo extensivo también a las audiencias que debían aprender a valorar otro tipo de espectáculos de mayor calidad artística[8]. En este sentido, Peretz y su círculo creían que el teatro tenía la función de educar a los espectadores, como lo indica su famosa frase "*teater: a shul far dervaksene*": el teatro es escuela para adultos.

De esta forma, a través de sus artículos y publicaciones, los intelectuales y artistas que seguían a Peretz comenzaron a delinear una visión común acerca de cómo debería ser un nuevo y más elevado teatro judío. Este teatro debería tener: A) Un repertorio derivado de lo mejor de la literatura ídish, con historias realistas tomadas de la vida real y un desarrollo lógico del argumento; B) Actores entrenados y educados, que desarrollaran un estilo de actuación más natural, con una manera más cotidiana de hablar; C) Mayor respeto por el autor y su texto; D) Escenografías y vestuarios adecuados, respeto por la cuarta pared, largos períodos de ensayo; E) Una audiencia respetuosa y atenta.

Las ideas de Peretz y su círculo contribuyeron así, al surgimiento de nuevos autores que se volcaron a la escritura dramática, incentivados por el nuevo interés que el teatro despertaba entre los círculos intelectuales y por el surgimiento de una audiencia más cultivada. A los escritores I. L. Peretz y Scholem Aleijem, que ya habían incursionado en el género dramático, se les sumaron en este período los autores: León Kobrin, Scholem Asch, David Pinski, H. Leivick, Osip Dimov y Peretz Hirschbein, entre los más prolíficos, quienes desarrollaron una producción teatral en ídish que dio lugar finalmente a la constitución de un repertorio teatral judío.

---

8 Esta actitud paternal de los críticos con los espectadores se ve reflejada en uno de los monólogos humorísticos del escritor judío Moishe Nadir, donde un imaginario espectador promedio se queja de que los críticos no lo dejan disfrutar: cuando efectivamente ve una obra que le gusta donde hay canciones y baile, "los críticos escriben que no me gusta, que es *shund* y que me repugna" (cit. en Schechter, 2008: 26).

En sintonía con los cambios en las expectativas de los artistas, los críticos y la audiencia, comienzan a surgir también compañías teatrales autogestionadas que buscaban poner en escena un repertorio compuesto únicamente por obras de alto nivel literario, y que se identifican a sí mismas con el concepto de *kunst teater*. Estas compañías, tales como la *Hirschbein Trupe* fundada en 1908 y la *Vilner Trupe* en 1915, seguían el modelo del Teatro de Arte de Moscú de Konstantin Stanislavski y se adherían a las ideas renovadoras de Peretz en cuanto al curso que debía tomar el teatro judío. De esta forma, gracias a las giras realizadas por estas compañías y a la migración multidireccional de artistas judíos a lo largo del mundo, el teatro judío de arte se populariza en diferentes geografías, convirtiéndose durante el período de entreguerras en un movimiento en constante crecimiento: en Nueva York, Maurice Schwartz funda en 1918 su *Yiddish Art Theatre*, y en 1919, Jacob Ben-Ami, ex miembro de la *Hirschbein Trupe*, crea también en Nueva York el *Jewish Art Theater*; en Moscú se establece en 1918 el teatro *Habima*, una compañía que realizaba sus representaciones en hebreo, bajo los auspicios del Teatro de Arte de Moscú y con dirección de Yevgeny Vakhtangov, discípulo de Stanislavski[9]; y en Varsovia, Zygmunt Turkow crea el VYKT *(Varshever Yidisher Kunst Teater* - Teatro Judío de Arte de Varsovia) en 1924 junto con Ida Kaminska. Además de contener la palabra "arte" en sus nombres, todos estos teatros tenían en común la búsqueda de profesionalismo, la voluntad de presentar un repertorio compuesto por obras de calidad con gran respeto por el dramaturgo y el texto, y el objetivo de producir arte de acuerdo con un fuerte compromiso estético, por oposición al *shund* y su interés por la taquilla. Se basaban a su vez en la organización colectiva bajo la guía de un director artístico, que ya para ese momento comenzaba a reemplazar al primer actor como el centro organizador de la producción.

En este sentido, a pesar de que la realidad del campo teatral judío no podía simplemente reducirse a la dicotomía *shund/kunst*, ni las obras

9 En los años 30 la compañía se radica permanentemente en Palestina y hoy es el Teatro Nacional de Israel con sede en Tel-Aviv.

correspondían tan fácilmente a una u otra categoría, Peretz y sus seguidores fueron definitivamente exitosos en establecer dichas nociones en los debates de la prensa y los intelectuales, y de esa forma, en el imaginario colectivo, creando una oposición que trascendió en el tiempo y en el espacio llegando, como veremos, al campo teatral judío de la Argentina.

Hacia un teatro judío de arte en la Argentina

En el período de entreguerras, Buenos Aires comienza a afianzarse como un centro teatral judío de importancia internacional debido a una serie de múltiples factores. En primer lugar, durante esos años, se asentó en Buenos Aires una gran población de judíos ídish-parlantes que llegaron escapando del antisemitismo y las difíciles condiciones de vida en Europa. La mayoría de estos inmigrantes tenían ya incorporada la asistencia al teatro como una práctica cultural relativamente habitual, dado que las compañías teatrales judías se presentaban por esos años a lo largo de toda Europa. Por otro lado, en la década del 30, la audiencia del teatro en ídish en Europa comenzó a decaer, y lo mismo sucedió en los Estados Unidos. A raíz de esto, muchos artistas judíos comenzaron a viajar en busca de un nuevo público que estuviese ansioso de asistir al teatro ídish, como sucedía ya por ese entonces en Buenos Aires. Además, el hemisferio sur contaba con una ventaja extra dado que se beneficiaba por la oposición de temporadas, de manera que en el receso de verano los actores extranjeros podían viajar a presentarse en la Argentina, sin necesidad de abandonar sus propias compañías. Realizaban así una segunda temporada de invierno con base en Buenos Aires, y desde allí viajaban también a otras ciudades argentinas y a las colonias judías, así como a otras ciudades latinoamericanas, como Montevideo, Santiago de Chile, San Pablo y Río de Janeiro. De esta manera, Buenos Aires se convirtió en una capital teatral de gran relevancia que, durante la década del 30, fue adquiriendo cada vez mayor popularidad entre los intelectuales y artistas gracias a su rica vida cultural en ídish que estaba en pleno crecimiento. Es así que, durante esos años, encontramos en Buenos Aires cinco teatros prácticamente destinados únicamente a presentar obras en ídish: el Excelsior y el Soleil en el barrio de Abasto, el Mitre en Villa Crespo, el Ombú

en el barrio de Once, y en la década del 50, el teatro construido por el IFT en la calle Boulogne Sur Mer. Además de los teatros, algunos bares presentaban números artísticos y varietés judíos a la manera del café-concert, tales como el Cristal y el Internacional, conformando de esta manera un amplio y variado circuito teatral completamente representado en ídish.

Ya desde los primeros años en los que comienza a desarrollarse el circuito teatral en ídish en Buenos Aires, la visita de artistas extranjeros se constituyó como un componente fundamental de la temporada teatral. Esta tendencia se profundizó en la década del 30 cuando los teatros judíos empezaron a organizarse completamente en función de un "star system", un sistema de estrellas basado en las figuras que venían del exterior, que posibilitó la llegada al país de grandes actores internacionales, tales como Maurice Schwartz, Jacob Ben-Ami y Joseph Buloff, quienes por ese entonces eran considerados los mayores exponentes del Movimiento de Teatros Judíos de Arte. Estos artistas habían combatido la tendencia hacia el *shund* presente en la escena judía, a través de la representación de *literarishe piesen* (obras literarias) y de un gran respeto por el dramaturgo y el texto. Trajeron así en sus repertorios obras de autores internacionales, con versiones al ídish de textos dramáticos de Henrik Ibsen, August Strindberg, Ernst Toller, William Shakespeare, entre otros, y adaptaciones teatrales de textos de León Tolstoi, Fiódor Dostoievski y Máximo Gorki. En cuanto a las obras provenientes de la dramaturgia judía, pusieron en escena piezas de Sholem Asch, H. Leivick, Peretz Hirschbein, Osip Dimov y otros autores consagrados del repertorio judío.

Fuente: Revista *Penemer un penem'lakh / Caras y caritas*

Este tipo de obras implicaban una diferencia con respecto a las operetas y comedias livianas que imperaban en los escenarios judíos de Buenos Aires, las cuales eran caracterizadas por los intelectuales judíos argentinos como *shund teater*, retomando la terminología popularizada en Europa desde principios del siglo XX. Los críticos del período rechazaban este tipo de obras, a las cuales denominaban también como *cholent piesen*, piezas "*cholent*": una suerte de guiso muy popular entre los judíos ashkenazíes, referencia que se utilizaba para caracterizar a estas obras teatrales por su carácter de mezcla y pastiche, ya que incorporaban momentos musicales, rutinas cómicas o bailes que poco tenían que ver con el desarrollo argumental de las obras, con el único objetivo de permitir el lucimiento de las estrellas. Por esta razón, la llegada de artistas extranjeros representantes del Movimiento de Teatros Judíos de Arte a la Argentina fue entendida como una influencia benéfica para el campo teatral local, y el éxito de sus espectáculos fue utilizado como prueba de que el público judío de la Argentina estaba interesado en un teatro de mayor valor literario y artístico del que los empresarios teatrales solían ofrecerle. Como señalaba Enrique Feinmann, con respecto a la primera temporada de Ben-Ami en Buenos Aires:

> (…) el público que va al teatro para distraerse, para olvidar sus propios males, o simplemente a reír, ha preferido ante tan grande comediante la emoción superior de sentir, pensar y de conmoverse. Bien lo dijo Ben-Ami en la soirée en su honor: "He procurado siempre que la platea se eleve a mi tinglado de arte y no descender con mi labor artística a la platea" (1931: 42).

En este artículo, la labor de Ben-Ami es presentada como un elemento de elevación cultural para las audiencias que demuestra que el arte teatral puede ir más allá del mero entretenimiento. En este mismo sentido, en un comunicado publicado en 1935 con motivo de la segunda presentación de Joseph Buloff y Luba Kadison en Buenos Aires, un conjunto de intelectuales argentinos entre los que se encontraban figuras de gran trayectoria como los escritores César Tiempo, Samuel Glasserman, Máximo Yagupsky y Samuel Feldman, realizan un diagnóstico negativo de la situación del teatro judío en Argentina y el mundo, y presentan la llegada

de estos artistas como una posible inspiración para el surgimiento de un nuevo tipo de teatro en Buenos Aires:

> Durante su primera visita demostraron ya haber logrado electrizar al espectador, encumbrándolo a la altura de su arte, y demostrando que también en el teatro judío la finalidad no es la distracción barata, sino que además de ser un pasatiempo, debe ejercer una función educadora, procurando por ende la elevación del espíritu y el saneamiento del cerebro (...) Es deber de toda la colectividad, y más aún de los amigos del buen teatro judío, interesarse por los espectáculos del binomio Buloff-Kadison, porque el hecho de crear el ambiente propicio puede convertirse en estímulo para considerar la creación de un teatro estable de arte judío en Buenos Aires, en el cual actúe lo mejor de lo que aún poseemos.[10]

Este comunicado resume, de alguna forma, las aspiraciones de los críticos e intelectuales argentinos, quienes abogaban para que el trabajo de los artistas internacionales inspirara finalmente la creación de un teatro judío de arte en Buenos Aires, cuyo objetivo no fuera únicamente entretener, sino también elevar el nivel cultural de los espectadores.

Es en el contexto de este debate que se funda en Buenos Aires, en 1932, el IDRAMST (*Idishe Dramatishe Studye* - Estudio Dramático Judío), que pasará en 1937 a llamarse IFT (*Idisher Folks Teater* - Teatro Popular Judío). Esta compañía teatral es creada con un doble objetivo: por un lado, poner en escena obras teatrales que respondieran a las necesidades de una audiencia popular; por el otro, elevar el nivel artístico del teatro judío en Buenos Aires. El IFT pretendía así renovar en primer lugar las temáticas y los repertorios imperantes en los escenarios judíos porteños, con el fin de presentar obras que brindaran un mayor contenido social; y en este sentido, se posicionaba como un teatro político. En segundo lugar, proponía modernizar el teatro judío de Buenos Aires mediante puestas en escena de alto valor artístico; y desde este

10 Este comunicado publicado por el comité de recepción a los eminentes artistas Joseph Buloff y Luba Kadison en julio de 1935, puede encontrarse en la sección de teatro del archivo de la Fundación IWO.

punto de vista, era también un teatro de arte: un *kunst teater*. Los integrantes del Teatro IFT buscaban instruir entonces a los espectadores tanto en materia política como estética. En esta vocación pedagógica los guiaba la convicción de que el pueblo asistía al teatro no solamente en busca de diversión, sino también con la intención de aprender. Seguían así la ya mencionada frase de I. L. Peretz —grabada luego en una de las paredes del edificio del IFT— que sostenía que el teatro era *a shul far dervaksene*, una "escuela para adultos"[11]. Es así que en sus publicaciones comenzaron a autodenominarse como un "teatro moderno y experimental", buscando al caracterizarse de esta manera, recibir el apoyo de todo aquel que se considerara defensor del *kunst teater*, dirigiéndose en sus publicaciones alternativamente a los "amigos del teatro de arte" o a los "amantes de un mejor teatro". Asimismo, finalizaban gran parte de sus notas llamando a la población judía a asociarse y de esta manera cumplir "con un gran deber para con el arte y la cultura judía"[12]. Cimentaban así la idea de que apoyar al IFT era colaborar con el único teatro que podía elevar el nivel de la cultura judía en Buenos Aires, y sustentar a la única compañía judeo-argentina que encarnaba las ideas renovadoras que habían llevado al Movimiento de Teatros Judíos de Arte a florecer a lo largo del mundo. Para fortalecer esta idea solicitaron también el apoyo de las figuras internacionales que eran grandes representantes de este movimiento, como por ejemplo los reconocidos actores Jacob Ben-Ami y Berta Gerstein, con quienes organizaron un almuerzo homenaje para recaudar fondos para el Teatro IFT.

En este sentido, los intelectuales y artistas del IFT erigieron la campaña para fundar un teatro judío estable a partir de la ya probada retórica de principios del siglo XX, que se basaba en la dicotomía *shund* vs. *kunst*, tal como puede verse en el artículo de G. Dorín publicado en el Nro. 4 de la revista *Nai Teater* (marzo de 1936):

---

11 Para un recorrido por la historia del Teatro IFT ver: "Teatro popular, teatro judío, teatro independiente: una aproximación al *Idisher Folks Teater* (IFT)" de Ansaldo, Paula (2018); *Culturales*, (6), 1-27.

12 Todos los comunicados se encuentran en el Archivo Teatro IFT, Centro Documental y Biblioteca "Pinie Katz".

> Un siglo atrás se logró echar al *shund* de la literatura judía, sin embargo, como revancha, el *shund* echó a la literatura del teatro. En el teatro nacional, el *shund* da el tono, ahí es el patrón. Es cierto que, en el teatro, Mr. *Shund* adorna su cabeza vacía con un moderno sombrero de copa, se pone una vestimenta de payaso con artísticos lunares, tapa sus pavadas con un chiste barato, con un cantito, con un bailecito, con una piernita desnuda. Se llama opereta, melodrama, vodevil, farsa, revista. Aparece bajo un nombre literario, pero es pura sangre de *shund*, porque está vacío de cualquier contenido, porque se adapta al más bajo gusto, porque solo tiene la intención de hacer cosquillas y de acariciar los más primitivos sentimientos y los más bajos instintos.[13]

De esta forma, buscaron instalar en el imaginario la idea de que luchar contra el *shund* que imperaba en los escenarios profesionales judíos de la época era una tarea que debía llevar adelante toda la comunidad judía de la Argentina mediante su apoyo al Teatro IFT. La campaña de Peretz y su círculo por un teatro judío de arte funcionó así, como una plataforma sobre la cual los artistas e intelectuales reunidos en torno al IFT pudieron darle impulso a la creación de un teatro judío de arte en Buenos Aires.

Palabras finales

A lo largo del artículo, hemos podido ver cómo la pregunta por el curso que debía tomar el teatro judío fue protagonista de múltiples debates que ocuparon un importante lugar en la consolidación de un teatro judío de arte durante el siglo XX. Nos detuvimos así en la campaña por un teatro de arte, llevada adelante por el escritor I. L. Peretz y su círculo de intelectuales y artistas, cuyo objetivo fue que el teatro judío, con sus dramaturgos, actores y directores, lograra ocupar un lugar de importancia dentro del teatro contemporáneo y contribuyera así a legitimar la cultura judía ante el mundo. Asimismo, pudimos observar cómo estas ideas, sintetizadas en el establecimiento de la dicotomía *shund/kunst*, se establecieron fuertemente en el campo teatral judío. De esta manera, la distinción entre una alta y una

13 La traducción del ídish al español es de Sofía Laski.

baja cultura se convirtió en una polarización que atravesó al teatro judío en sus diferentes latitudes y que apareció con renovada fuerza en el caso del teatro judío de Buenos Aires.

En este sentido, pudimos comprobar que los artistas e intelectuales judíos que se trasladaron multidireccionalmente de un territorio a otro durante el período de entreguerras llevaron consigo sus experiencias y concepciones artísticas, y contribuyeron así al surgimiento de un Movimiento de Teatros Judíos de Arte que floreció a lo largo de diferentes geografías, y que tuvo también su expresión en Argentina en el Teatro IFT. Este fenómeno nos permitió evidenciar la manera en que el campo teatral judío de Buenos Aires se conformó en diálogo con otros centros teatrales judíos del mundo y se desarrolló en un amplio mapa de intercambios y conexiones que posibilitó la llegada al país de concepciones teatrales que ya estaban consolidadas en los países europeos y que motivaron e incentivaron los debates locales en torno a los repertorios, estéticas y poéticas de actuación que le dieron forma al campo teatral judío de la Argentina.

Referencias bibliográficas

Ansaldo, P. (2019). Liminalidad en los orígenes del teatro judío: de los *purimshpilers* a los *Broder Zingers*. En Dubatti, Jorge (Comp.): *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

----------(2018) Teatro popular, teatro judío, teatro independiente: una aproximación al *Idisher Folks Teater* (IFT). *Culturales*, 6, pp. 1-27.

Caplan, D. (2013). *Staging Jewish Modernism: The Vilna Troupe and the Rise of a Transnational Yiddish Art Theater Movement* [Tesis doctoral]. Harvard University.

---------- (2018) *Yiddish Empire: The Vilna Troupe, Jewish Theater, and the Art of Itinerancy*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Atuel.

Dorín, G. (1936). Del *shund* al *kunst*. *Revista Nai Teater*, 4. Buenos Aires.

Feinmann, E. (1931). Un homenaje a Ben-Ami. *Revista Comedia*, 6 (75), p. 42.

Karady, V. (2000). *Los judíos en la modernidad europea*. Madrid: Siglo XXI.

Sandrow, N. (1995). *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*. Syracuse: Syracuse University Press.

Schechter, J. (2008). *Messiah of 1933: How American Yiddish Theatre survived adversity through satire*. Philadelphia: Temple University Press.

Steinlauf, M. (1995). Fear of Purim: Y. L. Peretz and the Canonization of Yiddish Theater. *Jewish Social Studies*, 1 (3), pp. 44-65.

Warnke, N. (2008). The child who wouldn't grow up: Yiddish Theatre and its critics. En Berkowitz, J. (Ed.): *Yiddish Theatre: New Approaches*. Oxford: Littman Library of Jewish Civilization.

Pervivencia de las fórmulas patéticas en *Mujeres argentinas en el fondo del mar*

Paulina Liliana Antacli

Artista-investigadora e historiadora del arte. Es Doctora en Artes; Licenciada en Pintura, UNC. Profesora universitaria, UNLaR y docente del Doctorado en Artes, UNC y UNA. Dirige equipos de investigación cuyo tema aborda las representaciones del cuerpo y las fórmulas expresivas en danza, teatro y artes visuales.
El Museo Picasso Casa Natal publicó su libro *Picasso, Warburg y la fórmula de la ninfa* (2019). Publica en revistas académicas. Bailarina del Ballet Oficial de Córdoba (1978 a 2009) donde fue asistente de dirección artística, coreógrafa y maestra de baile (2009 a 2013). Integró el Ballet de Cámara Argentino (Buenos Aires, 1986-87) y Compagnie Alternancia (París, 1990 a 1994). Becaria del Ministerio de Cultura de Francia. Conferencista en Centre Pompidou Málaga, Museos: Casa Natal, Picasso de Málaga, Picasso de Barcelona. Universidad Federal de Río Grande do Sul, UArtes de Guayaquil y Universidad Complutense de Madrid, entre otros.

Pervivencia de las fórmulas patéticas en *Mujeres argentinas en el fondo del mar*

Paulina Liliana Antacli
Universidad Nacional de La Rioja
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

El arte no aparece como repertorio de respuestas,
ni siquiera como gesto de buscarlas. Es más bien,
el lugar donde las preguntas y las dudas
se traducen y retraducen, oyen su resonar.

Néstor García Canclini (2010)

En la obra de los humildes albañiles, que nos ha sido legada a través de la jactancia grandilocuente o la desesperación trágica del mundo pagano, la dura piedra goza y se lamenta como una danza viva de la muerte; la pasión del hombre continúa aquí viviendo entre los muertos con una inmortalidad tan perdurable, en la forma de un deseo frenético de agarrar o un deseo frenético de verse apoderado por la pasión, que todo hombre nacido después, dotado de un corazón sensible y ojo alerta, debe hablar inevitablemente en el mismo estilo, siempre que sea sacudido por la compulsión inmortal, para dar rienda suelta a sus sentimientos.

Aby Warburg (1929)

El presente texto[1] busca establecer un estrecho diálogo entre las nociones de artista investigador-investigador artista, memoria e imaginería femenina de lo trágico. El recorrido propuesto establece una trama de

1 El presente trabajo forma parte del proyecto denominado "La imaginería femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro (Parte II)", acreditado y radicado en la Universidad Nacional de La Rioja, Argentina. Directora Ejecutiva: Dra. Paulina Liliana Antacli (UNLaR-UNC). Directora Consultora: Dra. Mabel Brizuela (UNC). Integrantes: Lic. Ma. Ximena Argañaraz (UNLaR); Lic. Penélope Arolfo (UPC. Becaria SECyT-UNC); Lic. Natalia Bazán (UNLaR-UPC); Lic. Miriam Corzi (UNLaR); Lic. Verónica Cuello (UNLAR-UNC); Lic. Mariano Fiore (UNLaR-UNCuyo); Lic. Maura Sajeva (UNC-UNLaR); Lic. Marta Salinas (UNLaR); Lic. Marcos Federico Tello (UNLAR). Ayudantes alumnos: Mariel Carolina Navarro, Pedro Díaz Mulet.

intenciones superpuestas e intercambiables, articuladas a la luz de la categoría warburguiana de fórmulas emotivas o de *pathos*, estudiadas en *Mujeres argentinas en el fondo del mar* (2006) del director y dramaturgo mendocino Daniel Fermani[2].

El objeto de nuestro estudio está centrado en la experiencia y conocimiento surgido de la praxis artística. Daniel Fermani en su rol de director, dramaturgo y artista, da cuenta de cómo la experiencia atraviesa, modifica y altera originales supuestos y convenciones muertas. Es la razón de la praxis la que vertebra los procesos artísticos y subvierte la razón lógica que da paso a una razón del acontecimiento. En este orden de ideas, Jorge Dubatti asevera que:

> Hay una zona de la experiencia empírica que instala, a partir de la observación y la comprobación, una razón de la praxis. No una razón lógica (matemática, racional, geométrica), ni una razón bibliográfica (de autoridad libresca, en la tradición medieval del «Magister dixit»), sino una razón del acontecimiento, de lo que pasa en el acontecimiento o en la historia. Muchas veces lo que la razón lógica muestra como incontrovertible en términos racionales, es refutado por la razón de la praxis. (Dubatti, 2019, p. 249)

Desde nuestra perspectiva, la razón del acontecimiento configura su entramado en la memoria a través de imágenes, gestos, palabras, sonidos; primer punto de encuentro con la teoría artística y cultural de Aby Warburg[3]. Giorgio

---

2 Daniel Fermani (Mendoza, 1958), director teatral, dramaturgo, novelista, poeta y profesor universitario en UNLaR, estuvo radicado en Italia, donde profundizó estudios en técnicas de experimentación y teoría teatral. Sus obras teatrales suman más de cuarenta, la mitad de las cuales han sido puestas en escena en Argentina con su Compañía Experimental Los Toritos (y otras en Italia, donde trabaja otra sede de la misma compañía). Su labor creativa se extiende a la literatura —posee cuatro novelas y cuatro libros de poesía publicados en Argentina y España— y al ensayo. En 2018 recibió una distinción del Senado de la Nación por su aporte a la cultura.

3 Aby Warburg (Hamburgo, 1866-1929), nace en el seno de una familia de banqueros judío-alemanes. Estudió en universidades alemanas e italianas. El aporte de Warburg a la historia del arte y particularmente a los estudios culturales, lo encontramos en su producción personal y en la orientación que supo dar a sus seguidores: Panofsky, Saxl (historiadores de arte), Cassirer (sienta las bases de un sistema filosófico que constituirá la base teórica de las investigaciones realizadas en el Instituto Warburg), Gombrich, Stechow, Wind, Wittkower, Heckscher, Katzenellenborger y Janson. Funda la KBW Biblioteca de Ciencias de la Cultura Warburg (1924-1926).

Agamben (2007) observa que el círculo hermenéutico warburguiano se explica como una espiral; en el primero, la iconografía y la historia del arte; en el segundo, es la historia cultural; y en el tercero, la "ciencia sin nombre" orientada hacia un diagnóstico del hombre occidental. El historiador alemán indaga sobre el significado y la carga emocional que poseen las imágenes, y establece una red de relaciones en tiempos heterogéneos. En este propósito, sustenta su interés por la fórmula de *pathos,* fórmulas patéticas o emotivas (*Pathosformel*). Es conveniente aclarar que el concepto de *Pathosformel* no fue definido de forma explícita por el historiador alemán, motivo por el que seleccionamos para nuestro estudio una de las definiciones realizadas por José Emilio Burucúa. El historiador argentino, asevera que las fórmulas emotivas o patéticas atraviesan estados de latencias, recuperaciones, metamorfosis y apropiaciones:

> Una *Pathosformel* es un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social. (Burucúa 2006, p. 12)

Las fórmulas del pasado recuperan significados, en tal sentido la fórmula de *pathos* y la supervivencia de la Antigüedad (*Nachleben der Antike*), legados por Warburg, orientan nuestra investigación hacia la potencia desmesurada de lo trágico localizado en personajes femeninos. En ese marco, abordamos la categoría warburguiana de *Denkraum* como espacio para el pensamiento, que permite establecer una distancia con el objeto representado y donde el artista opera como mediador.

El *Atlas Mnemosyne* fue el proyecto al que el historiador hamburgués dedicó sus últimos años, a través del mismo intentó crear un instrumento visual para pensar la historia de la cultura. El *Atlas Mnemosyne* utiliza una compilación de imágenes para revelar el proceso histórico de la creación artística en los inicios del Renacimiento en Italia. Warburg se centra en la figura del artista, la psicología de la creación y el proceso de producción.

Para nuestro autor, el proceso artístico se produce por una doble memoria, la individual y la colectiva que es el lugar donde se crea un espacio para el pensamiento o *Denkraum* (Antacli, 2012).

En 1929, Warburg escribió la introducción para el mencionado Atlas[4], allí expresa que aquello que rige el destino de la civilización se asienta entre la imaginación, afiliada a la esfera del arte, y la abstracción del pensamiento racional asociado con la ciencia.

> El acto de interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior puede calificarse de acto fundacional de la civilización humana; cuando este espacio interpuesto se convierte en sustrato de la creación artística, se cumplen las condiciones necesarias para que la conciencia de la distancia pueda devenir en una función social duradera. (Warburg, 2010, p. 3)

Warburg pretendió, a través del complejo dispositivo *Mnemosyne*, establecer hitos visuales de la memoria sobre una base de anacronismos. Para el historiador de la cultura, el proceso de montaje no era un artificio explicativo para vincular fenómenos anacrónicos, sino que se constituía en un instrumento dialéctico. Desde esa perspectiva buscamos identificar en la obra de teatro de Daniel Fermani, *Mujeres argentinas en el fondo del mar*, las pasiones desatadas en clave de desaparición y muerte. Cuestión que nos hace reflexionar sobre el problema de la representación de las masacres. Todo recurso plástico, literario, dancístico, teatral resulta insuficiente para expresar el padecimiento de las víctimas inocentes. La distancia para el pensamiento posibilita enfrentarnos a los horrores de las masacres: "las masacres y los genocidios como objeto de la historiografía y de la figuración estética plantea obviamente la cuestión del *Denkraum*, ya que pocos topoi se le pueden comparar en cuanto a la presencia radical de la muerte en el tejido de sus significados" (Burucúa; Kwiatkowski, 2014, p. 20).

4 El texto fue mecanografiado por su asistente Gertrud Bing. La redacción no fue la definitiva, según nota aclaratoria del editor de la versión utilizada en este trabajo.

Daniel Fermani reflexiona[5] sobre la dictadura cívico-militar que impuso un régimen de terrorismo de estado en Argentina: "Es un tema que me conmueve profundamente, no puedo sacármelo de encima. Lo he llevado a obras de teatro, a novelas[6], es algo recurrente (...) Quiero mantener viva la memoria para no repetir esta historia". En base a un entramado de memoria y dolor, Fermani escribe:

> MUJER DOS – En el fondo del mar los cuerpos ondulaban como algas movidas por un infinito dolor.
>
> MUJER UNO – Tenía los pies enterrados y mi cabeza giraba, giraba en un sueño de medusas y llanto. Ya no tenía hijos, ni compañero, ni casa, ni vida.
>
> Sólo la marea hablaba. (Fermani, 2007, p. 61)

El pathos trágico en *Mujeres argentinas en el fondo del mar*

La tragedia moderna de la *Fábula de Orfeo* de Angelo Poliziano, en escena en el Palacio Medici, en 1480, le permite a Warburg mostrar el retorno de una forma intensamente patética. La experiencia trágica es manifestada, según Warburg, no solo en las artes figurativas, sino en las formas intermedias (que se expresan corporalmente como una acción emocional), remitiendo a una forma intermedia entre el arte y la vida. Las acciones humanas (*Handlung*) tales como las entradas triunfales, *intermezzi*, y representaciones devotas o paganas del Renacimiento fueron, para Warburg, el medio en que las formas pictóricas cobraban sentido (Antacli, 2019, p. 53).

Ruth Padel en *A quienes los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y clásica* (1998), propone que la tragedia sondea las zonas más agonales donde se ponen en contacto lo violento de la psique y la realidad

---

5 Entrevista realizada por la autora del texto en los meses de noviembre de 2020 y marzo, abril de 2021.

6 Fermani hace referencia a las obras teatrales *Mujeres argentinas en el fondo del mar*, *El cubo negro de la culpa*, *Argentina infierno siete,* y las novelas *La última noche en la que tampoco habló*, *Raro perro verde*, *El conejo encerrado en la luna*, entre otras.

visible de las personas y las cosas. En torno a esta idea, Fermani[7] expresa: "Respecto del tema de las mujeres, siempre tuve la imagen de los cuerpos ondulantes como algas en el fondo del mar, es una imagen que tengo como la peor pesadilla del horror". El autor hace referencia a las mujeres víctimas de "los vuelos de la muerte"[8] en la última dictadura militar. La pieza teatral actualiza el terrorismo de estado que flageló a la sociedad argentina. Los vuelos de la muerte fueron una práctica de exterminio que la dictadura militar de Argentina llevó a cabo entre los años 1976 y 1983 para hacer desaparecer a los opositores políticos tras haberlos detenido y torturado.

Transcribimos parte del texto *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas,* se trata de la presentación realizada ante la Asamblea Nacional Francesa de tres mujeres liberadas de la Escuela Superior de Mecánica de la Armada Argentina:

> El día del traslado reinaba un clima muy tenso. No sabíamos si ese día nos iba a tocar o no. (…)
>
> Se comenzaba a llamar a los detenidos por el número. (…)
>
> Eran llevados a la enfermería del sótano donde los esperaba el enfermero que les aplicaba una inyección para adormecerlos, pero que no los mataba. Así, vivos, eran sacados por la puerta lateral del sótano e introducidos en un camión. Bastante adormecidos eran llevados al Aeroparque, introducidos en un avión que volaba hacia el Sur, mar adentro, donde eran tirados vivos. (…)
>
> El Capitán Acosta prohibió al principio toda referencia al tema 'traslados'. En momentos de histeria hizo afirmaciones como la siguiente: "Aquí al que moleste se le pone un Pentho-naval y se va para arriba". (Legajos N° 4442-5307, p. 234)

---

7 Tercera entrevista a Daniel Fermani, realizada por la autora del texto en el mes de abril de 2021.

8 Para profundizar en el tema de los vuelos de la muerte, véase la investigación periodística de Lewin, Miriam: *Skyvan. Aviones, pilotos y archivos secretos* (2017), Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

En relación al comentario "Aquí al que moleste se le pone un Pentho-naval y se va para arriba", nos interesa establecer un vínculo con parte de las declaraciones de Jorge Rafael Videla a Ceferino Reato, citadas en Burucúa, Kwiatkowsky (2014)

> Había que eliminar a un conjunto grande de personas que no podían ser llevadas a la Justicia ni tampoco fusiladas. No había otra solución (…) La solución fue sutil —la desaparición de personas—, que creaba una sensación ambigua en la gente: no estaban, no se sabía qué había pasado con ellos; yo los definí alguna vez como "una entelequia". Por eso, para no provocar protestas dentro y fuera del país, sobre la marcha se llegó a la decisión de que esa gente desapareciera; cada desaparición puede ser entendida ciertamente como el enmascaramiento, el disimulo, de una muerte. [...] "Solución Final" nunca se usó. "Disposición Final" fue una frase más utilizada; son dos palabras muy militares y significan sacar de servicio una cosa por inservible. Cuando, por ejemplo, se habla de una ropa que ya no se usa o no sirve porque está gastada, pasa a Disposición Final. Ya no tiene vida útil [...]. (2014, p. 182)

La detención, tortura, asesinato y desaparición fueron los recursos establecidos por la dictadura argentina entre 1976 y 1983. La relación entre ausencia y memoria, presencia y desaparición, se vinculaba directamente con un cambio de estado, de la vida a la muerte, a través de una "disposición final".

Donne Argentine in Fondo al Mare. Laura Sales, Giovanna Bernardinelli, Sara Sebastiani, 2007, Roma (imágenes extraídas del libro homónimo).

Donne Argentine in Fondo al Mare, 2007, Roma (imagen extraída del libro homónimo).

Donne Argentine in Fondo al Mare, 2007, Roma (imagen extraída del libro homónimo).

En relación a *Mujeres argentinas en el fondo del mar*, Daniel Fermani señala que originalmente la escribió para ser representada en Roma. En 2007, la directora Laura Sales puso en escena *Donne Argentine in Fondo al Mare* (*Mujeres argentinas en el fondo del mar*) en el espacio artístico Officina, de la ciudad de Roma, y simultáneamente se publica en la misma ciudad el libro homónimo con fragmentos del texto teatral e ilustraciones del artista plástico italiano Franco Barletta.

Fermani relata: "en la misma época ya estaba radicado nuevamente en Mendoza, y junto a la compañía Los Toritos encontré la excusa de tener que buscar las cinco actrices para dirigir la pieza escénica, finalmente no la dirigí y no creo que la dirija nunca…". El director y dramaturgo reconoce que existe una "voluntad escondida" por la que se le hace imposible abordar una puesta escénica de esta obra.

Para contextualizar la perspectiva de lo trágico en la que inscribimos la presente investigación haremos una breve introducción sobre la filosofía trágica en Clément Rosset (Normandía 1938, París 2018). En *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica* (2013), el filósofo francés presenta una perspectiva afín a las poéticas contemporáneas cuando infiere que es trágico lo que silencia todo discurso, lo que conduce a lo no interpretable (Rosset, 2013, p. 78). Para el filósofo, los desplazamientos de sentido de lo trágico como experiencia vital están ligados al silencio, al goce y al azar. Olga del Pilar López (2018) asevera que para Rosset, si un acontecimiento es trágico cambia para siempre nuestra visión de lo real, es una marca que se lleva en el cuerpo y que produce un efecto imborrable: una memoria que se niega al olvido.

Sobre el tema de la memoria, concordamos con Ileana Diéguez cuando menciona que "en esta parte del mundo la memoria está trágicamente vinculada a las problemáticas de la desaparición y la falta de sepultura. Y desde el arte se han imaginado formas para dar un registro visible a lo que sabemos irrecuperable" (Diéguez, 2013, p. 222). La autora mexicana analiza determinadas prácticas artísticas de artistas latinoamericanos como fuente testimonial y documental.

La pesquisa de los topoi trágicos femeninos y el problema del exceso emocional que estudió Warburg permiten configurar, a través de una pieza escénica, los avatares del sujeto femenino trágico. Burucúa y Kwiatkowski (2014) afirman que: "en el curso de nuestras investigaciones, hemos encontrado que tanto las personas involucradas directamente en grandes masacres históricas, cuanto quienes buscaron narrarlas, exponerlas en imágenes o explicarlas con posterioridad, lo hicieron en general mediante el uso de fórmulas de representación" (p. 47).

La imaginería femenina de lo trágico conforma un entramado de memoria histórica, imágenes, sonidos y gestos, acorde al concepto de fórmulas emotivas estudiadas por Warburg. En la entrevista efectuada en noviembre de 2020, Daniel Fermani, director de la Compañía de Teatro Experimental Los Toritos[9], comentó que para escribir el texto de *Mujeres argentinas*…

9 La Compañía Experimental Los Toritos nació en Roma en 1999, como resultado de las investigaciones dramatúrgicas y experimentales realizadas por Daniel Fermani, y con la finalidad de indagar ulteriormente en el trabajo corporal como camino hacia una forma de expresión teatral más orgánica, de ruptura con la representación naturalista. El nombre de la compañía proviene de los toritos de Pucará, ciudad peruana donde se celebraba una antigua fiesta de origen español en la cual el toro se enjaezaba y pintaba, y se le colocaba un picante en la nariz. El animal enloquecía por el escozor, y su imagen quedó plasmada en las cerámicas que hasta hoy se ven en Perú representando al animal poderoso y bien plantado en la tierra, con los ojos desorbitados por la locura y apuntados al cielo. Esta imagen se tomó como simbolismo del arte y del artista, y como vínculo con Latinoamérica y su fuerza creativa. En el 2000, la compañía se trasladó a Mendoza, Argentina, ya que Fermani consideró que era necesario regresar a un medio más adecuado para profundizar y extender su investigación, y solamente en Latinoamérica encontraría el material humano para hacerlo. Allí abrió su laboratorio experimental y prosiguió el trabajo con textos experimentales. Paralelamente, quedó en Roma parte de la compañía y se reconstituyó en la versión italiana estable de Los Toritos, que actualmente prosigue la experimentación y pone en escena los textos de Fermani. Su lugar de encuentro y trabajo también se llama La Casa de Asterión, como su par argentino, y allí viaja una vez al año Fermani para dictar los laboratorios experimentales y seguir la evolución del trabajo. En el año 2003, la compañía experimental fundó en Mendoza La Casa de Asterión, primer teatro-escuela para la formación de actores experimentales. En esta sede trabajó en la formación integral del actor experimental, llevando a cabo laboratorios permanentes, complementados con teoría teatral y dramaturgia, artes marciales y técnicas vocales, además de los ensayos de las obras. En Mendoza, la compañía representó numerosos textos de Fermani, como *Renfield, vasallo del conde Drácula*, *Vidrio Laura Color Color No*, *Tridimensional Magdalena*, *Tangente Herodes*, *Argentina Infierno Siete*, *Textos balbuceantes* (obra de Eduardo Pavlovsky), *Tempus*, *Referente Incesto*, *La mala Malinche*; *Hamlet, la caja negra*; *El escorpión blanco*; *Circensis*; *Yocasta es una señora irascible*; *Usted, el crimen está en la mente*; *Bajorrelieve apocalíptico*. Las obras de la compañía experimental mendocina fueron llevadas a La Rioja, Buenos Aires, Tucumán, Salta y Lima.

apeló al aria *Un pensiero nemico di pace*[10] de Händel, como elemento que dotaría a su obra de un ritmo dinámico entre tensiones y polaridades. Este recurso nos aproxima al método desarrollado por Warburg que incluye anacronismos, polaridades, deslizamientos y fracturas.

Sobre la letra del mencionado oratorio, Fermani advierte que es un pensamiento enemigo de la paz porque es un pensamiento que va lento, moroso y de repente irrumpe: "luego el aria cambia de ritmo y prorrumpe enérgica. Como esas olas que rompen contra la escollera y vuelve a ser muy suave, en esa suavidad anida el germen de la tormenta".

El director y dramaturgo mendocino pensó que para replicar esa forma de diálogo de las cinco mujeres en el fondo del mar, para reproducir el ritmo del agua que por momentos rompe contra los acantilados y por momentos es mansa, necesitaba una música que lo impulsara a escribir a ese ritmo y obtener una prosa musical, en cierto sentido porque era lo que inquiría en la obra: "buscando música barroca encontré arias de ópera prohibidas por la Iglesia, la colección se llama *Opera Proibita* (2005), cantada por Cecilia Bartoli: *Un pensamiento enemigo de la paz* es un aria conmovedora y vibrante, la voz de Bartoli es increíble".

El aria tiene todas las características que menciona Fermani. El diálogo entre las mujeres actualiza el dolor de lo conocido. En esa línea de ideas, el dramaturgo mendocino observa que la creación artística está alimentada por el inconsciente, allí se alojan elementos que perviven: "es como un mar de fondo que hay en el espíritu de cada uno de nosotros y que está conformado también por nuestra historia, la historia del país y del mundo. En el caso de la última dictadura argentina, el drama terrible de los desaparecidos, el terrorismo de estado… es como si le hubiera pasado a mi familia…"

---

10 Oratorio *Il trionfo del tempo e del disinganno* (*El triunfo del tiempo y del desengaño*) HWV 46a (1707). Música de Georg Friedrich Händel (1685-1759). Texto del Cardenal Benedetto Pamphili (1653-1730). Soprano Cecilia Bartoli. Disponible en: https://youtube/YJ2s9dS5FG4

MUJER TRES – ¡Cállense! ¡Escucho el ruido de un auto!

MUJER UNO – Auto no es. Es una mujer que está pariendo. En la oscuridad abre a la luz las piernas y ese túnel radiante descubre para que todas nosotras podamos escuchar. Escuchar el grito que de vida es

MUJER DOS – Pero qué vida Vida puede ser aquí debajo. Dónde irá a parar ese niño. Dónde que nunca más lo veremos

MUJER CUATRO – Hijo nuestro será lo mismo. Incluso si roban el pequeño cuerpo y el llanto y otras mujeres derraman la leche necesaria para su existencia. Nuestro es

MUJER CINCO – Tuve un hijo. Yo. Muerta. He tenido un hijo. Hablará por mí… Ya está hablando

MUJER TRES – Lo escucho. A través de las olas lo escucho

MUJER UNO – Niño. Tengo algo para contarte. (Fermani, 2007, pp. 70-71)

Acordamos con Ileana Diéguez cuando hace referencia a que "los artistas que producen obras en torno a la memoria de traumas sociales, desarrollan sus prácticas como procesos de investigación en los que ellos mismos quedan expuestos afectiva y psíquicamente" (Diéguez, 2013, p. 224).

Mujeres argentinas en el fondo del mar nos interpela desde la cotidianeidad de la vida de una madre, hija, hermana, esposa, abuela, a los actos más deleznables de violencia y torturas inimaginables. Daniel Fermani logra en su texto tejer una trama sensible de memoria fragmentaria.

Mujer, ¿por qué lloras?[11]

Nos proponemos a continuación realizar un abordaje transversal de la obra *Tridimensional Magdalena*[12] (2002) a partir de la última entrevista

11 Mulier, quid ploras? (Juan 20:15). Es la pregunta que Jesús dirige a María Magdalena en el sepulcro.

12 *Tridimensional Magdalena,* obra estrenada en 2002 por la compañía Los Toritos, dirigida por Daniel Fermani en el teatro Cajamarca de la ciudad de Mendoza. En 2004, Fermani junto a su Cía. fueron invitados por la compañía peruana Espacio Libre para presentar en Lima la mencionada obra.

a Daniel Fermani en abril de 2021, con el objetivo de establecer posibles vínculos sobre la noción de mujer trágica en *Mujeres argentinas en el fondo del mar* y *Tridimensional Magdalena.*

Tridimensional Magdalena (2002). Dirección: Daniel Fermani.

Tridimensional Magdalena: Florencia Durante, Mariana Mora y Paola Quiroga.

Fermani[13] observa que es necesario precisar que esta complejísima obra fue el producto de varios años de estudio del autor acerca de la posición de la mujer en los dos mil años del cristianismo, y aún más allá en el desarrollo de la cultura humana en general. El texto está escrito en modo fragmentario aunque unido por un hilo temporal: "se trata de una obra muy

13 Tercera entrevista al director mendocino, realizada por la autora del texto en abril de 2021.

compleja y rebosante de referencias de todo tipo, en especial a todo lo concerniente a la figura de María Magdalena, dentro y fuera del canon oficial del cristianismo. Es necesario puntualizar este aspecto, ya que la puesta nos va a arrastrar una y otra vez al espacio del evangelio sinóptico e inmediatamente al apócrifo, sin dejar de transitar por las innumerables leyendas sobre la mujer de Magdala".

En la obra en cuestión son tres mujeres las protagonistas, simbólicamente tres aspectos de una sola mujer: María de Magdala, la compañera de Jesús, el Mesías judío; María Bethania, la segunda mujer que aparece en el Nuevo Testamento y que también es identificada por su lugar de origen; y María la Pecadora, que en el texto bíblico no tiene nombre, pero según la decisión de Gregorio Magno es la prostituta que se debe identificar con la Magdalena.

El autor-director hace referencia a la puesta de la Compañía Experimental Los Toritos: "se realizó un trabajo de obstaculización corporal como técnica para la construcción de los personajes. Este trabajo implica que el cuerpo del actor es puesto en situación de dificultad, u obstaculizado, en modo de romper toda actitud naturalista y de obligar a la emisión vocal a modificarse de manera orgánica". De este modo, las tres actrices realizaron series de ejercicios para cada escena de la obra. Fermani señala que trabajaron otros ejercicios dirigidos a modificar la emisión vocal (texto), según el principio de que una vez logradas las modificaciones en la voz, se suprime el ejercicio (la parte física), y se mantienen esas modificaciones, que se superponen al ejercicio primero, de manera que el cuerpo se construye a través de una ejercitación que paulatinamente va a ser estilizada para evolucionar en una escena, y ese cuerpo a su vez asume el texto ya modificado, que es pasible de remodificarse por causa del esfuerzo físico. Por otra parte, el director enfatiza que las actrices trabajaron cantos en distintos idiomas, incluidas lenguas africanas, y danzas de distintas procedencias.

Los elementos escénicos utilizados fueron una escalerilla de cuerdas hecha con cuerda de escalar y confeccionada por un andinista. La misma estaba suspendida en medio del escenario en forma de "M", con los

extremos libres que llegaban al suelo; en alguna escena de la obra, una a la vez, las actrices la atravesaban en sus tres trayectos: subida, parte colgante y bajada. Durante la observación del vídeo facilitado por Fermani, pudimos advertir el grado de dificultad corporal intenso de las actrices: "al que agregaba con la técnica de la superposición, las modificaciones corporales y vocales trabajadas en tierra. Las imágenes logradas con estas técnicas fueron de una intensidad única, y en conjunto con los textos, el espectador recibía las imágenes de tres mujeres que por momentos se superponían y permanentemente se desdoblaban, con una potencia inaudita".

Fermani relata una experiencia que tuvo en una de las representaciones que hicieron en la ciudad de Mendoza: «se me acercó una señora al finalizar la obra, su imagen con la carterita colgada del brazo no respondía al tipo de público que asiste para ver mis obras de teatro experimentales. Me preguntó: "¿Usted es el director de esta obra?". Ante mi respuesta afirmativa me dijo: "Usted, esta obra la tiene que llevar a todas partes, porque todos tienen que saber lo que hemos padecido las mujeres"». Fermani continúa su relato: "esta mujer había entendido el íntimo contenido de la obra. Al haber manejado tanto material, la obra resultó sobrecargada de elementos. Es el comentario más hermoso que haya recibido y que atesoro en el corazón".

En relación a *Tridimensional Magdalena*, sobre *Mujeres argentinas en el fondo del mar* el autor expresa: "Esas mujeres son semejantes a esta señora que me esperaba en la puerta del teatro. Estas mujeres hablan desde la posición de mujer más anónima, una dice yo preparaba los discursos; otra, yo esperaba a mi marido y criaba a sus hijos. Y lo mismo las llevaron y desaparecieron…".

Sobre la noción de lo trágico en cada una de estas obras, respondió que ha sido guiado por un sentimiento, una sensación que lo ha orientado en la mayoría de las obras que trabajó; que es un sentimiento de desolación del alma femenina que parte de sentirse no visible, no considerada y de recibir tanta agresión del mundo externo, a veces sin saber desde dónde acontece. La Magdalena es la que muestra y puede permitirse expresiones de extrema intensidad pasional. Toda la iconografía existente manifiesta la sensualidad y sexualidad. La Magdalena sensual con su tradición de prostituta podía ser

representada de manera procaz; y la Magdalena redenta, como un cadáver viviente en la versión de Donatello.

Fermani nos dice que en la escritura de *Tridimensional Magdalena* no hubo música, posteriormente en el trabajo se utilizó música de distintas vertientes. Una de ellas trajo una canción de iniciación africana. En *Mujeres argentinas...* la escritura está hecha sobre el ritmo del aria barroca.

Por último, Fermani expresa: "A mí se me ocurre en estas mujeres, la soledad infranqueable, que es infinita, que no tiene solución. Solas, desencantadas, abandonadas... A las mujeres las hunden en el fondo del mar; las mujeres que sostienen la vida cotidiana, como las Magdalenas, son invisibilizadas"

> MARÍA PECADORA – Aquí estoy. Para siempre. Inmóvil en mi imagen. Desterrada. Peinando para siempre. Esta cabellera. Que derramo. Derramo. Sobre tus pies. Qué otro modo. De cuál manera. Decirte te amo. Te amo. Sin palabras soy. Sólo mi fama. Escrita. La Historia. Por los hombres escrita. La pecadora. Culpable fui. De ser mujer. Y de amarte. Para eso vine. Y mis lágrimas. Y mi saliva. Lavan tus pies. De hombre joven. Ciñen tus tobillos desnudos. Y mi negra cabellera. Trepa tus piernas nerviosas. Hasta el confín. Que te hace hombre entre los dioses. Que se creen dioses. Y te hace dios. Para los hombres. Y no digo una palabra. Porque la voz me quitan. Y no levanto los ojos. Fuente son de mi placer.
>
> Y con esta boca te beso. Y con estas lágrimas te acaricio. Y con esta saliva te cubro. Y con este cabello te abrigo. Brazos míos, quietos.
>
> Que no está escrito.
> Piernas mías, firmes.
> Que no está escrito.
> Cuerpo mío, inmóvil.
> Que no está escrito.
> Voz mía, muda.
> Que no está escrito.

Archivos de la memoria / Fórmulas patéticas

En *Cuerpos sin duelo*, Ileana Diéguez hace referencia a la relación que se produce entre el arte y la memoria como urdimbre de experiencias, afectos y relatos, cuestión esta que atraviesa el núcleo duro de nuestro tema: "el arte está vinculado a la memoria desde su propia corporalidad, desde su materialidad espectral y frágil y por su capacidad para performativizarse, ejecutarse, suceder en el tiempo como aparición sintomática" (Diéguez, 2013, p. 222).

La memoria de lo vivido, de lo escuchado, leído y escrito conforma una imagen espectral. En el caso de Fermani, las imágenes del horror se materializan en las voces silenciadas de cinco mujeres argentinas en el fondo del mar:

> MUJER CUATRO – ¿Me va a hacer arrancar la lengua? Hágalo usted mismo, sea hombre al menos para eso. Sí, pero no con los dientes…
>
> Ahora puedo sonreír en el fondo del mar… Ya no tengo labios…
>
> MUJER CINCO – Recortaba máscaras sobre los ladrillos de la celda. No, usted se equivoca, máscaras no son, sino las caras de mis hijitos. ¿Qué cosa cree? No, uñas ya no tengo. Creo que las he dejado entre los pedazos de pared, o a lo mejor me las arrancaron la última vez que grité… (Fermani, 2007, p. 66)

El director mendocino recuerda que el 24 de marzo de 2019, Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, se hizo una lectura de la obra con un grupo de actrices-estudiantes y un debate posterior en la Universidad Nacional de La Rioja[14]. Fermani manifiesta que el

14 La performance se realizó el 24 de marzo de 2019, Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, en el marco de la jornada denominada "Universidad Activa por la Memoria". La actividad comenzó con la lectura de *Mujeres argentinas en el fondo del mar* y continuó con la charla-debate a cargo de Daniel Fermani, destinada a promover el diálogo y la reflexión colectiva, con el objetivo de recordar y poner en valor los conceptos de memoria, verdad y justicia. Participaron las actrices Miriam Corsi (coordinadora de la actividad), Ana Núñez Lanzillotto, Cinthia Gómez y Belén Rodríguez. Evento organizado por el Departamento de Ciencias Humanas y la Comisión de Derechos Humanos, perteneciente a la Secretaría de Extensión Universitaria. Además, la actividad contó con la participación de Cooperativa Amalaya y Proyecto Antirrepresivo (PAAR).

texto lo conmociona profundamente. El dramaturgo ha dirigido obras sobre la dictadura como *Argentina infierno 7*: "una obra muy larga, con muchos cuadros, que me costó horrores hacerla; y no solo cada vez que ensayábamos, cada vez que veía la puesta me producía una gran conmoción (…) *Argentina infierno 7* es una obra que trata de manera metafórica la crueldad de la dictadura, pero *Mujeres argentinas en el fondo del mar* es una obra tremendamente directa. Son las mujeres en primera persona que están hablando y me retrotrae inmediatamente a esos tiempos, al horror y no… No la voy a hacer nunca…".

Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* observa que "lo que se denomina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: que esto es importante y que esta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente" (2003, p. 38). La autora asevera que "las ideologías crean archivos probatorios de imágenes, imágenes representativas, las cuales compendian ideas comunes de significación y desencadenan reflexiones", asunto que podemos vincular con el *Denkraum* o espacio para el pensamiento. El *Denkraum* warburguiano opera en un "entre" vinculando la praxis artística y la razón del acontecimiento, a la que refiere Dubatti (2019). Cuestión que abordamos tangencialmente en *Mujeres argentinas en el fondo del mar* y *Tridimensional Magdalena.*

Niño, tengo algo para contarte…

Uno de los ejes centrales del presente trabajo comprendió el campo de las fórmulas emotivas de lo femenino trágico como foco sintomático que problematiza y pone en tensión la noción de representación en las prácticas artísticas. En este punto nos apoyamos en la filosofía trágica de Clément Rosset cuando señala que lo trágico conduce a lo no interpretable, a lo que silencia todo discurso, a una marca que se lleva en el cuerpo y a una memoria que se niega al olvido, asuntos que desde nuestra perspectiva, conforman la matriz del problema de la representación de las masacres.

Sobre el mencionado tema, Daniel Fermani manifiesta una "voluntad escondida" de no dirigir la obra que escribió: "cada vez me conmociona

más…, me doy cuenta que lo que he escrito ha sido una confesión de un sentimiento terrible del horror y no soy capaz de poner en escena *Mujeres argentinas en el fondo del mar*, porque ni siquiera podría trabajar con el texto; es algo que me ha superado a mí mismo. Me doy cuenta que no podría hacer un trabajo de dirección, no lo voy a hacer, no lo voy a dirigir nunca…". La afirmación contundente de nuestro artista investigador nos acerca a las intuiciones de Warburg sobre las fórmulas patéticas o emotivas. Palabras, imágenes, gestos y música, configuran en la obra de Fermani aquello que identificamos como la imaginería femenina de lo trágico, cristalizado en un diálogo entre mujeres lanzadas al mar en los vuelos de la muerte, cuyo grito silenciado tiene eco en la figura de un niño que encarna a la historia reciente. Al final de la obra, la Mujer uno, que yace en el fondo del mar dice: "Niño. Tengo algo para contarte…".

El pathos de la mujer trágica se expande a lo largo de nuestra historia con un grito lacerante.

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio (2007). Aby Warburg y la ciencia sin nombre. En *La potencia del pensamiento*. Traducción de Flavio Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Antacli, Paulina Liliana (2019). *Picasso, Warburg y la fórmula de la ninfa*. Málaga: Agencia Pública para la Gestión de la Casa Natal de Pablo Ruiz Picasso y otros equipamientos museísticos y culturales.

Antacli, Paulina Liliana (2012). Aby Warburg: de psico-historiador a sismógrafo de las pasiones humanas. *Estampa 11*, Nro. 1, pp. 56-67. Universidad Nacional de Cuyo. Disponible en: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/estampa11/author/submission/41

Burucúa, José Emilio (2006). *Historia y Ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Burucúa, José Emilio (Abril 2011). Las tragedias y los desgarramientos de la Historia. *Carta*, *Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Nro. 2, pp. 40-43.

Burucúa, José Emilio; Kwiatkowski, Nicolás (2014). *"Cómo sucedieron estas cosas". Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz Editores.

Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (2018). *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. 1ra. Edición: 1984. Buenos Aires: Eudeba.

Diéguez, Ileana (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor.* Córdoba: DocumentA/Escénicas.

Dubatti, Jorge (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado.* Barcelona: Gedisa.

Fermani, Daniel (2007). *Mujeres argentinas en el fondo del mar*. Ediciones Culturales de Mendoza.

Fermani, Daniel (2007). *Donne argentine in fondo il mare.* Roma: Il vuoto Graffiato & Officina Bodoni.

Padel, Ruth (2008). *A quienes los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y clásica.* Traducción: Gladys Rosemberg. Madrid: Sexto Piso.

López, Olga del Pilar (2018). *La philosophie tragique chez Clément Rosset. Un regard sur le réel.* París: L´Harmattan.

Rosset, Clément (2013). *Lógica de lo peor. Elementos de una filosofía trágica*. Traducción: Santiago Espinosa. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Traducción: Aurelio Major. España: Santillana Ediciones.

Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Ediciones Akal.

Warburg, Aby (2014). *La pervivencia de las imágenes*. Prólogo, traducción y notas: Felisa Santos. Buenos Aires: Editorial Miluno.

Sobre la experiencia teatral en el Centro de Atención Especializada «Los Zagales» y la Clínica Psiquiátrica San Juan de Dios de Manizales, Caldas

Daniel Enrique Ariza Gómez

Profesor titular del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Doctor en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas. Máster en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira. Maestro en Artes Escénicas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Psicólogo de la Universidad de La Sabana. Coordinador de la Maestría en Artes de la Universidad de Caldas. Profesor Doctorado en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas. Coordinador del grupo de investigación "Teatro, Cultura y Sociedad" (Categoría B. Minciencias). Miembro del Comité Ejecutivo de la Asociación Internacional de Teatro Universitario (AITU).

Isabel Cristina Hernández Madrid

Profesora de la Universidad de Caldas, del Departamento de Estudios de Familia. Psicóloga de la Universidad de La Sabana, Magíster en Familia de la Pontificia Universidad Javeriana. Candidata a doctora en Estudios de Familia de la Universidad de Caldas. Durante 18 años como servidora pública del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar, fue asesora territorial en la formulación y desarrollo de estrategias de gestión social integral frente a la prevención y atención de fenómenos como el maltrato infantil, el abuso sexual, la explotación comercial de niños, niñas y adolescentes y la violencia intrafamiliar.

Sobre la experiencia teatral en el Centro de Atención Especializada «Los Zagales» y la Clínica Psiquiátrica San Juan de Dios de Manizales, Caldas

Daniel Enrique Ariza Gómez, PhD[1]
Isabel Cristina Hernández Madrid, PhD (c)[2]

«Toc, el amanecer, toc, pastillas, toc, toc, qué pereza, yo no quiero, ¿usted es una persona chismosa? no me gusta, tengo sueño, gimnasio, no me gusta la máquina de hacer abdominales, el desayuno, me gusta el huevo revuelto, ha intentado escaparse, las cosas pasan como yo las planeo, me gusta el pintadito, no la loca que me escupe y me trata mal, qué rico café, la lavandería, hoy toca huerta, zanahoria, tomate, me gusta ser papá, remolacha, abono, partido de Colombia, no me gusta que se metan en mi vida, me gusta la adrenalina, no me gusta estar aquí, las motos, me gusta el trato de las personas, tejer manillas, estoy leyendo el Quijote de la Mancha, me gustaría estar en una finca solo pensando, la filosofía de los espíritus, meditar, dormir, dormir con pastillas, ácido Valproico, no me gusta el ácido Valproico, ¿usted conoce a mi hermana?, vive por la falda del cuartel, no me gusta dejar a mis hijos y familia solos, apellido Bueno, mi familia me hace feliz».

Acevedo, 2018[3]

1 Profesor Titular del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Doctor en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas. daniel.ariza@ucaldas.edu.co / https://orcid.org/0000-0002-9803-7463

2 Profesora del Departamento de Estudios de Familia de la Universidad de Caldas. Candidata a doctora, Doctorado en estudios de Familia. Magister en Familia de la Universidad Javeriana de Cali. isabel.hernandez@ucaldas.edu.co / https://orcid.org/0000-0002-7288-295X

3 Como se podrá ver a lo largo del texto, las voces de los estudiantes y su experiencia han sido tenidas en cuenta por su gran relevancia dentro del proceso investigativo y creativo.

Introducción

El capítulo que aquí se presenta corresponde a una reflexión sobre la experiencia llevada a cabo en el 2018, con estudiantes de la asignatura Dirección Teatral III de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Caldas (Colombia). Los estudiantes estuvieron durante un semestre trabajando —en el rol de directores/as — con población vulnerable que habita dos centros en condición de privación de la libertad: el pabellón de «inimputables» de la Clínica San Juan de Dios y el Centro de Atención Especializada (CAE) «Los Zagales», ambos ubicados en Manizales (Caldas).

El texto toma como eje de discusión el cuerpo, el poder del Encuentro, la condición humana, lo autobiográfico, dimensiones todas que hicieron posible pensar el teatro desde otra orilla y convertir el arte en acciones de resistencia, en un «eco» de las voces de los recluidos (sin importar el motivo por el cual están en el encierro) y de las voces de quienes estuvieron al frente de los diferentes ejercicios de dirección escénica. Es por ello que el manuscrito se convierte en una extensión de dicha experiencia, que más allá de lo anecdótico, busca dar cuenta de la manera como el acontecimiento teatral se convirtió, además de lo dicho, en una línea de fuga y profanación[4], en un contradispositivo del dispositivo «prisión» (Deleuze)[5].

1. Un equipo humano

Durante un semestre (febrero a junio de 2018), once estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, fueron motivados

4 Concepto tomado de Giorgio Agamben (2005). Debe ser entendido aquí como la restitución del encuentro con otros, de quienes han sido sancionados con el aislamiento.

5 La experiencia aquí presentada se configuró como una extensión de la tesis doctoral "De cómo la virtualización del cuerpo de jóvenes privados de la libertad permitió su aparición en el performance digital "Huellas Digitales" como línea de fuga y profanación del dispositivo prisión" de Daniel Ariza Gómez (2016), bajo la dirección de la Dra. Iliana Hernández García. Es por ello que se puede decir que entre la tesis y la experiencia con los estudiantes se configuró una línea investigativa que aún hoy se mantiene con el desarrollo del proyecto "Ayax, el hombre. Visibilización de las violencias basadas en género experimentadas por varones", financiado por Minciencias.

a trabajar con población vulnerable a través de la asignatura Dirección Teatral III. Esta idea surgió por el trabajo que veníamos haciendo, desde el año 2010, sobre el cuerpo afectado y condición humana en situación de vulneración, al interior de la línea de investigación «Interrelación, Creación Escénica, Diseño y Tecnología» del grupo de investigación Teatro, Cultura y Sociedad[6].

Es así que se les propuso realizar la práctica de dirección teatral en dos centros que son habitados por personas que, por uno u otro motivo, han sido sancionadas con la privación de la libertad: el pabellón de «inimputables» de la Clínica Psiquiátrica San Juan de Dios y el Centro de Atención Especializada (CAE) «los Zagales». En un comienzo les pareció interesante, pero a medida que se empezaron los estudios sobre diversos autores que hablan sobre la privación de la libertad, aparecieron las primeras preguntas en torno a la condición humana y, de manera específica, a las formas como los seres humanos hemos creado centros de reclusión para aquellos que, según determinación de la justicia, no pueden estar en comunidad. De igual manera, aparecieron múltiples preguntas sobre cómo realizar una creación teatral con personas que presentan algún tipo de discapacidad o que no han tenido una oportunidad de socializar de manera adecuada. Al respecto, sobre esta primera etapa, afirman algunos de los estudiantes

> Dando cumplimiento a las actividades de la materia Dirección III, donde se proponía trabajar en dos sitios no convencionales en la academia (Clínica San Juan de Dios y Ciudadela Los Zagales) para realización de una puesta en escena, decidimos escoger Los Zagales para realizar dicha actividad, con el fin de darles la oportunidad a estos niños y jóvenes a los cuales se les han vulnerado sus derechos y restringido su libertad; de ver y entender el mundo de otra manera y emanciparlos en cierto sentido de ese encierro físico y mental. (Gañan, Rodríguez & Gaitan, 2018, pág. 1)

Después de una etapa de estudio de autores como Hannah Arendt, Michel Foucault o Peter Pal Pelbart, la comprensión sobre la manera como

6 El grupo surgió en el año 2007 y actualmente es categoría "B" de Minciencias.

debían afrontar el trabajo, fue creciendo. Cada uno de ellos/ellas fue comprendiendo lo que significa una dirección teatral entre iguales, sin jerarquías y que estuviera mediada por el Encuentro y el amor.

> Últimamente el arte se ha querido conceptualizar, y el arte es una subjetividad, un sonido que emite un hombre que muchas veces se distorsiona y aturde a quien lo escucha. Cuando el hombre no cumple con ciertos cánones predominantes en su arte, se da un rechazo o un distanciamiento de lo común hacia él, hacia su "originalidad". Pero esto no es malo ni bueno, simplemente es una particularidad del mundo y de la sociedad, es una forma de abordar los fenómenos sociales, que nos hace matar otras formas de vida. (Oliveros, 2018)

Es así como después de unas semanas, los estudiantes llegaron a cada uno de los centros de práctica. El salón de clases se transformó en los espacios que cada una de las instituciones facilitó para los procesos de creación teatral: un salón de actividades terapéuticas, una capilla, un salón de reuniones o algún espacio alternativo. Lo anterior representó un trabajo arduo, extenuante, que puso a prueba no solo su capacidad de creación teatral, sino el poder de escuchar al otro, acogerlo, comprenderlo, así no pudiera comunicarse a través de un lenguaje verbal, como sucedió con algunos pacientes de la clínica, quienes tenían serias afectaciones del lenguaje.

En total, se crearon cinco grupos de trabajo: dos de ellos en la Clínica Psiquiátrica San Juan de Dios y los otros tres en el CAE Los Zagales. Los estudiantes llegaban, dos veces por semana, a trabajar con los grupos que les correspondía, de tal manera que no todos trabajaban con la misma población. Cada uno de estos encuentros se convirtió en una forma de compañía cada una de las veces que allí llegaron.

Por tal razón, eso fue lo que se generó primero: un equipo humano. Una forma otra de convivir con el otro, con aquel que, por diferentes motivos de la vida, se hallaba —en ese momento— vulnerable frente a las condiciones básicas del ser humano. Luego de la constitución de ese equipo, vendría el acto de anudar, de tejer. La contemporaneidad ha promovido la creación

como tejido que se articula con la resignificación de la vida misma, de sus intervinientes. Esto permitió, desde el lenguaje escénico y verbal, nombrar la vida y al mismo tiempo proyectarla, observarla como si no fuera propia, para de esta manera renombrarla, reescribirla, interpretarla y construirla a partir de nuevas lecturas ofrecidas por el acto de crear en colectivo.

Encuentro, indagación, afecto, abrazo, reconocimiento del otro en su diferencia, se fueron entrelazando con cada uno de los equipos humanos conformados, hasta llegar a una creación que hizo emergencia en los salones de reunión de cada uno de los dos espacios. El público fue el mismo grupo, permitiendo así una mezcla entre creadores y espectadores, destacando que lo principal era el proceso, la vivencia.

Dicho de otro modo, las creaciones escénicas se construyeron así, como tejido. Se puede decir que la huella, entendida como inscripción del acto creativo en el mundo de la cultura, se configuró a través de las diferentes «tramas», impregnadas de memoria, de vivencias individuales y colectivas. Tramas que se interpretan en el discurso que narra escénicamente y que complejizan la «trama» de la vida. Fue así como la disposición de lo matérico (lo escénico), se fue logrando desde el espíritu de los jóvenes, de los adultos, sus imágenes, movimientos e historias familiares. No hubo un texto teatral que precedió la acción, esta misma se fue construyendo en el hacer.

Las acciones, que partieron del cuerpo, se hicieron cuerpo también, cuerpo-espacio que fue presentado ante una reunión de cuerpos-espectadores. Esas acciones buscaban, además de «reflejar» unas formas de vida, provocar un reconocimiento del «otro», el recluido, el enfermo mental, el victimario —quizás asesino o delincuente—, sobre la existencia de seres humanos que día a día luchan por sobrevivir[7].

---

7 Lo que van siendo los individuos en su discurrir entre los dispositivos, en su recíproca y permanente actualización y construcción, impacta sus identidades, sus maneras de ser, de actuar. Esto es lo que Agamben llamó "un cuerpo a cuerpo entre el individuo y los dispositivos" (Agamben, 2005, pág. 93). Un camino en el que se va perdiendo el proceso de individuación, produciendo con ello sobrevivientes, un estado de sobrevida humana, vegetativa (Agamben, 2010), que ya les era propia antes de la reclusión institucional, mezcla ella de

> Augusto Boal con la teoría teatral del oprimido, expone un discurso potente donde el teatro latinoamericano y sus pueblos cobran voz, no sólo para que se visibilice el trabajo en un plano meramente metodológico-teatral, sino porque a partir de su teoría se construye un pensamiento emancipador político-social en los individuos donde las clases menos favorecidas y los sujetos que son oprimidos pueden resurgir y cobrar voz y pensamiento dentro de cada contexto. (Oliveros, Bitácora III, 2018)

Se puede decir que las creaciones escénicas buscaban justamente eso que plantea la estudiante Alejandra Oliveros, al hablar de Boal en la cita anterior: una voz de los oprimidos. Una tensión entre la periferia y el centro, entre lo íntimo y lo público. Pensamientos, sensaciones, sentimientos, palabras y acciones de los jóvenes (en Zagales) y los adultos (en San Juan de Dios), se fueron tejiendo de manera pausada hasta llegar a una forma que no intentaba convertirse en una narración sino en una vivencia, una experiencia estética que partió del diario vivir en el encierro, en una «sobrevida» que mezcla, día tras día, la rutina, la impaciencia, el dolor, la enfermedad.

Fue así que los cinco proyectos escénicos se fundamentaron en lo vivido por el colectivo y en las vivencias del «otro», la «otredad», la historia personal o lo autobiográfico, en un ejercicio para el que los estudiantes debían fungir como directores o directoras. Sin embargo, ese rol fue cambiando a medida que avanzaba la práctica y las/los convirtió en testigos, etnógrafos, coreógrafos y coreógrafas de emociones, de sensaciones que inundaban los espacios, cada vez que ingresaban a las instituciones.

> Sentía miedo, curiosidad, emoción, intriga; por mi mente pasaban cientos de pacientes con características tan diferentes, tenía la imagen cliché que nos muestran en las películas, pacientes con sus camisas de fuerza y de un lugar tenebroso y sombrío, ese imaginario que solemos tener las personas que no tienen relación con lugares dónde se encuentran recluidas estas

---

humanidad-inhumanidad, especie de máquina kafkiana antropófaga que devora tanto al recluso-interno-delincuente, como a su cuidador, otro cadáver vivo que se instala, o mejor, que se encuentra suspendido en un paradójico afuera-dentro.

> personas con enfermedades mentales, recuerdo que en cierto momento el psiquiatra nos invitó a mirar por la ventana al patio del hospital, allí estaban algunos pacientes, no se relacionaban entre ellos, parecían tan ajenos al mundo que vivimos las personas "normales" en lo que conocemos como lo socialmente aceptable, ellos se entretenían con abrochar y desabrochar los botones de sus camisas, en caminar de un lado al otro del patio, o en sentarse en algún lugar a mirar el horizonte. (Acevedo, 2018)

Por su parte, lo fundamental para los participantes (los jóvenes y adultos privados de la libertad) era que cada uno de ellos se reconociera como un ser lleno de capacidades. Capaces de crear, experimentar, pintar, moverse en el espacio, repetir las mismas palabras sin temor al equívoco. Todo ello posibilitó otra manera de comprender la expresión humana ligada a la creación escénica.

La idea de la gran obra teatral (pretendida en un comienzo por los estudiantes en su formación con directoras/es) iba quedando atrás para dar paso a la construcción de acciones performáticas. Estas acciones permitieron una forma de presentar-se ante otros sin máscaras, a pesar de tener las máscaras sociales que los definen como: locos, pervertidos o delincuentes. Así fue como se configuraron cada una de las acciones en tanto «rebanadas de vida», como metáforas de una sobrevida.

> 08 de mayo 2:00 p.m. Auditorio de la clínica de salud mental San Juan de Dios. Era hora de conocer a quienes más que unos "pacientes" o "actores", estaba a punto de conocer a quienes serían mis compañeros en este camino, lleno de alegrías y frustraciones hacia la creación de "QUASANREGUSTASHNEASNHRQUEMNRE" ese sería el nombre que llevaría nuestra creación final. Llegaron 12 pacientes in-imputables y 4 cognitivos; hicimos la división del grupo al azar. A mi compañera Katherinne y a mí nos correspondieron 6 pacientes de los "in-imputables" y los 4 denominados "cognitivos". Entre ellos encontramos características muy diferentes: uno era sordo, otro mudo, otro entendía el 20% o quizás 30% de lo que decíamos, uno de ellos era el capitán de un barco y finalmente, el último amaba contar historias diferentes cada día. (Acevedo, 2018)

Juego de singularidades, de pluralidades, que marcaron una manera de mostrar-se al mundo tal como son: jóvenes, hijos, hermanos, adultos, padres, personajes quizá ficcionales, todo ello en estado relacional. Al respecto, Gergen afirma: «todos estamos vinculados unos con otros, incapaces de significar algo, de poseer un yo si no media la existencia de un vasto mundo de relaciones» (2011, pág. 74). En este sentido, no se quiso mostrar la vida de los jóvenes o de los adultos «en general» sino justo de aquellos que se vincularon de forma cierta en las acciones de dirección teatral. Cada uno de ellos como protagonistas de la escena. De la escena de sus propias vidas, de su vida hecha escena teatral.

A partir de lo dicho anteriormente, es importante notar que el trabajo de 16 semanas se constituyó en un «viaje» hacia el interior de cada uno de los adolescentes y adultos que acompañaron en ese recorrido a los estudiantes de dirección teatral. Viaje que empezó con una exposición corporal y representativa por parte de los estudiantes universitarios, tal como lo menciona un primer informe de ellos

> El primer encuentro con nuestra población, fuimos nosotros quienes nos presentamos ante ellos con una muestra performática basada en nuestro álbum familiar y esto sería un abrebocas y un llamado a quienes quisieran explorar en el campo artístico y más específico el arte escénico, asistiendo a esta muestra gran cantidad de niños, pero solo algunos de ellos asistieron a nuestras sesiones. (Gañan, Rodríguez & Gaitan, 2018)

Este primer acercamiento fue vital en tanto que los jóvenes y adultos[8] internos fueron los espectadores de las vidas de once jóvenes que más allá de fungir como directoras o directores escénicos, se permitieron ser observados y sentidos en la desnudez de sus vidas, sus angustias, sus temores, sus deseos. Directores y directoras en formación se exponían ante los otros, con el firme propósito de acotar las jerarquías. Posteriormente, vendrían otros ejercicios que seguían promoviendo la igualdad y un encuentro

8 Los ejercicios de presentación de los estudiantes de dirección teatral, ante las poblaciones, fueron realizados en fechas distintas y en los respectivos centros.

efectivo y honesto entre seres humanos. Así relatan ese segundo encuentro, el grupo de los estudiantes Edwin Gañan, Braian Rodríguez y Jeyson Gaitan:

> Llegamos a nuestro lugar de encuentro, una iglesia, ante nosotros un grupo de 20 jóvenes de ambos sexos, algunos sin saber a qué iban, solo querían salir de una rutina, otros a la expectativa y unos cuantos en verdadera disposición. Nos presentamos, entablamos una pequeña conversación donde fueron vislumbrando parte de sus personalidades, algunos tímidos, otros intimidantes, algunos introvertidos y otros extrovertidos; pero sin perder tiempo empezamos nuestra exploración, los grupos estaban divididos, tal cual los dividen allá, hombres a un lado y mujeres al otro, esta fue nuestra primera tarea, el acercamiento y la relación con el otro a partir del reconocimiento y la confianza y realizamos un ejercicio de precalentamiento, una cadena humana de transmisión de energía y rompiendo con esta división de géneros, de allí nace nuestra regla de oro: TODOS SOMOS IGUALES. (2018, pág. 2)

Por esta razón, se puede considerar todo este proceso como «liminal», en tanto práctica que se dirigió a una movilización física y psíquica de los jóvenes universitarios, al desarrollo de una actitud —de ellos y ellas— diferente frente a la vida y su entorno. Pero también de los jóvenes y adultos (catalogados como enfermos mentales), que no tenían una práctica artística previa, pero que se encontraban reunidos allí y con los cuales no solo se compartía una creación, sino, además, una historia de vida, un encuentro, lo cual instauró toda la práctica a manera de «laboratorio de creación», de un espacio ritual entre iguales.

> Lo que teníamos planeado era poner papel kraft en el suelo y que los muchachos con sus manos pintaran lo que quisieran mientras caminaban y a un ritmo que les propusiera la música. En las modificaciones que hicimos propusimos poner los papeles sobre mesas y que con sus manos pintaran lo que quisieran pintar.
>
> Todos comenzaron a pintar, mientras nosotros observábamos lo que pasaba en cada grupo; en cada mesa habían seis pliegos de papel con tres vinilos. Había un grupo de cinco y otro de cuatro personas.

> En el grupo de cuatro, dos estaban pintando casi juntos; y los otros dos cogieron el pliego y comenzaron a pintar como si fuese suyo, de vez en cuando Jorge intervenía el papel de los que estaban solos. En el grupo de cinco, tres estaban trabajando casi juntos, y los otros dos se apropiaron del papel para pintar, y los demás también de vez en cuando lo intervenían. Solo hubo uno que no intervinieron y fue el de Robinson, que pintó algo muy particular que según lo que nos explicó es que para él era como unos planetas o una constelación, porque le gustaba mucho todo eso. (Oliveros, Bitácora III, 2018, pág. 19)

2. Laboratorios de creación escénica: *communitas*

Comprender cada uno de los laboratorios de creación como «liminales», puso en crisis los estatus y jerarquías, como ya se indicó antes. Los estudiantes de dirección, más que dedicarse a la dirección convencional de un proyecto escénico, se permitieron la labor de integrar cada uno de los mundos posibles e imposibles que hacían presencia en cada uno de los grupos de trabajo.

A pesar de desarrollar los procesos de creación al interior de las instituciones, esto no impidió que los estudiantes se ubicaran en el medio de estas, remarcando así una condición independiente, no institucional, fortaleciendo un carácter político, antiestructural, coincidente con las prácticas liminales, como lo afirma Dieguez:

> Lo liminal apunta a la relación entre el fenómeno —ya sea ritual o artístico— y su entorno social. Lo liminal como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales. (2007, pág. 17)

Los laboratorios de creación a través del trabajo del cuerpo, el relato y la imagen, configuraron espacios de cruce, de hibridación que hicieron posible la presencia de cada uno de los jóvenes o adultos, respectivamente. Estos espacios, al ser comprendidos como fases liminales, como momentos temporales que dividen las vivencias y convivencias de los jóvenes o adultos

que pertenecen a las instituciones «Centro de Atención Especializada» o «Clínica Psiquiátrica», causaron una transformación de la mirada en quienes estuvieron presentes en esos cronotopos. «La fase liminar fascinaba a Turner porque reconocía en ella una posibilidad del ritual para ser creativo, para abrir el paso a nuevas situaciones, identidades y realidades sociales» (Schechener, 2012, pág. 114).

El trabajo con el cuerpo, sus relatos, relaciones, contactos, imágenes, ocurrencias, aparecieron como nuevas situaciones que coadyuvaron con otras formas de conocerse a sí mismos, de identificarse de otra manera, de reconocer al otro y su entorno. La uniformidad dentro del CAE y la clínica psiquiátrica (propia del disciplinamiento) presentó una ruptura a través de los laboratorios de creación allí implementados, hasta llegar a constituir una singularidad, una comunidad que marcó la diferencia en relación con la estructura de la institución.

Estas comunidades de jóvenes internos en el CAE, de adultos que habitan la clínica psiquiátrica y los jóvenes estudiantes de artes escénicas, se convirtieron, cada una de ellas, en *communitas*. Al respecto afirma Turner: «Prefiero la voz latina communitas a "comunidad", para distinguir esta modalidad de relación social de un "ámbito de vida en común"» (Turner, 1988, pág. 103). En la liminaridad, la communitas tiende a caracterizar las relaciones entre aquellos que pasan juntos por la transición ritual. Los vínculos de la *communitas* son antiestructurales en el sentido en que son relaciones yo-tu indiferenciadas, igualitarias, directas, existentes, no racionales, existenciales, o como lo menciona Turner

> Una relación entre individuos concretos, históricos, idiosincráticos, "una confrontación directa, inmediata y total de identidades humanas" (pp.131-132)… En otros pasajes yo vinculo la communitas con la espontaneidad y la libertad, y la estructura con la obligación, lo jurídico, la ley, la constricción, etc. (1974, pág. 23)

En el libro *El proceso ritual* Turner afirmará: «La communitas contrasta con la estructura: la communitas pertenece al ahora, mientras que la

estructura se halla enraizada en el pasado y se proyecta al futuro a través del lenguaje, la ley y la costumbre» (1988, pág. 119). El mismo autor en su ensayo sobre performance cultural contemporáneo, mencionará que la communitas designa un sentimiento de «comunidad cercana», lo que permite la concurrencia con la identidad del otro.

Lo dicho anteriormente, permite dimensionar la manera como este concepto atravesó la literatura de Turner y posibilitó considerar la forma en que los seres humanos van organizándose —socialmente—, a través de estructuras y antiestructuras. Generalmente, la *communitas*, o también llamada por Turner «Sociedad abierta» (1988, pág. 118), aparece en contraposición con el poder coercitivo relacionado con una estructura firme o «sociedad cerrada», propia del poder político, jurídico, escolar o psiquiátrico. Esto quiere decir que existiría una continua interacción entre ambas —estructura y antiestructura—, que va apareciendo en diferentes fases y niveles dentro de los procesos sociales y culturales, al punto que Turner describirá esta interacción como «interdependencia dinámica» (2009, pág. 18). Esta interdependencia se generó a través de la configuración de los laboratorios de creación, hecho que permitió una mirada externa desde el interior del CAE o la clínica psiquiátrica, o mejor, a pesar de estas.

Esa *communitas*, en tanto modalidad de interacción social, hizo posible una relación entre iguales, como ya se refirió antes, lo cual generó de manera espontánea (sin legislación ni subordinación) «una especie de "humilde hermandad general" que se sostiene a través de acciones litúrgicas o prácticas rituales» (Dieguez, 2007, pág. 39). Práctica ritual que tomó forma a través de acciones corporales y relatos, expresiones escénicas que rompieron, desde todo punto de vista, con los convencionalismos del arte teatral.

> El trabajo de la voz y el cuerpo se hace ritual en cada encuentro y en un crescendo donde la timidez y la rigidez corporal fueron disminuyendo y logramos extraer características a estos cuerpos que en un principio solo buscaban refugiarse dentro de sí mismos, los rostros ofendidos y malacarosos pronto se convertirían en rostros amigables y sonrientes, el teatro empezó a cumplir su labor transformadora, desde entonces el trabajo se

> tornaría más amigable, más productivo y logramos construir una historia de cada uno, en una sola imagen viva, donde el encierro, pasaba por unas horas, al olvido. (Gañan, Rodríguez & Gaitan, 2018)

Turner (2009) dirá que la *communitas* se podría considerar como sagrada debido a que en su potencia de introducirse por los intersticios de la estructura, transgrede las normas que rigen las relaciones institucionalizadas. Esta potencia, según afirma, está asociada a la experiencia —razón, volición, memoria— de vivir en sociedad. Dicho de otro modo, no está dada *per se,* sino que se construye a medida que se va experimentando la convivencia con el otro.

Puede decirse que los laboratorios de creación —vistos como fase liminar—, hicieron posible que apareciera una *communitas* que transformó el diario vivir institucional de los jóvenes y adultos, haciendo aflorar en ellos la poesía que recubre y constituye su propio ser. Quedó claro, para ellos, que su cuerpo, su corporalidad (relación Yo-Otro-Mundo) ya no correspondía —solamente — a la del «delincuente» o quizás a la del «enfermo mental», zafándose así —no solo semánticamente— de la estructura social que representaba para todos ellos un peso que incidía en su acción y presencia corporal.

El contacto con el otro como parte de la creación escénica permitió ser percibido de manera diferente, les habilitó otra forma de mirar y de mirarse en relación con sus capacidades. Una vez se terminó toda una etapa de exploración y viaje hacia el interior, se comenzó una segunda etapa que se dirigió hacia la configuración de cinco creaciones escénicas, basadas, principalmente, en la conciencia de su cuerpo, el manejo de la energía y los textos orales que manifestaban una manera de pensar.

> Dejamos un poco de lado el barco y comenzamos a preguntarles qué era verdaderamente lo que les gustaba y qué era lo que no les gustaba. Descubrimos que a ellos los despiertan todos los días en la madrugada para tomar medicina y que a ellos no les gusta, otros ya no pueden dormir si no es con un medicamento para dormir, les gusta el huevo en el desayuno,

el pintadito, odian la máquina para hacer abdominales, Rubén odia que lo arremeden por su problema de labio leporino, anhelan su libertad, estar con sus hijos, su familia o simplemente vivir solos en el campo para pensar en la vida. Ahora el barco tomaba mucho más sentido, el barco no era un barco, era la clínica, eran sus pasillos, la sala de terapia, el auditorio, sus habitaciones, los doctores, enfermeras, terapeutas, psicólogos, psiquiatras y el mar era su condena que no los dejaba escapar de ella, el mar los tenía ahí, sin tener dónde más ir, algunos de ellos llevan años sin recibir una sola visita de sus familiares, y otros que resisten el encierro gracias a su familia que no los dejan solos, son tantas historias, tan diferentes, llenas de recuerdos, dolores, tristezas, alegrías, amores, desamores, anhelos, esperanzas y desesperanzas. (Acevedo, 2018, pág. 5)

3. Las creaciones escénicas a partir de la acción: la liberación del cuerpo como creación escénica

La fase final de todo el proceso debía asociarse a una creación. Por supuesto, después de lo aquí relatado y de la metodología empleada, no se esperaba una creación teatral convencional, por el contrario, se esperaba una acción que proviniera de quienes habitaron los espacios y tiempos de cruce afectivo, emocional y creativo. De todo ello, se destacó el trabajo con el cuerpo.

Cuerpos, como ya se indicó, encerrados, afectados por la enfermedad, la soledad o la angustia. Cuerpos que estaban en la disposición de narrar. Al respecto, es interesante considerar que de cada parte del cuerpo se puede generar un relato distinto, a pesar de esto, el cuerpo es en sí mismo una grafía que integra lo físico y que puede ser intervenida tantas veces como se quiera. El cuerpo, así no esté involucrado en una narrativa convencional (inicio, medio y fin), se puede convertir en un gran relato que no requiere de traducción a palabras. Es texto, es escritura como lo plantea Nancy (2003), quien defiende que el cuerpo no puede escribirse porque desde un inicio ya es una escritura, pero llama la atención sobre que esta —la escritura del cuerpo— no es para leer, en tanto que supera la letra, y afirma:

> Así en toda escritura, un cuerpo es el otro-propio borde: un cuerpo (o más de un cuerpo, o una masa, o más de una masa) es pues, también, el trazado, el trazamiento y la traza (aquí, ved, leed, tomad, hoc estenim corpus eum…). De toda escritura, un cuerpo es la letra, y sin embargo, nunca la letra, o bien, más atrás, más deconstruida de toda literalidad, una «letricidad», que ya no es para leer. Lo que de una escritura y propiamente de ella, no es para leer, ahí está lo que es un cuerpo. (pág. 67)

Se puede decir que no es posible leer el cuerpo como cualquier otro texto, porque es más que escritura. Cualquier huella provocada o accidental sobre el cuerpo, sobre la piel, constituye, de manera general, esa grafía que no está compuesta de letras — aunque algunas veces así sea—, pero que sí puede provocar nuevas miradas sobre este. «La huella como signo indexical, tiene la función de llamar la atención sobre un cuerpo, de señalarlo (o señalar su ausencia) haciéndolo visible. Está determinado físicamente por este cuerpo pues en él se encuentra la causa de su existencia» (Quintero, 2012, pág. 18).

En este orden de ideas, el relato aparece detrás de cada una de las huellas corporales, pero también de cada una de las acciones que este ejecuta. Es así como se configuran las acciones-memoria, que remiten a las maneras como cada uno de ellos, como seres humanos, han vivido, convivido, contravenido. La idea de los jóvenes estudiantes, desde el momento en que abordaron la población, desde que se acercaron a ellos, fue comprender sus cuerpos, para desde allí decir algo al mundo. Sobre esto afirma la estudiante Geraldine Acevedo

> Finalmente se creó un arte vivo, vanguardista y performático, que muestra a los actores como tal y no la representación de un personaje tipo que se origina en un texto dramático. Conseguimos un arte vivo, un arte lleno de experiencias y vivencias, un arte que muestra el cielo de mil colores que hay en la mente de los sin cielo. (2018, pág. 6)

Nancy (2003) dice: «El cuerpo enuncia —no es silencioso, ni mudo, que son categorías del lenguaje. El cuerpo enuncia fuera del lenguaje (y es

lo que del lenguaje se escribe). Anuncia todo y él se anuncia» (pág. 87). En este sentido, es en su enunciación que se proyecta hacia el otro y además es mucho más que una escritura en cuanto tal, ya que es tacto, mirada, comunicación. La negación del conocimiento a través del cuerpo es superada cuando es él mismo quien se expresa en su alteridad, quien contiene el relato que yo inscribo en él y que figura expuesto ante el otro.

Una exposición que se da de dos formas: en tanto cuerpo que hace presencia y cuando con él se configuran otras formas, otras maneras de crear imágenes sea de manera individual o colectiva. Puede pensarse, en este sentido, que el cuerpo se ha convertido en un «lienzo» sobre el cual ha interesado la producción de imágenes, como sucedió con algunos cuerpos pintados en la clínica psiquiátrica, pero también construyeron imágenes a través de sombras, como sucedió en el CAE. En ambos casos, los cuerpos inscribían nuevas maneras de despliegue de su ser.

«[…] cuerpos concentrados, concentración de cuerpos apaleados, infectados, abotagados, sólo ofrecen una llaga: ésta es el signo, la misma figura de la extenuación en el signo de – sí» (Nancy, 2003, pág. 61). Es esa llaga como marca, es la huella presente en los cuerpos de los jóvenes del CAE y de los adultos del psiquiátrico. Pero atención que no se habla aquí sólo del cuerpo físico sino de la corporalidad. Dicho de otro modo, no se posee un cuerpo, sino que se «es» cuerpo. Un cuerpo rechazado, recluido, dejado en suspensión a través del encierro.

La idea de «espectacularización» se hizo a un lado para dar paso a una experiencia que también dejaba huella en la piel de los participantes y quienes fungieron de asistentes, permitiendo un intercambio de experiencias logrando que todos fueran copartícipes de una acción que hizo posible un encuentro de cuerpos, pieles, sentidos, pensamientos.

> Como sujetos estructurados por la academia, permeados por la normalidad y las formas de vida vendidas del mercado, desde el arte que es nuestra, por no llamar línea, sino nuestros trazos de acción, ¿cómo podríamos acoger e interconectar todas las particularidades de los sujetos que están enmarcados

> en un espacio, donde por su no-forma de pensar coherente y común, pierden su libertad porque no son comprendidos por eso vil de lo común? Hasta nosotros mismos, que también estamos moldeados y que muchas veces nos quedamos cerrados en lo cuadriculado de nuestro pensamiento y creyendo que tales pensamientos de ellos debían estructurarse dentro del juego mismo; muchas veces caímos en el error de no "dejar ser", y a través del juego de forma involuntaria y/o automatizada los introducíamos en el método del "deber ser y el deber hacer". (Oliveros, Bitácora III, 2018, pág. 15)

4. Dispositivos y cuerpos expresivos

Las personas dentro de una comunidad ocupan un espacio, tienen un status o una jerarquía y dependiendo de estos serán sujeto de control u objeto del mismo. El disciplinamiento, a través de los dispositivos por ejemplo, busca una operación con el cuerpo. En esta práctica, un cuerpo sujetado, dócil, que ocupa un espacio, que utiliza el tiempo de manera adecuada, será percibido como disciplinado, motivo por el cual gozará de beneficios. Al respecto, Foucault afirma: «Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado» (2009, pág. 159). Por el contrario, el sujeto que se opone a su disciplinamiento será castigado.

El castigo se asume entonces como una forma de disciplinamiento y control, de operación de justicia, idea que se fue construyendo con el cambio de percepción sobre los delitos y las penas gracias a Beccaria (2014). Para este fin, es que se han creado sistemas penales que procuran un perfeccionamiento del comportamiento del sujeto, a través del castigo de su cuerpo que tiene como propósito la obediencia, la eficacia y la eficiencia, tal como lo planteara en su momento Bentham (2011) y como se intenta mantener en la actualidad, bajo un principio de transformación moral y social de quien comete una falta contra la ley.

Emerge en esta situación el panóptico como espacio con poder de vigilancia y en cumplimiento de múltiples servicios, «Prisión perpetua, prisión preventiva, penitenciaría, correccional, asilo de pobres, fábrica,

manicomio, hospital o escuela» (Bentham, 2011, pág. 40). De esta manera, se busca la masificación de la conducta y la voluntad, que desde una óptica restrictiva y normativa niega espacios a los opositores del pensamiento hegemónico, a los enfermos mentales y a los pobres. En esta dirección, los dispositivos —con mayor potencia la prisión y la clínica psiquiátrica— producen seres humanos que de una u otra manera quedan *sujetados* a una red institucional ligada al poder como lo plantea Deleuze (1990).

Con el dispositivo prisión, no solo se busca que el cuerpo sea útil y dócil, sino que además pueda ser observado de manera continua, siendo lo cardinal que las personas *sientan* que están siendo vigiladas, aunque en realidad no lo estuviesen, según lo propone Bentham. Tal cual lo plantea Deleuze, un régimen de luz que posibilita lo visible y lo invisible. «No es sólo pintura, sino que es también una arquitectura: tal es el dispositivo prisión como máquina óptica para ver sin ser visto» (1990, pág. 156).

En la exposición que sobre el panóptico hace Bentham, es evidente su profundo interés por una nueva tecnología de la prisión, en la que cobra singular importancia el concepto y la disposición performática del dispositivo. Desde una perspectiva utilitarista, la idea resulta muy interesante ya que permite, además de vigilar, controlar y castigar, promover el mejoramiento del nivel productivo del recluso. Lo anterior, sin importar el costo que esto represente, sobre todo para quienes no tienen las condiciones económicas que les haga posible el encuentro de otras formas de sobrellevar la sanción social, situación que permea la condición de los guardianes, quienes deben aceptar el encierro y la vigilancia como una forma para ganarse la vida.

Al panóptico llegaban y siguen llegando —como se observó durante el trabajo en el CAE «Los Zagales» y en la clínica psiquiátrica (pabellón de inimputables)— personas que tienen condiciones de pobreza (razón quizás por la cual han delinquido) o algún desorden mental. En general, *desorbitados*, que provienen de un afuera y para quienes el dispositivo prisión emerge —vaya ironía— como una luz en su oscuridad, un ordenamiento para el *desastre* en el cual andan. *Vida nuda,* según Agamben

(2010), errancia que los ha sustraído por voluntades exógenas, por la voluntad de *Uno*, y a quienes la prisión les es impuesta con la intencionalidad de sanarlos. Si bien es cierto que los delincuentes o los *locos* se han salido de la norma, ambos grupos son confinados o desaparecidos del entorno social. Ya no son vistos como monstruos de la Edad Media que debían ser masacrados públicamente —práctica espectacular— sino que, como lo propone Omar Bravo, gracias a las técnicas y disciplinas propias, son vistos como incorregibles. «La figura del monstruo humano es sustituida por la del incorregible, entendido como aquel sujeto que no se adapta a las normas y al funcionamiento institucional» (2011, pág. 33).

Según lo propone Deleuze (1990) y si se leen con atención las 21 cartas que componen la obra de Bentham, es claro que es el ser humano quien ha configurado los dispositivos. De esta manera, la construcción de la subjetividad humana parte tanto de su historia personal, como también de su relación, léase sujeción, con los dispositivos, razón por la cual «pertenecemos a ciertos dispositivos y obramos en ellos. La novedad respecto de los anteriores es lo que llamamos su actualidad, nuestra actualidad» (pág. 159). Dicho de otro modo, lo que van siendo los individuos en su discurrir entre los dispositivos, en su recíproca y permanente actualización y construcción, impacta sus identidades, sus maneras de ser, de actuar. Esto es lo que Agamben llamó «un cuerpo a cuerpo entre el individuo y los dispositivos» (2005, pág. 93). Un camino en el que se va perdiendo el proceso de individuación, produciendo con ello sobrevivientes, un estado de sobrevida humana, vegetativa (Agamben, 2010), que ya les era propia antes de la reclusión institucional, mezcla ella de humanidad-inhumanidad, especie de máquina kafkiana, antropófaga que devora tanto al recluso-interno-delincuente, como a su cuidador, otro cadáver vivo que se instala, o mejor, que se encuentra suspendido en un paradójico afuera-dentro.

Esta idea de poder y dominancia sobre el otro, que es incluso reversible hacia sí mismo, en donde la prisión es su máxima expresión, ya que relaciona la espacialidad del cuerpo con el espacio estrecho del confinamiento, ha surgido de la creatividad del ser humano. Es de su

imaginación, como se puede evidenciar con la idea de Bentham, que aparecen los edificios de encierro como espacios y métodos que condicionan el disciplinamiento, una medida «que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y viceversa» (Foucault, 2009, pág. 160).

Por lo anterior, podría decirse que el cuerpo útil, la obediencia, la disciplina o el control, han hecho parte inherente del desarrollo del ser humano, de su proceso de *hominización*, a través de la creación de los dispositivos que tienen «la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, moldear, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos» (Agamben, 2011, pág. 257). Esto es lo que se ha aceptado, es por este motivo que se ha generado el encierro y la estrechez.

En este punto de la exposición, caben entonces las preguntas: ¿qué podría sacudirnos de tal letargo?, ¿qué es posible pensar sobre este agotamiento, este adiestramiento del cuerpo, este silenciamiento de los ruidos que hacen parte del proceso de subjetivación? Definitivamente, los personajes de Beckett no se encuentran atrapados en una dramaturgia inerte, habitan nuestro tiempo coaccionados por el afuera-dentro, agotados, cadaverizados en vida. Valen entonces otras preguntas, pero ahora formuladas por el filósofo brasileño Peter Pal Pelbart (2015), quien en su laboratorio de *líneas de errancia*[9], promovió una multiplicidad de pensamientos en torno a la condición actual de los seres humanos. Pal Pelbart se preguntó ¿cómo reactivar esa capacidad de ser afectados?, ¿cómo estar a la altura de su-nuestra propia debilidad, en lugar de permanecer en la debilidad de cultivar solo la fuerza?

Estas preguntas en lugar de buscar soluciones concretas, tenían como propósito reactivar escenarios de pensamiento en torno a los

9 Se trata del laboratorio de pensamiento dictado en el marco del evento Experimenta-Sur, realizado del 14 al 27 de septiembre de 2015 en la ciudad de Bogotá. Este laboratorio fue dictado por tres días en el auditorio hemiciclo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

dispositivos. Lo que se podría decir es que seguramente la solución no está en la construcción de más prisiones que como úteros gestan cadáveres vivos, paradoja que se asienta en la inocua resocialización y preparación para la vida del delincuente a través de su encierro. Espacios que le dan a la vida una fecha de vencimiento, deteniendo con ello la fuerza de su génesis, de su proceso de individuación. Es por esta razón que el dispositivo prisión, en cualquiera de sus modalidades (cárcel, CAE, clínica psiquiátrica, etc.), está *agotado* y debe permitir el surgimiento de nuevas alternativas y modalidades para el desarrollo humano, que según el presente trabajo, se encuentran en la apertura de espacios de expresión, en la activación de intensidades más que de intencionalidades, en la constitución de vaciamientos, de incertidumbres más que de certezas (opacidades más que luminosidades). Es por ello que en esta experiencia, igual que en el proyecto de Huellas Digitales, «La búsqueda de la luz, a través del encierro, se puede convertir —tan solo— en un acto pornográfico» (Ariza, 2016).

La necesidad de un gesto, de una línea de fuga, de un deseo, ante la realidad antes descrita, se convierte en una manera de entrar a un nuevo juego cuya meta es explorar otros mundos posibles. Es ahora cuando la voz de Thiong'o tiene sentido al poner en un mismo nivel de valoración el poder del estado y el poder del performance, en los espacios que cada uno construye y crea, respectivamente. Por un lado, el estado que busca en la prisión un espacio para la muerte de la diferencia y hace una coreografía detallada y minuciosa hasta de las más simples actividades del ser humano… «La puesta en escena, el juego de luz y sombras, el ritmo y la regulación de las acciones —incluso comer, dormir y defecar— se efectúan bajo la dirección de los tramoyistas armados a quienes llaman custodios» (Thiong'o, 2011, pág. 365). Por otro, el espacio del performance, cuya lucha por el poder se relaciona con «la representación del ser, de cómo se llega a ser y de cómo se deja de ser dentro de los procesos de la naturaleza, sociedad humana y pensamiento» (Thiong'o, 2011, pág. 347).

Razón por la cual podría concluirse que el individuo no solo es autor de sus propios dispositivos, que debe luego adaptarse a ellos,

sino que, además, es capaz de instaurar líneas de fuga que le permiten escapar, emanciparse, desertar de ellos. Peter Pal Pelbart (2015) propone entonces contraponer al *biopoder* una *biopotencia*, para que haya una correspondencia que tenga un efecto liberador y se posibilite con ello una pluralidad de modos de existencia. No somos seres para la muerte afirmará el filósofo brasileño, sino seres de red de exterioridades, que implican un repensar el estado del otro, la urgencia del contacto, la manera de producir intensidades. Esa *biopotencia* se asocia a la emergencia del acontecimiento, no como forma, sino como fuerza que se vincula a los procesos de individuación y subjetivación. Es aquí cuando el performance se constituye en fuerza que provoca oposición, en un contradispositivo que pone en tela de juicio la intención de resocializar, a través de la prisión. Es por este motivo que tienen sentido las oposiciones que describe Thiong'o entre el estado y el performance

> El espacio de performance del artista significa apertura; el del estado, confinamiento. El arte derriba las barreras entre los pueblos; el estado las levanta. El arte surge de la lucha humana por liberarse de su confinamiento. Estos confinamientos pueden ser naturales. Pero también los hay económicos, políticos, sociales y espirituales. El arte anhela la mayor cantidad posible de espacio físico, social y espiritual para la acción humana. El estado trata de demarcar, limitar y controlar. (2011, pág. 374)

Llegar a «Los Zagales» o la Clínica Psiquiátrica San Juan de Dios, a través de acciones performáticas que promovían una fuerza liberadora del cuerpo desde el mismo espacio que les sirve de confinamiento, es la biopotencia de la que habla Pelbart. Es el arte en su papel transgresor el que permite la recuperación del cuerpo haciendo posible que aparezca un mayor reconocimiento del otro, de la otredad. El conocimiento de esos cuerpos que deambulaban de un lado a otro y que ahora lo hacían con un fin performático, es otra manera de entender la condición humana.

Es por ello que un proyecto como el que enfrentamos con los estudiantes de dirección teatral, hace un aporte fundamental a las instituciones desde el teatro. La presentación de los cuerpos, aunque sea en el interior

de los centros aquí mencionados, tiene un alto valor, no por ir hacia fuera para ser aplaudidos, sino para lograr que exista un reconocimiento desde el interior. El teatro, el arte, no solo se hace para ser exhibido en lo público, además de ello tiene sentido en los procesos que se gestan al interior de quienes habitan el interior.

Por lo anterior es que este proyecto se constituyó en una forma de exteriorizar, de dar a conocer lo que se puede lograr si se mezcla la universidad con los procesos de cambio social en la región. Una región que no solo tiene instituciones habitadas por los confinados de Caldas, sino también acciones de resistencia a través del teatro, un arte para el cual el cuerpo y la acción son su potencia, su poder.

En esta parte del globo terráqueo estamos nosotros, con nuestra inmensa carga existencial que nos lleva a una constante preocupación por convivir primero con nosotros mismos, y luego con el otro. A veces tristemente esto se convierte en una lucha, y no en una vida convivida. En este caso fue un encuentro convivido, una experiencia que se convierte en una nota reflexiva en el cuaderno de los aprendizajes. La nota que se convierte en una semilla y que desestructura el pensamiento junto con el accionar nuestro (Oliveros, 2018, pág. 33).

Referencias bibliográficas

Acevedo, G. (2018). *Cielo de mil colores de los sin cielo.* Escrito. Licenciatura en Artes Escénicas, Universidad de Caldas, Manizales.

Agamben, G. (2005). *Profanaciones.* Barcelona: Anagrama.

Agamben, G. (2010). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida.* Valencia: Pre-Textos.

Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Revista Sociológica*, Nro. 73, 249-264.

Arendt, H. (2005). *La condición humana.* Barcelona: Paidós.

Ariza, D. (2016). *De cómo la virtualización del cuerpo de jóvenes privados de la libertad permitió su aparición en el performance digital "Huellas Digitales" como línea de fuga y profanación del dispositivo prisión* [Tesis doctoral]. Universidad de Caldas.

Bentham, J. (2011). *Panóptico.* Madrid: Ediciones Utopía.

Beccaria, C. (2014). *De los delitos y de las penas.* Madrid: Alianza.

Bravo, O. A. (2011). *Las prisiones de la locura. La construcción institucional del preso psiquiátrico.* Cali: Universidad ICESI.

Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En *Michel Foucault, filósofo*, págs. 155-163. Barcelona: Gedisa.

Dieguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política.* Buenos Aires: Atuel.

Foucault, M. (2008). *La verdad y las formas jurídicas.* Barcelona: Gedisa.

Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar.* México DF: Siglo XXI Editores.

Gañan, E., Rodríguez, B. & Gaitán, J. (2018). *Informe de proceso de creación y dirección en escuela de trabajo Los Zagales.* Escrito. Licenciatura en Artes Escénicas, Universidad de Caldas, Manizales.

Gergen, K. (2011). *Construir la realidad. El futuro de la psicoterapia.* Barcelona: Paidós.

Hernandez, R., Fernandez, C. & Baptista, L. (2010). *Metodología de la investigación*.

Nancy, J. L. (2003). *Corpus.* Madrid: Arena Libros.

Oliveros, A. (2018). *Bitácora III.* Licenciatura en Artes Escénicas, Universidad de Caldas, Manizales.

Oliveros, A. (2018). *Subjetividades e individualidad.* Manizales.

Pelbart, P. P. (2015). Líneas de Errancia [Conferencia]. IV Encuentro Internacional de Artes Vivas Experimenta Sur. Bogotá, Colombia.

Quintero, B. (2012). *Huellas Corporales en el Arte Latinoamericano Contemporáneo.* Medellín: Universidad de Antioquia.

Rolnik, S. (22 al 25 de septiembre de 2015). Pensar desde el saber-del-cuerpo. Bogotá, Colombia.

Salgado, A. (2007). Investigación cualitativa: diseños, evaluación del rigor metodológico y retos. *Liberabit*, 13 (13), 71-78. En http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1729-48272007000100009&lng=es&tlng=es

Schechener, R. (2012). *Estudios de la Representación. Una introducción.* México: Fondo de Cultura Económica.

Thiong'o, N. W. (2011). Actuaciones del poder: la política del espacio de performance. En D. Taylor & M. Fuentes: *Estudios avanzados de performance*, págs. 343-376. México: Fondo de Cultura Económica.

Turner, V. (1988). *El proceso ritual.* Madrid: Taurus.

Turner, V. (1974). *Dramas, Campos y Metáforas* (Trad. C. Reynoso). Ithaca: Cornell University Press.

Turner, V. (2009). El centro está afuera: la jornada del peregrino. *Manguaré*, 23, 15-64.

Contorsiones y políticas en los cuerpos liminales de la danza butoh

Reflexiones de una artista investigadora

Patricia Aschieri

Artista-investigadora. Performer Butoh. Doctora en Antropología Social por la Universidad de Buenos Aires. Coordinadora del Área de Investigaciones en Artes Liminales (IAE-FFyL–UBA). Profesora universitaria de grado y posgrado (UBA, UNTREF, UNDAV). Dirige varios equipos de investigación que abordan aspectos de la liminalidad en las artes y el encuentro entre teorías y experiencia corporal como locus de producción de conocimientos. Co-coordinadora del libro *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas* (Ed Biblos) y autora de *Subjetividades en movimiento. Reelaboraciones de la danza Butoh en Argentina* (Filo:UBA). Posee artículos en revistas especializadas. Jurado de los Premios Teatro del Mundo. Web: www.patriciaaschieri.com.ar

Contorsiones y políticas en los cuerpos liminales de la danza butoh
Reflexiones de una artista investigadora

Dra. Patricia Aschieri

«Hay un solo punto que piensa y experimenta,
no sé si será solo en el caso del Butoh;
si trato de definirlo, siento que algo se va deslizando dentro de mí».

Kazuo Ohno
(En Collini, 1995:90)

Contorsiones reterritorializadas o las múltiples caras de la danza butoh

La danza butoh es una de las artes escénicas más exportadas de Japón a fines del siglo XX. Un género nómade que, en cada uno de los espacios culturales donde se reterritorializó, fue «performando» un sinfín de hibridaciones en las que se vinculó con prácticas heterogéneas como el afro, la capoeira, la danza contemporánea, el teatro, etc. Dada la enorme variedad de propuestas resulta difícil definirla y hay quienes opinan que ha perdido su identidad originaria.

Los comienzos del butoh ya han sido vastamente explorados, aunque es probable que tal vez estos esfuerzos nunca resulten suficientes. Solo diré aquí que, como todos saben, sus inicios tienen primero a Tatsumi Hijikata y después a Kazuo Ohno como dos de sus más importantes e iniciales referentes. Identificaré como «originario» ese butoh fundado por estos maestros, cuyos desarrollos y creaciones provocadoras transcurrieron desde la década del 60[1] hasta la muerte de Hijikata en el año 1986.

Kuniyoshi (1990) señala que entre 1975 y 1978, Hijikata protagoniza un complejo periodo en el que crea y dirige muchas coreografías.

1 Los inicios del butoh se remontan a fines de la década del 50, cuando Hijikata puso en una escena poco iluminada (Kinjiki, Forbidden Colors) a un hombre que acosaba con interés sexual a un joven. En esta puesta se llega al extremo de estrangular a una gallina entre los muslos, causando gran impacto entre lxs asistentes.

Este proceso se ve obstaculizado cuando debe cerrar su teatro Asbestos-kan en Meguro, Tokio. Historiza además que aproximadamente para la misma época, el grupo *Dairakudakan*, dirigido por Akaji Maro, se diversifica dando lugar a otros grupos butoh: *Hoppo Butoh-ha* (dirigido por Bishop Yamada), *Butoh-ha Sebi* (dirigido por Ko Murobushi), *Sankaijuku* (dirigido por Ushio Amagatsu) y *Byakko-sha* (dirigido por Isamu Osuga). Posteriormente, el grupo *Tenshi-kan* de Akira Kasai también se separa y varios de sus miembros comenzaron carreras independientes. En 1979 el propio Kasai migra a Alemania.

A partir de la década del 80', y sobre todo en su segunda mitad, la danza butoh sufre un importante proceso de exportación (que coincide con el momento en que Hijikata fallece). Se trató de un período en el que las funciones en el extranjero se vuelven cada vez más frecuentes. Con estas presentaciones y a partir de sus inquietantes imágenes, sus raras formas de moverse y una corporalidad enmascarada de múltiples y provocadoras formas, la danza butoh —como ha señalado Christine Greiner (2018)— debió ajustar algunos elementos vinculados al uso de los recursos técnicos. Es decir, en su búsqueda por conquistar al público occidental, la extranjeridad de las imágenes que el butoh ofrecía fue acompañada por un refinamiento en los usos de la luz, los objetos y el diseño del espacio, reforzando así su estética de la desnudez de los cuerpos en la escena, su fragmentación y la atmósfera onírica. Estas ligeras mutaciones se entrelazaron con el intenso proceso de exotización que su recepción relocalizada, primero en Europa y luego extendiéndose a América, reavivó en acuerdo a la necesidad de insertarse en estos nuevos mercados de bienes culturales[2]. Este segundo momento, que identificamos como «butoh japonés», dio lugar a la apropiación y reelaboración de artistas jóvenes en distintas parte del mundo, que contribuyó a su mayor diversificación y propuso a la danza butoh como un espacio de experimentación y exploración por excelencia. Es el origen de lo que algunos llaman un «butoh transcultural», o como una vez señaló un

2 Puede decirse que se reaviva parte del exotismo atesorado por las visiones "orientalistas" (Said, 2002), heredadas de la colonial modernidad occidental.

maestro en una entrevista que le realicé, un «hiperbutoh» en tanto expresividad particular y distinta a las creaciones de personas japonesas [3].

Distinguir estas diferencias nos permite situar a los cuerpos butoh danzantes en contra de una tendencia a pensar estas corporalidades desde perspectivas idealizadas y a-culturales. El butoh es una danza «étnica» —como si alguna no lo fuera— que a través de los distintos momentos históricos y sus diferentes relocalizaciones geográficas, ha dado lugar a una gran diversidad de expresiones. Entiendo que un análisis situado de estos devenires permitiría explicar, en parte, la aparentemente inclasificable variedad de propuestas escénicas existentes en la oferta de sus producciones[4].

Más allá de sus declamaciones estéticas universalistas, el butoh es una danza que en su nomadismo va dialogando invisiblemente con las relaciones de poder de los campos en que se inscribe. Ni Hijikata ni Ohno han dejado un corpus sistematizado de su técnica. Muy por el contrario, a partir de una bella, imposible y poderosa poesía, de textos muchas veces crípticos, ambiguos o extravagantes, se invita, o mejor sería decir, se provoca a improvisar «sin técnicas»[5]. ¿Cuál sería entonces el cuerpo de la danza butoh? ¿Cómo podríamos describirlo?

Creo importante aclarar que me autopercibo como artista investigadora y ubico mi producción desde una perspectiva epistemológica específica, que supone la legitimación de un conocimiento que proviene de la experiencia, y que yo llamo «sensocorporreflexiones». La metodología de la «sensocorporreflexión» (Aschieri, 2017, 2018) involucra incorporar, utilizar y crear técnicas específicas, que favorezcan la apreciación de

---

3 En un trabajo temprano de mi autoría, me había referido a esta última categoría como Butoh Mix.

4 Para un análisis socioantropológico de las reelaboraciones en Argentina, véase *Subjetividades en Movimiento. Reelaboraciones de la Danza Butoh en Argentina*. Acceso libre y gratuito: http://publicaciones.filo.uba.ar/subjetividades-en-movimiento

5 Asimismo deben considerarse los problemas y límites de la traducción. Un análisis del caso en Argentina puede verse en el libro anteriormente citado.

las dinámicas entre cuerpo y representación, entre imagen y movimiento y/o entre gestos, pensamientos y escenas. Mi enfoque plantea considerar como espacio de producción de conocimiento, la dirección que va desde la experiencia a la conceptualización (del movimiento a las ideas). Es decir, propongo que lxs artistas investigadorxs den lugar a una sensibilidad perceptiva que colabore en la identificación de aquellos momentos «escena-teóricos» en que experimentamos instancias con alto potencial de teorización, en la medida en que el recorrido que va de los conceptos a la dramatización-movimiento-obra, estaría mucho más legitimado. Entiendo que mi «trayectoria corporal»[6] como butoh-ka y como antropóloga me llevó a detenerme e identificar estos momentos experienciales significativos para analizarlos y reponer los distintos relevamientos entre teoría y práctica que tienen lugar. Vale la pena aclarar que, ciertamente, todxs vivenciamos este tipo de experiencias, pero que en tanto hemos sido socializadxs a partir de un «habitus» (Bourdieu 1991) de investigación que tiende a valorar los aspectos racionales y teóricos de las mismas, solemos invisibilizar la vía que va desde la experiencia a las ideas, pasando por alto sus lógicas y dinámicas «otras».

Corporalidad como escenario liminal de contorsiones

Como resultado de mis experiencias como performer butoh, una de las principales hipótesis que guió mi investigación doctoral fue que la práctica de técnicas corporales provenientes de distintos marcos culturales volvía al cuerpo un escenario liminal de confrontaciones entre diferentes formas de percibir, sentir, moverse y otorgar sentidos. La palabra liminal ha recibido diferentes y múltiples definiciones y es utilizada en campos muy

6 A lo largo de mis investigaciones he acuñado el concepto de "trayectoria corporal" para poder abordar el análisis de estos espacios de interacción entre producción gestual y subjetividad. Con este concepto pretendo trascender una descripción en términos estáticos y estructurales en pos de rescatar el carácter procesual y dinámico de las incorporaciones. Destaco su potencial para identificar y precisar modificaciones en el marco de las trayectorias individuales, pero sobre todo para ponderarlas a la luz de tendencias colectivas y/o espacios culturales más amplios.

iversos[7]. Su sentido puede rastrearse en la voz latina *limen*, que significa «umbral» y que hace referencia a una puerta de entrada, al origen de una zona de ambigüedad en la que algo deja de ser lo que era, para potencialmente poder transformarse en otra cosa. Convoca lo lindante, lo fronterizo, lo que pareciera continuo pero que no lo es. Fue la antropología —de la mano de Van Gennep (1908) primero y de Víctor Turner (1982, 1986) después— la disciplina que focalizó y desarrolló conceptualmente la liminalidad como un espacio-tiempo de transición. La liminalidad sería para estos autores, un momento específico de los «ritos de pasaje».

Turner se interesó por el conflicto y el cambio; partió de una concepción procesual de la cultura a la que considera resultado de la interacción social. Lejos de las metáforas orgánicas de las teorías funcionalistas, propone un modelo teatral para comprender a las sociedades. Sintetizando, su desarrollo teórico remite fundamentalmente a las categorías «liminal-liminoide», la alternancia entre estructura y anti-estructura y a lo que denominó «drama social». En el marco de las sociedades complejas, para este autor, situarse en el «drama» supone detenerse en los procesos de ajuste y desajuste críticos que suceden en ciertos momentos en una sociedad. Como un rito de pasaje, «drama» hace referencia a un encadenamiento simbólico delimitado espacial y temporalmente, que podría ser reflexionado como un hecho separado de la vida cotidiana. En estos contextos, las performances serían aquellas instancias que bajo formas estéticas y dramáticas se proponen como momentos de objetivación de reglas, valores y creencias, así como instancias en las que se actualiza y reinterpreta la experiencia individual en términos de lo colectivo. Así, lo que interesa es el proceso, las secuencias de disputas y conflictos[8].

Turner propone cuatro fases para comprender los «dramas sociales». Sintéticamente para nuestros propósitos las identificaremos como:

---

7 Las elaboraciones realizadas en este apartado fueron presentadas en una ponencia ofrecida en las II Jornadas del Instituto de Artes del Espectáculo, año 2017.

8 En esta dirección las confrontaciones toman la forma de "dramas", donde los actores actúan conscientemente sus propósitos que involucran la obtención de ciertos objetivos de orden público y colectivo, y no solo individual.

a) de ruptura de la norma u orden, b) de crisis en la que se revelan las disputas, c) de puesta en marcha de mecanismos de ajuste, y por último, d) de reintegración o expresión simbólica de la reconciliación o reconocimiento de lo irremediable de la crisis. Señala que al entrar en la segunda y tercera fase se ingresa en un momento de «antiestructura», es decir, un espacio-tiempo liminal, un estado fuera del tiempo y del espacio ordinario. En esta etapa, las personas experimentan directamente lo sagrado, el poder del misterio y lo invisible y la vivencia de que todo puede volver a ser moldeado. Se trata de un momento en el que se obtienen nuevos poderes y saberes y se amplían el conocimiento y la comprensión del mundo en que viven, lo cual les permitirá asumir una nueva posición en la sociedad en el momento de su reintegración al nuevo status social (ingreso a la «estructura»).

Cuando Turner propone el análisis de los «dramas sociales», plantea que las fases liminales son los momentos potencialmente fértiles para la aparición de las producciones socio estéticas y artísticas innovadoras[9]. Para ser aplicado a las sociedades complejas, y equivalente a lo liminal aunque no totalmente idéntico, propuso el término *liminoide*. La principal diferencia responde a que mientras que las situaciones liminales de los rituales son obligatorias y propias de los ámbitos religiosos, las producciones culturales *liminoides*, en tanto performances seculares, serían de participación voluntaria. Otra de las diferencias radica en que ya no se propone la condición de aislamiento del individuo respecto de su grupo social, sino que este se encuentra en comunidad (como en los carnavales, en los espectáculos de masas, etc.). Cabe señalar que toda esta fase «antiestructural» va acompañada de un sentimiento de lo que Turner define como *communitas.* Es decir, una experiencia que promueve la sensación de unión del individuo con aquellos que se encuentran en la misma

9 Cabe recordar que Turner basa sus reflexiones, entre otros antecedentes, en los desarrollos de Dilthey, para quien la práctica estética es una de las formas posibles de expresiones de la denominada *Weltanchauungen* o "visión del mundo", además de las religiones y del pensamiento filosófico. Así, el punto de vista estético o artístico, considerado como antitético o no teórico, permitiría al artista entender la vida en términos de sí mismo más que en términos de lo sobrenatural, como haría por ejemplo el pensamiento religioso. De esta manera, los artistas intentarían darle una realidad performativa a este significado por medio de códigos sensoriales intensos y complejos.

etapa. Así, lo *liminoide* contendría las capacidades simbólicas y lúdicas propias de lo liminal transferidas hacia géneros no religiosos (como en este caso la danza butoh) pero que receptarían cierto «tono sagrado».

Me interesa destacar el carácter procesual que supone la fase liminal-liminoide ya que involucra el proceso de transformación desde una condición a otra. Refiere a un intervalo entre puntos de salida y de llegada. Un intermedio, una transición que separa umbrales, una distancia entre fronteras. En suma, se trata de una fase interestructural de carácter político y subversivo donde se experimenta y desarrolla un metalenguaje del lenguaje cotidiano que involucra procesos cognitivos y de gran reflexividad.

Mi propuesta nos lleva a centrarnos, ya no en las estructuras o las categorizaciones que el estado liminal-liminoide posibilitaría concretar —es decir en los puntos de salida y de llegada—, sino en la naturaleza procesual de lo fronterizo, en ese carácter transformador de lo liminal, es decir en la *performatividad del intervalo y sus fronteras*[10]. Esto incluye dar cuenta del carácter político y/o subversivo de los procesos que tienen lugar. Mi intención es trascender la tendencia a la consideración de la liminalidad en su carácter descriptivo en términos de mezcla, hibridación y/o contaminación o de experiencia inclasificable, para detenernos y ponderar su condición interestructural y dar cuenta, si es posible, de su dinámica. Es decir, construir una perspectiva que indague el carácter de los encuentros en términos de identificar cuáles son sus condiciones, identificando la persistencia de ciertos binarismos, al mismo tiempo que visibilizando la multiplicidad del campo relacional que el encuentro posibilita[11].

---

10 Desde los estudios culturales y en advertencia sobre la consideración de los espacios sociales desde las perspectivas binarias o como una relación entre puntos fijos o cerrados (un concepto esencialista de cultura o de identidad), Hommi Bhabha, entre otros, ha señalado que no debe descuidarse "la profunda disyunción temporal" (el tiempo y el espacio traduccional) a través del cual se negocia la identificación o la diferencia. Esta perspectiva propone focalizar en la *performatividad* de la traducción cultural, es decir, en el tiempo de la enunciación en tanto permite "describir justamente la puesta en escena de la diferencia cultural" (Bhabha 2002: 273).

11 Desde el estudio de las prácticas escénicas, y siguiendo entre otros los desarrollos de Turner y de Schechner, Illeana Diéguez (2004) ha utilizado la liminalidad como metáfora para subrayar

Siguen las contorsiones. El «entre» entre los cuerpos de los bailarines y los espectadores

Mencioné al inicio de este texto que cuando se intenta dar una definición de la danza butoh, las palabras huyen o suelen resultar insuficientes. Hijikata la caracterizó como «teatro total» y hay quienes la refieren como «meditación en movimiento», o incluso «una danza de improvisación». En sus primeras presentaciones, Hijikata la enunciaba como «una danza de experiencia». De hecho, en los programas se utilizaba la expresión *taiken buyo*

---

la naturaleza política de las experiencias socioestéticas que cruzan el arte y la vida y que están signadas por las dinámicas de inversión y por su carácter estético, político y ético. Por un lado, centrándose en "las re-presentaciones realizadas por artistas en marcos artísticos pero cuyos fines trascienden este marco y que se proyectan como acción política. Por otro, en el de las prácticas políticas ejecutadas por ciudadanos comunes y por creadores, extrañando el discurso y escenificando imaginarios y deseos colectivos en los espacios públicos". La "teatralidad liminal" según esta autora sería propia de las *"... situaciones donde se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida (...) una situación de canjes, mutaciones, tránsitos, préstamos, negociaciones..."* (Diéguez 40). Partiendo de las definiciones de Diéguez y de Turner, aunque aclara que sin seguirlo, Jorge Dubatti (2014) define la liminalidad desde lo que considera una dimensión más amplia y abarcadora. Utiliza el concepto de liminalidad teatral para pensar fenómenos del teatro actual o del pasado reciente que no pueden ser encuadrados como teatro de representación de la historia o teatro dramático tal como los concibió la Modernidad (p. 18). Para este autor, liminalidad refiere a la tensión entre campos ontológicos diversos del acontecimiento teatral tales como arte-vida/ ficción-no ficción/ cuerpo-natural-cuerpo poético. Asimismo, considera la liminalidad como parte irreductible del acontecimiento teatral. La liminalidad tiene entonces un doble valor. Por un lado, es una herramienta superadora de las categorías taxonómicas modernas que proponían clasificaciones racionalistas y excluyentes. Por otro, permite describir fronteras internas en el acontecimiento teatral, entre las que pueden mencionarse de manera abarcativa las tensiones entre representación y no representación, la consideración del cuerpo del actor como un observatorio ontológico, las relaciones que proponen el convivio y la teatralidad como un atributo antropológico. Por último, mencionamos los aportes realizados por Lauro Zavala quien siguiendo los desarrollos bajtinianos, propone valorar el dinamismo del hibridismo cultural en la literatura latinoamericana a partir de una teoría dialógica de la liminalidad. Para este autor la liminalidad es una condición paradójica y potencialmente productiva de manifestaciones culturales situadas entre dos o más esferas que ignoran separaciones y jerarquías. Pensar la frontera no remite a identificar bordes fijos y definidos. Como explicitara Bajtín (1982), conceptualizar la frontera supone un circuito dialógico formado por dislocaciones, preguntas y respuestas, fuerzas centrífugas y centrípetas en el marco de la cultura como sistema abierto. Y en ese sentido la gran temporalidad de la cultura, el "gran tiempo", al decir de Bajtín, es "el marco de diálogo infinito e inconcluso en el que no muere ni uno solo de los sentidos" (1982: 392). No existen fronteras para el contexto dialógico, ya que asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito. Los sentidos olvidados se reviven y recuerdan siempre en contextos renovados y desde su intersección revelan un aspecto inédito.

(De Vos, 2006). Y en este sentido, la experiencia no solo alude a la vivencia de los bailarines sino que, tal como en el relato que comparto a continuación, incluye convocar la experiencia misma de lxs espectadorxs.

> Luego de una presentación en un teatro de Montevideo, se acercó a saludarnos con mucha timidez una pareja. Luego de decirnos que les había gustado la danza, percibo que el cuerpo del muchacho se altera intensamente, al punto de no poder dominarse y, ante los ojos sorprendidos de su novia me dice con una voz vitalizada y fuerte —*Es que mientras bailabas yo quería saltar de mi silla, saltar y estar con vos, casi no pude contenerme, me sentí voraz*—. La mujer incómoda tiró de su brazo y él se dejó llevar. (Notas personales)

Si bien es cierto que todo espectáculo convoca de algún modo a la experiencia de quienes allí asisten como parte del convivio, entiendo que la danza butoh invita a una experiencia de profundo vínculo fenomenológico, de una empatía perceptivo-kinestésica entre las corporalidades de lxs bailarinxs y de lxs espectadorxs.

En las descripciones que se realizan de esta danza, no siempre se menciona el singular lugar que tiene el espacio escénico. Algunos de los ejercicios realizados en los entrenamientos butoh apuntan a trabajar una corporalidad que excede a su materialidad, transformándose en un encuentro con el entorno. Por ejemplo, en un workshop en Buenos Aires, Ko Morobushi nos hizo improvisar por varias horas, con la siguiente imagen: «Tienen que abrir la puerta y un viento helado los tira para atrás. Solo tienen que caminar hasta la siguiente puerta para entrar a un refugio».

Otro ejemplo, tal vez más conocido, se relata en el libro *La canoa de papel* de Eugenio Barba, en el que Natsu Nakajima en una sesión del ISTA, en Bolonia en 1990, establece y va configurando una serie de poses inmóviles, que luego une en una serie de acciones que se transforman en una coreografía. Cito:

> Obtiene un preciso diseño de movimientos. Repite la misma secuencia como si encontrase tres distintos tipos de resistencia para superar, con tres tipos distintos de energía: como si se moviese en un espacio sólido como la piedra,

> en un espacio líquido y en el aire. (…) Cuando Natsu recorre nuevamente esta combinación de fragmentos sin variar el orden del diseño, todos nosotros, aun los que asistimos a la larga y fría anatomía preliminar, tenemos la impresión de que Natsu está improvisando su danza. (Barba 1992; 114-115)

Como puede apreciarse, este tipo de trabajos apuntan a afectar la corporalidad de los bailarines en su conexión con el entorno. Existen también otras propuestas relacionadas con la extensión de la ocupación del espacio más allá de los límites de la piel. En los talleres lxs maestrxs nos invitan a que «puede terminar en el infinito». Esta atención a la corporalidad en su ocupación del espacio escénico es la zona que lxs bailarines comparten con el entorno, sea este la naturaleza o la audiencia. Una corporalidad amplificada que como espacio liminal compartido «performa» expansiones, tensiones y resistencias.

En este sentido, quiero presentar el caso de una encuesta realizada respecto de las impresiones de lxs asistentes a unas funciones de varias obras cortas de butoh[12]. Los espectadores participantes de dicha experiencia escénica respondieron, entre otras cuestiones, que les parecía que las danzas eran «distintas a casi todo», o que «más allá del gusto» les había parecido «un hecho estético interesante». Me interesa destacar, debido a su conexión sensorial, el gran número de respuestas que referenció impulsos o calificativos que involucran algún tipo de la acción o movimiento, tales como «me perturbó», «quería gritar», «me sentí libre», «me provocó», «me alteró», «me desestabilizó», «me inquietó», «me siento desgarrada», «por momentos levantaba mi mano». Estas respuestas estarían estrechamente en línea con el recuerdo que conté al inicio de este apartado, en el que la persona «quería saltar», y también con aquella definición del butoh en tanto «danza de experiencia» que incluye, como puede apreciarse, esta particular participación de lxs espectadores[13].

---

12 Ciclo Tardes y noches de butoh. Centro Cultural Recoleta.

13 Recordemos además, que existen muchos registros de las reacciones, a veces violentas o de desagrado, o de atracción y fascinación, que ha causado en sus espectadores lo que hemos llamado butoh "originario" y "japonés".

Estos ejemplos ponen en evidencia que el butoh es una danza de experiencias entre cuerpos, un espacio liminal en el que se desarrolla otra creación, quizá la más significativa. Una conexión sensorial perceptiva y kinética que se materializa entre el cuerpo que percibe y el cuerpo percibido.

La perspectiva fenomenológica merleaupontiana (Merleau-Ponty 1975) del «ser-en-el-mudo», refiere que la percepción es un acto «preobjetivo» o «prerreflexivo» en el que «somos del objeto». Vale decir, cae la dinámica de la diferenciación entre sujeto y objeto y se establece un vínculo que trasciende el ámbito de la representación. Desde su enfoque, el movimiento corporal funda la génesis del cuerpo táctil, cinestésico y las estructuras prelingüísticas. Y la intencionalidad (arco intencional) no precisa de la conciencia, reside en el solo moverse, que es sentirse en movimiento. De ahí que la motricidad sea el sentido de todas las significaciones, no solo desde el punto de vista funcional, sino desde el punto de vista emocional, afectivo y simbólico (473).

También pueden reseñarse brevemente en apoyo a nuestras fundamentaciones, los avances de las neurociencias que han propuesto un enfoque empático neuronal que tiene como responsables a las neuronas espejo. Estas se activan tanto al aprender en la ejecución, como al observar una acción o movimiento; nuestra mente funcionaría como un sistema basado en simulacros del mundo real en el que pueden ensayarse en el interior sucesiones de movimientos. Es decir, como describí, lxs bailarines se entrenan en tener una particular relación con el entorno y lxs asistentes pueden sentirse afectadxs por los movimientos.

Cabe aclarar que la percepción de lxs espectadores a la que hago referencia, involucra aquel inconsciente óptico que nos permite discriminar aquello que compone una escena, y que incluye los diferentes movimientos al interior de los movimientos ,y que conocemos por experiencia propia. Este saber necesita del mirar y del tocar-se, sentir-se. Así lo visual y la tactilidad están indisolublemente unidos en el proceso de su incorporación. Como sostienen Benjamin y Adorno, la mimesis significa tanto copiar/imitar como la incorporación de una «materialidad sensual» (Taussig 1995; 186).

Si reflexionamos este espacio sensible compartido entre espectadores y bailarines como liminal, en el que se activa lo kinestésico-afectivo-sensorial-táctil, podemos entenderlo como un intervalo donde se «performan» las experiencias de cada participante —que incluyen las vivencias personales así como las colectivas—, y en el que chocan, tensionan, dialogan o se fusionan las sensorialidades. Como ya se ha señalado desde la antropología de los sentidos, la percepción es un hecho cultural y también político (Bull en Howes 2014). Y precisamente Ranciere (2010) ha referido que la política del arte puede «contribuir a transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable, a crear nuevas formas de experiencia de lo sensible, nuevas distancias con las configuraciones existentes de lo dado» (69). Sostengo entonces que las dislocaciones en la percepción que son performadas/provocadas en las escenas butoh, descomponen la habitualidad del modo de ser en el mundo, provocando objetivaciones, distanciamientos y reflexividad con alto potencial subversivo. Tal sería una de las aristas significativas de la metáfora de «la rebelión de la carne» propuesta por Tatsumi Hijikata.

A partir de los ejemplos que he dado respecto de las reacciones de lxs espectadores puede apreciarse lo que entiendo sería uno de los componentes característicos de la danza butoh como arte político, vale decir, ese potencial de afectar, tocar y perturbar a los asistentes a sus espectáculos. Y aunque por supuesto con muchas diferencias de aquel butoh originario, este aspecto estaría presente en las producciones del hiperbutoh o butoh transnacional argentino.

Las contorsiones liminales de la auto-poiesis sensorial en las corporalidades de lxs bailarinxs

Ahora bien, cómo se logra este particular acontecimiento poético-sensorial, cómo podemos continuar describiendo algo de esa técnica que subyace a estas corporalidades afectantes en danza.

Autores como De Vos (2006) sostienen que las propuestas escénicas de Hijikata surgen de la intersección entre cuerpo y lenguaje. De hecho, él se rodeó de varios e importantes escritores; solo baste recordar su amistad con Yukio Mishima, así como su tendencia a la riqueza de invenciones lingüísticas,

de la que la serie de *Butoh Fu* es solo un ejemplo[14]. Para Hijikata, el cuerpo danzante es el movimiento del cuerpo que dice y que habla, y el diseño de consignas siempre va en el sentido de poner en movimiento su poesía.

Los maestros fundadores nos legaron múltiples estrategias para producir descentramientos, desestabilizaciones y provocadores deslizamientos en las corporalidades de los bailarines. Me propongo sistematizar de modo exploratorio —y siempre provisoriamente inestable—, lo que llamo *las poiesis de la imaginación sensorial butoh*. No pretendo abarcar todo, ni ser excluyente, solo intentaré compartir algunas de las huellas experienciales que me han permitido ordenar el cúmulo poético de estas estrategias.

En contraste a las posiciones deterministas que proponen que las estructuras gramaticales de la lengua se imponen sobre el sistema conceptual (la tesis de Sapir-Whorf sostiene que es a partir de esta que se organiza la realidad y en consecuencia incide en los comportamientos), Lakoff y Johnson partieron de una hipótesis dialéctica que supone que las metáforas presentes en el lenguaje no serían independientes de su base experiencial. Este abordaje los lleva a considerar la metáfora como si «fuera uno más de los sentidos», en la medida en que «proporcionan la única manera de percibir y experimentar muchas cosas del mundo», constituyendo «una parte de nuestro funcionamiento tan importante como el sentido del tacto, y tan preciosa como él» (Lakoff y Johnson, 2009:283).

---

14 Hijikata desarrolló un método coreográfico que denominó *Butoh Fu* (en Ishizuka Tara, 2005). Yukio Waguri, bailarín que estuvo junto a Hijikata los últimos nueve años de sus experimentaciones, refiere que este método consiste en "*fisicalizar* (*phisicalize* – llevar a lo físico) a través de palabras". En sus diecinueve cuadernos de recortes, Hijikata pegó dibujos e imágenes de sus libros de arte de pintores *occidentales* con palabras y frases de naturaleza surrealista. Con este tipo de complejos "palabra/imagen" dirigió a sus alumnos. Aquí algunos ejemplos de *Butoh-fu*: "*Pus and flower of epilepsy*", "*Ear walk*", "*Leper hospital*", "*Behind the mask*", "*Person at the war-ravaged city*", "*Ghost holding a baby*", "*You live because insects eat you*", "*The materials walk*", "*Things the body remembers when I stood against the wind*", "*A heron crying in the light*", "*'Tsuru', the Japanese crane*", "*The blind girl*", "*Hanako basked in light from behind her*", "*Pollen*", "*See through the crystal*", "*The nerve walk*", "*The appearance of the God Maya made of nerves*", "*Space*", "*The reflection of being watched and being deprived of the soul*", "*Flowers of light*", "*Mechanism of the person blowing thread from his mouth*" (en Ishizuka Tara, 2005).

No obstante esta interesante posición «experiencialista», también es cierto, como hemos señalado en el apartado anterior desde la antropología de los sentidos, que nuestros sentidos (vista, olfato, gusto, etc.) no son receptores naturales y pasivos del mundo externo. No se vive la-experiencia-en-el-mundo, excluyendo los patrones culturales en los que esta tiene lugar[15]. Los sentidos son construcciones activas y dinámicas que participan interactuando con el entorno y las personas. Incluso, puede cuestionarse la categorización misma de los cinco sentidos como órganos naturales y universales de la percepción. Existen numerosas etnografías que dan cuenta de registros culturales y lingüísticos de su organización de acuerdo a otras clasificaciones. Vale decir, muy pocas experiencias serían vivenciadas de igual modo por toda la humanidad.

Desde una teoría biologicista del comportamiento escénico, la etnoescenología desarrollada por Jean Marie Pradier (1988) ha planteado estudiar lo modos particulares de la organización de la presencia escénica que se dan en los cuerpos en situación de representación y ha destacado el aspecto plurisensorial, en articulación con lo biológico heredado y lo adquirido por plasticidad morfológica de la especie humana, así como con la energía vital, conectada con los impulsos e instintos primarios y también con los modos sociales o de relación que se establecen con los demás para configurar redes y lazos de socialización. Es decir, que incluso en el caso de una práctica escénica cuya técnica se considere «universal», estaría participando aquello que cada espacio cultural jerarquiza, lo que es y lo que no constituye un dato significativo que atribuye valores y estructura la experiencia. Y en este proceso, es claro que participa de modo muy activo el lenguaje.

Precisamente, en las experiencias de lo que hemos llamado «butoh transnacional», estos aspectos entrarían en crisis en la «performatividad del espacio liminal traduccional». En este espacio se dinamiza el encuentro de paradigmas somático-culturales diferentes, es decir, la corporalidad de

15 Lakoff y Johnson refieren algunas metáforas básicas, que por su persistencia en todas las lenguas serían universales. No obstante, esta posición ha recibido críticas sobre todo desde algunas de las teorías feministas.

la tradición budista japonesa en con-tacto con aquellos propios de los espacios culturales en los que se relocaliza. En otros trabajos he analizado ya este encuentro (Aschieri 2013, 2019) para el caso argentino, no obstante aquí quiero profundizar en el entrelazamiento del campo de la percepción y el lenguaje, intentando desentrañar ciertos aspectos técnicos de esta danza.

Las producciones butoh llaman la atención por su rareza, por su carácter inclasificable, por sus cuerpos en contorsión espasmódica. Los cuerpos butoh se presentan en modalidades de movimiento no habituales provocando ambigüedades, jugando la a-gramaticalidad sin, aparentemente, subordinarse a ninguna regla. Presento aquí una reconstrucción del primer taller internacional al que asistí en Buenos Aires.

> Cuando Akira Kasai estuvo en Argentina en 1995 realizó un taller del que participamos varias personas, una de ellas, con serias dificultades motrices. Mientras vivenciábamos el taller, Kasai dio sus consignas sin realizar una diferenciación respecto de las posibilidades de movimiento que cada uno tenía. En el momento de compartir las experiencias, quien tenía dificultades de desplazamiento se mostró muy enojada porque tal como lo recuerdo, dijo no había sentido ser tenida en cuenta. Kasai se paró sin decir palabra y bailó una hermosa danza en la que sin imitar, ni copiar, uno podía captar que había algo del estilo, la cadencia, el ritmo, el tono muscular en movimiento de esa persona en la danza que nos ofrecía. La danza del maestro había integrado un "algo" indefinible que nos conmovía. Todos quedamos sorprendidos e impactados.

Algunos años después y luego de tomar varios talleres con otros maestros y de tener la posibilidad de conocer un poco más acerca del trabajo de Hijikata, supe que este solía decir que había confirmado sus ideas al ver un niño con polio que trataba de alcanzar un objeto.

Consignas muy difundidas en las clases de butoh como «ver con los ojos de los pies», o «tener un ojo en cada dedo de la mano» o «usar los pies como manos», o «sentir que la lengua es el único dedo que tenemos», suspenden, interrumpen nuestras tendencias de movimiento,

desestabilizando hábitos y ampliando la gama posible de movimientos, y en ello, la posibilidad de objetivar lo naturalizado, extrañándolo, volviéndolo objeto de posibles desarticulaciones[16]. Uno de los ejercicios más conocidos, legados por Hijikata, es aquel en que se nos invita a «pararnos por primera vez». Los maestros suelen decir «olviden todas las técnicas», y en este pedido surge la convocatoria a una corporalidad que explora sus potencialidades. Atsushi Takeneuchi señalaba en unos de los talleres al que asistí, que cada persona «hace su butoh» y que «eso es lo que lo hace tan interesante». Y agregó que «es el movimiento de un bebe y por eso es tan singular y también una experiencia que todos podemos recordar». En suma, la invitación es a olvidarse lo aprendido para concentrarse en el cuerpo. Se trata de una invitación al devenir del cuerpo. Devenir cuerpo del propio cuerpo en movimiento. Y la clave radicaría menos en tratar de suspender el pensamiento y más en percibir la mismísima experiencia de no poder conceptualizar.

Una vivencia sin nombre, aquello que acontece sin que alcancen las categorías disponibles porque algo no encaja, no articula o no conecta para dar cuenta de ello. Y como sostuvo un performer una vez en una entrevista: «cuando te digo lo que es, deja de serlo, por eso no puedo decirte nada». Entiendo que en este tipo de vivencias reside uno de los famosos misterios de «ser danzados».

Propongo (siempre) provisoriamente tres tipos de estrategias para comprender estos procesos: *la poiesis de lo imposible, la poiesis de la simultaneidad o de la disociación* y *la poiesis de la resistencia.*

Respecto de la primera, es ampliamente conocida la abundante cantidad de imágenes, metáforas, juegos de palabras que involucran lo contradictorio, lo irreconciliable, lo incompatible y que por su discordancia estimula ensueños y visiones. Una provocación que es operada desde una construcción lingüística de circunstanciales opuestos que friccionan

16 Incluso de nuevos pensamientos. Una vía cognitiva que va de la experiencia a las ideas. Como artista investigadora el reconocimiento de este proceso me ha llevado a proponer el concepto de "sensocorporreflexiones". Véase Aschieri 2017.

la imaginación en los modos de percibir, pensar, accionar, realizar, representar, simbolizar, etc. Lxs maestrxs suelen proponer metáforas que relacionan situaciones, objetos, texturas, acciones en modos imprevisibles e imposibles proponiendo imágenes inesperadas y provocadoras: «un cadáver que danza» o «la danza de los cuerpos muertos» o «el filo de la suave ondulación». Estos opuestos se construyen a partir de ubicar relaciones irreconciliables situándolas para ser materializadas en el cuerpo y «ser danzados» por ellas.

La segunda propuesta es lo que identifico como «poiesis de la simultaneidad». La simultaneidad o coexistencia es provocada a partir de proponer dos o tres o cuatro o cinco *acciones-drama* en distintas partes del cuerpo. Por ejemplo, bichos que comienzan aguijoneando en el cuello, luego en las rodillas, luego en el dedo gordo del pie, luego en el meñique de la mano, luego en la axila izquierda, etc. Otro ejemplo sería la propuesta de «personajes» en distintas partes del cuerpo. Por ejemplo, «un oso hambriento» en un hombro y «una serpiente en la búsqueda de una presa» en la cadera. Obviamente, las posibilidades y combinaciones de estos juegos son infinitas.

Por último, sugiero lo que llamo «la poiesis de la resistencia». Recuerdo un ejercicio en el que se nos pedía que nos transformáramos en «una estatua de sal». Luego, los devenires de los climas nos irían transformando y producirían mutaciones en las formas que íbamos tomando. La consigna nos pedía que *resistiéramos* a la disolución. Del mismo modo que «ser un cadáver que danza», este tipo de consignas busca la exploración de lo que Ichikawa ha llamado «degradación». El bailarín *butoh* en el devenir del movimiento se va transformando en formas no humanas y humanas aunque marginales como prostitutas o locos. El fundamento aquí, no es la representación ni la simbolización, no es la cosa o el personaje. Lo que importa es la transformación en sí misma, el hecho de que se produzca el cambio, la metamorfosis en tiempo presente. «La estructura fundamental descansa en la contradicción que nace de esta actividad y el impulso simultáneo de resistir la disolución» (Kuniyoshi, 1997: s/p).

En suma, el cuerpo se convierte en el escenario donde se juega el acontecer de las dualidades. De las simultaneidades, de las resistencias y tensiones. Y esta experimentación provoca situaciones inéditas, combinaciones que dislocan la dirección de los impulsos. Ya no es posible moverse de acuerdo a un espectro kinético conocido, «sujetado» a las formas «funcionalizadas» del hacer de cada parte del cuerpo, vale decir, tomar o soltar con las manos, caminar con los pies, respirar por la boca, ver con los ojos, etc. Tampoco supone realizar movimientos adquiridos mediante técnicas extracotidianas y automatizadas que, como sostiene Eugenio Barba (1995) para las escénicas, constituyen una segunda naturaleza. El juego de movimiento butoh o bailar «sin técnicas», involucra destituir al cuerpo de esas tendencias, expandiendo el universo de posibilidades. Precisamente, se trata de evitar repeticiones y hábitos[17].

Palabras finales

El lenguaje como sistema de conceptos es el que cristaliza la experiencia pasada limitando de alguna manera la experiencia presente y futura. Las modificaciones en las metáforas del lenguaje buscan provocar la aparición de nuevos movimientos, interpelando esas tendencias inducidas por los hábitos. Y las consignas verbales también se van constituyendo desde las poéticas de cada maestro, van configurándose de acuerdo a su espacio geográfico-cultural, y resultan fundamentales para actuar sobre los cuerpos movientes. Una propuesta que invita a abrirnos a lo que los cuerpos hacen cuando las categorías se suspenden. La expectación, como actividad participante corporizada, es aquí capturada desde una dislocación de la percepción. Y esta circunstancia impone dejar una posición de cómoda distancia para tomar otras y en este devenir reorganizar la propia afectación

17 Siguiendo a Nakamura (2003) he sostenido que los cuerpos de lxs bailarinxs butoh resisten la tendencia a realizar movimientos socialmente instituidos. En términos bourdianos (Bourdieu 1991), decimos que se resisten a la insistencia del habitus. El cuerpo humano como producto social, aprehende y aprende en el marco de relaciones culturales, relaciones de poder, clase y dominación. A través del cuerpo hablan relaciones de producción, hábitos de consumo, valores y sentidos asociados a grupos sociales específicos. Y se trata de una corporalidad histórica y culturalmente situada. Véase un análisis detallado de estos procesos para el butoh en Argentina en Aschieri (2019).

reconociéndola en cualquiera de sus formas (en el rol de espectadxr o performer). Butoh invita a explorar sensaciones provocadas en el espacio liminal de lo imposible desde el imaginario sensorial personal y, sobre todo, aquel vinculado con el colectivo. Un «entre liminal» entre imaginarios y percepciones. Un escenario sensorial que se crea entre el lenguaje verbal, la cadencia sonora y rítmica y kinestésica entre poéticas. Y en este espacio traduccional se «performa» la interrupción del flujo de la percepción, cuestionando la política de lo sensible.

Por eso la danza butoh carece de consignas del tipo un, dos, tres, como refería en sus talleres Ko Morobushi, y es descrita con frecuencia como una danza de pura improvisación, una danza de cuerpos que entran en fascinantes contorsiones y crispaciones. Pero no cabe duda que en la consigna de bailar sin técnicas, subyace una extraordinaria técnica que es escurridiza, resbalosa y prácticamente inefable.

Referencias bibliográficas

Aschieri, Patricia (2019). *Subjetividades en movimiento: reelaboraciones de la danza butoh en Argentina*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

---------- (2018) Del movimiento a las ideas. Reflexiones en torno al status epistemológico de la corporalidad en los estudios pertenecientes al campo de la antropología de la danza. *Conference Proceedings Anais. 18th IUAES* - World Congress International Union of Anthropological and Ethnological Sciences. Comp. Miriam Grossi y otros, pp. 4969-4980.

---------- (2017) Experiencias liminales en investigación. Devenires de una anfibia entre el arte y la academia. En *Múltiplos olhares sobre processos descoloniais nas Artes Cênicas*. Orgs. Mundim, Braga, Veloso & Telles. Paco Editorial, pp. 73-92.

---------- (2013) Hacia una etnografía encarnada: la corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación. En *X Reunión de Antropología del MERCOSUR: situar, actuar, imaginar antropologías desde el Cono Sur*. Argentina, Universidad Nacional de Córdoba.

Barba, Eugenio (1992). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. México: Escenología.

Bhabha, Homi K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Bourdieu, Pierre (1991). *El sentido práctico.* Madrid: Taurus.

Collini Sartor, Gustavo (1995). *Kazuo Onho. El último Emperador de la Danza*. Buenos Aires: Ed. Vinciguerra.

De Vos, Patrick (2006). Hijikata Tatsumi y las palabras de la danza (Trad. Rhea Volij). En https://www.butohrheavolij.com.ar/new/traducciones/hijikata-tatsumi-y-las-palabras-de-la-danza/

Bajtin, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores.

Dieguez Caballero, Ileana (2007). *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política.* Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, Jorge (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Editorial Atuel.

Greiner, Christine (2018). *Lecturas del cuerpo en Japón.* Notaciones Abisales.

Howes, David (2014). El creciente campo de los Estudios Sensoriales. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, vol. 6, núm. 15, agosto-noviembre, pp. 10-26. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Ishizuka Hassel, Tara (2005). *Butoh: On The Edge Of Crisis? A Critical Analysis of the Japanese Avant-garde Project in a Postmodern Perspective* [Tesis de Maestría]. Department of Culture Studies and Oriental Languages, Faculty of Humanities, University of Oslo.

Kuniyoshi, Kazuko (1985). An overview of the contemporary Japanese dance scene. Número 19 de Orientation seminars on Japan. Tokio: Japan Foundation, Office for the Japanese Studies Center.

---------- (1997) Butoh in the late 1980s. Notes: maandblad over theaterdans. En *mime 6*, November. Revisado en noviembre de 2007 en: www.xs4all.n1/~iddinja/butoh

Lakoff, G. y Johnson, M. (2009). *Metáforas de la vida cotidiana.* Madrid: Cátedra.

Merleau-Ponty, Maurice (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ed. Península.

Nakamura, Tatsuya (2003). How does Butoh become Meaningful to Seiryukai Dancers: Self Perception, Social Relations, and Community. *Dance Therapy Association of Australia Quarterly*, 2 (2).

Pradier, Jean Marie (1999). Etnocenologia. En *Etnocenologia. Textos seleccionados*. Orgs. Greiner, C. & Bião, A. São Paulo: Annablume Editora.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.

Said, Edward (2002). *Orientalismo.* España: Debate.

Turner, Víctor (1982). *From Ritual to Theatre. The Seriousness of Human Play.* New York: Performing Arts Journal Press.

Turner, Víctor y Bruner, Edward M. (Eds.) (1986). *The Anthropology of Experience.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

---------- (1987) *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

Van Gennep, Arnold (1960). *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press. Texto original publicado en francés en 1909.

Zavala, Lauro (1993). Hacia una teoría dialógica de la liminalidad cultural: escritura contemporánea e identidad cultural en México. En *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo.* Compiladores Rincón Alvarado y Lauro Zavala. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Nueva Imagen.

El rol de la universidad en el posicionamiento del artista como generador de conocimientos en el contexto cultural de Santiago de Chile

Gabriela Basauri Pilowsky

Actriz, docente, investigadora y gestora cultural. Titulada de Actuación Teatral, Magíster (c) en Didáctica y miembro núcleo de investigación "Teatro y educación" de la Universidad de Chile. Coautora del libro *Teatro y educación: diálogos por una pedagogía crítica de la escena,* proyecto ganador de la iniciativa Bicentenario de Creación IBJGM, Universidad de Chile.

Desde 2017 es productora en el área de Educación Continua del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, en donde gestiona y coordina los cursos, talleres y diplomados. Actualmente se encuentra investigando en Teatro Aplicado para el desarrollo de habilidades en personas con Necesidades Educativas Especiales.

Sebastián Carez Lorca

Licenciado en Actuación Teatral con especialidad en Dramaturgia. Actualmente trabaja como Productor Docente y Coordinador del Diplomado de Dramaturgia del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH) y profesor en la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso. Ganador de la XIV Muestra de Dramaturgia Nacional con la obra *Sucedáneo*, publicada en 2012 por el CNCA. En 2010 realiza una pasantía en Madrid por convenio con el CNCA. Entre sus obras destacan: *Perros de la Lluvia*, *Ricardo* (PCdV, 2016), *Patria*, *La Fuga de Occidente* y *La gran Capital*.

El rol de la universidad en el posicionamiento del artista como generador de conocimientos en el contexto cultural de Santiago de Chile

Gabriela Basauri Pilowsky y Sebastián Carez Lorca

Una breve revisión histórica del rol de la universidad chilena en el ámbito de las artes escénicas

En Chile, la generación de conocimiento en el ámbito de las artes en general y del teatro en particular, ha estado estrechamente ligada a la labor de la universidad. De hecho, las agrupaciones que dieron inicio al proceso de profesionalización del teatro en Chile estuvieron acogidas por las dos más grandes universidades del país: el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica y el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Ambas agrupaciones fueron cambiando de nombre y categoría hasta constituirse como las escuelas de teatro de sus respectivas universidades. De este modo, dichas instituciones instalaron las bases para la generación y validación del conocimiento teatral en Chile, dando respaldo académico e institucional a la tradición eminentemente práctica del teatro que se venía desarrollando hasta ese momento. En el futuro, las diversas escuelas de teatro universitarias que fueron surgiendo respondieron a los principios formativos de estas dos escuelas.

Si bien en sus inicios los teatros universitarios fueron agrupaciones que se dedicaron principalmente a la creación, la generación y recolección de un conocimiento eminentemente desde la praxis, su progresiva incorporación al ámbito formativo de la universidad las llevó rápidamente hacia un esquema que buscaba validar dicho saber principalmente a través del conocimiento bibliográfico (Aros, 2020). En consecuencia, los programas formativos que se plantearon poseían un enfoque predominantemente positivista, el cual aún se manifiesta con fuerza en muchos programas formativos institucionales. Este modelo no propicia la experiencia —la vivencia de la praxis— como material para generar una investigación o conocimiento, invisibilizando así la autoría y subjetividad propia de quien investiga.

Además, este modelo produce una clara separación entre la teoría y práctica, pues comprende el conocimiento de la praxis como una verdad única y totalizante que solo puede ser validada por "maestros": docentes poseedores de un saber único e indiscutible respecto de la escena teatral. Las líneas teóricas, en cambio, se basan en discusiones bibliográficas —desligadas de la aplicación práctica—, produciendo un conocimiento que no dialoga directamente con la escena y que, por lo tanto, no es útil para el desarrollo artístico (al menos de forma directa). Esto se puede observar a nivel país, pues este es un modelo que han seguido la mayoría de las escuelas de teatro en Chile.

De este modo, el rol de la universidad —salvo algunas excepciones— se fue alejando de la generación de conocimiento desde la praxis en su proceso formativo. Los artistas universitarios, una vez egresados, desconectaban sus investigaciones creativas de la academia; y esta a su vez, no propiciaba espacios para acogerlas (menos aún de los artistas no universitarios). En consecuencia, el desarrollo teatral (que nace desde la praxis) fue quedando desconectado de la academia y la academia de la aplicación práctica. Los saberes desarrollados por los artistas escénicos no eran validados por la academia y, de este modo, corrían el riesgo de desaparecer sin ser estudiados ni registrados, puesto que no se validan como conocimiento en sí mismo. Por otra parte, el conocimiento desarrollado por la academia se retroalimenta, corriendo el riesgo de generar discusiones bibliográficas sin aplicabilidad en un campo que es eminentemente práctico, desconectando el quehacer teatral del entorno social y artístico.

El Departamento de Teatro de la Universidad de Chile y su trabajo en el posicionamiento del artista como investigador y generador de conocimientos

Es en este contexto que, desde hace algunos años, las universidades en Chile han comenzado a problematizar su rol y posicionamiento en la generación de conocimiento. Sin duda, respondiendo a una tendencia

latinoamericana, que —desde diversas instituciones[1]— invita a validar el conocimiento emanado desde la praxis y a potenciar la relación de sus programas y acciones con el medio profesional y social; en un camino que busca deshacer el aislamiento en que se sumió por el academicismo. Adscribiéndose, de este modo, a los principios promovidos por la Filosofía del Teatro, que sitúa "el rol del artista como productor de saberes y conocimiento, como pensador e intelectual específico e insustituible en la generación de un pensamiento singular, impar, excepcional que solamente el artista puede producir" (Dubatti, 2020, p. 23).

En consecuencia, tras detectar la necesidad de un espacio que validara la experiencia y la opinión personal como parte de la investigación, es que analizaremos las acciones impulsadas por el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH), puesto que este ha promovido grandes transformaciones y reestructuraciones que apuntan a dejar de pensar en la teoría y la praxis teatrales como espacios separados, y comenzar a generar vinculaciones entre ambos. En este sentido, el DETUCH se ha planteado el objetivo de generar, desarrollar, comunicar y transferir conocimiento a la sociedad en el ámbito de las disciplinas teatrales, en toda la complejidad de sus prácticas. Y esto no solo como posibilidad complementaria, sino como una nueva forma de pensar la relación de la academia con el mundo social y profesional. Lo que se extrapola a todas las instancias de conocimiento emanadas desde el DETUCH, tales como pregrado, postgrado, núcleos de investigación, investigaciones de académicos, etc.

En este sentido, las dos carreras de pregrado que pertenecen al Departamento —Actuación Teatral y Diseño Escénico— han implementado cambios en su malla curricular que avanzan hacia el posicionamiento de los estudiantes como artistas-investigadores, generadores de conocimiento. Así como también se han abierto posibilidades para que otras unidades, que no se relacionen directamente con el espacio formativo de pregrado,

1 Como el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires (IAE), la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) en Lima, y recientemente la UNAM en México; solo por mencionar algunos ejemplos representativos.

puedan comenzar a desarrollar instancias en las que se puedan encauzar procesos de formación o investigación que sitúen al estudiante como un artista investigador dentro su escena formativa.

Producciones departamentales: una herramienta para el posicionamiento de los estudiantes en el rol de artista-investigador

Es importante destacar —con relación al objetivo de posicionar a los artistas egresados del DETUCH como artistas-investigadores— cómo se han fortalecido los ramos de aplicación práctica en donde los estudiantes de ambas carreras comparten experiencias artísticas de carácter profesionalizante. Si bien dichos ramos existen desde hace muchos años, desde el año 2018 son coordinados por el área de producciones docentes, con el objetivo de sistematizar, ordenar y promover la creación artística y teórica en el Departamento, fomentando la investigación desde la praxis, la comunicación con el medio profesional y la vinculación —y extensión de estas investigaciones artísticas— al medio social.

De este modo, desde el área de producciones departamentales, el DETUCH genera dos tipos de acciones:

Montajes teatrales de carácter profesionalizante, que propician investigaciones artísticas desde la praxis y que relacionan a los futuros profesionales con el medio profesional y social.

Publicaciones asociadas a estos montajes, que pretenden vincular el conocimiento teórico con el saber emanado desde la praxis; dando valor bibliográfico a los conocimientos recogidos por los artistas —profesores y estudiantes— en estos procesos creativos.

Los montajes teatrales de carácter profesionalizante están vinculados a asignaturas que se imparten en las dos carreras de pregrado del Departamento, y que están presentes en los distintos niveles de ambos programas. Cada asignatura combina objetivos artísticos y pedagógicos: en los primeros niveles, el énfasis está puesto en la pedagogía; y en los niveles superiores, en el ámbito artístico. De este modo, en los distintos niveles, se

suele invitar a profesionales activos y de reconocida trayectoria en el medio profesional para hacerse cargo de la dirección del montaje, el cual luego será exhibido en una sala de teatro del circuito profesional. Por otra parte, se ha implementado la posibilidad de que dichas producciones salgan del espacio universitario y puedan ser vistas por diversos espectadores en nuestro país. Todas aquellas acciones posibilitan el diálogo entre la producción de conocimiento emanada desde la praxis y el medio profesional y social.

Por otra parte, y como se mencionó anteriormente, junto a estos montajes se editan publicaciones que pretenden instalarse como un medio para la validación del conocimiento emanado desde la práctica artística, y como una forma de vinculación del trabajo académico con el ejercicio profesional. En estas publicaciones, las y los participantes del proceso creativo —con la asistencia de un académico editor—, pueden registrar aspectos significativos de la indagación escénica realizada y, de este modo, descubrir formas de asociación entre la creación escénica y la investigación mediante la creación de un artículo o ensayo.

Como se puede observar, estas instancias conllevan una serie de beneficios. En primer lugar, permiten que los estudiantes de ambas carreras de pregrado trabajen en conjunto para crear una producción teatral, acercándolos de este modo a la experiencia de una producción profesional desde los primeros niveles de su formación e invitándolos a comprender el proceso creativo como un proceso de investigación. En consecuencia, se comienza a producir un vínculo entre la práctica artística, la academia y el mundo profesional desde los inicios de la formación. Además, dichas acciones permiten posicionar a la universidad como generadora de reflexión y producciones artísticas; y no solo como un espacio de formación.

No obstante lo anterior, y si bien desde el año 2018 se han realizado nueve producciones de estas características, solo dos de ellas han podido generar una publicación que permite dar cuenta de sus procesos, puesto que todavía no es tan latente en los participantes la unión entre sus prácticas escénicas y la investigación. Por lo que, a pesar de que el DETUCH haya generado dicha instancia, todavía queda el desafío de poder lograr que

cada vez más producciones departamentales sean capaces de registrar las investigaciones realizadas, y de esta forma apuntar hacia recuperar el rol de la universidad, vinculándola directamente con el desarrollo del medio social y profesional.

Programas de Educación Continua del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile: creación de programas formativos que sitúan al artista en su rol de generadores de conocimiento

En este proceso de cambio de enfoque departamental, uno de los grandes roles lo ha jugado la Unidad de Extensión y Educación Continua, puesto que esta unidad está a cargo de conectar el trabajo departamental con el medio artístico y social, extendiendo y comunicando los conocimientos y productos artísticos generados por el departamento, sus funcionarios y académicos.

El área de Educación Continua se define como una instancia de desarrollo departamental vinculada a la extensión académica y al fortalecimiento del trabajo de investigación y creación desarrollado por sus docentes. Nace a partir de la necesidad de establecer políticas de conexión con el medio social, y se articula como una plataforma de crecimiento institucional. Actualmente, el área de Educación Continua es la encargada de generar instancias de formación dirigidas tanto a profesionales egresados del Departamento, como a artistas del medio local y nacional, así como a personas no vinculadas profesionalmente al teatro.

Desde el año 2017, el trabajo de esta unidad se ha concentrado en cambiar progresivamente el eje del diseño de programas, con el fin de implementar una mayor relación del conocimiento originado en la universidad con el medio artístico y social, desarrollando instancias formativas diseñadas desde el punto de vista de las necesidades observadas en el campo artístico y en los potenciales estudiantes de dichos programas. De este modo, la pregunta matriz a la hora de inaugurar un programa ya no es ¿qué se debe enseñar? o ¿qué ámbito es necesario normar?, sino: ¿en qué ámbito del medio artístico existe demanda de formación especializada? O, en otro

caso: ¿qué ámbito del campo artístico puede ser atractivo para acercar al público no especializado al arte escénico?

Siguiendo con la línea del cambio, se han desarrollado programas que trasladan el eje hacia el estudiante como el protagonista del saber, en donde se le posiciona como un investigador de sus propios saberes. Se deja de ver el conocimiento o la generación del mismo como algo que solo pertenece al mundo académico, abandonando la idea del docente maestro que impone o reproduce saberes, dando paso a un espacio de creación, análisis e investigación por parte de todos quienes componen el aula. El aula se convierte, entonces, en un espacio de trabajo colaborativo, práctico y autónomo para quienes lo componen. Colaborativo porque los saberes circulan por todos quienes lo integran. Práctico porque los conocimientos son trabajados desde la praxis y cruzados por la teoría, para que dialoguen y nutran la investigación de los estudiantes. Finalmente, autónomo porque posiciona al estudiante como protagonista de su saber y al docente como guía para fortalecer sus ideas.

> (...) el artista no es meramente un alumno, sino también investigador, observador social, etnógrafo, periodista, activista, partícipe de los movimientos sociales, crítico, o analista, y se desplaza entre la academia y el mundo profesional del arte, los cuales tienen sus propias dinámicas, y ninguno de estos campos es condescendiente. (Mejía, 2015, p. 4)

En este sentido, dicha unidad posiciona al artista-estudiante desde todas sus posibilidades, propiciando un espacio en donde este pueda desarrollarlas e incrementarlas; entendiendo que el estudiante es un creador de sus propios saberes y no un mero depositario de los saberes que se le proporcionan. De esta forma, el estudiante deja de verse como un mero reproductor de los saberes que le son enseñados, y se convierte en un productor de saberes en base a su experiencia en su posición de estudiante. Lo que se podría conectar con lo mencionado por José Contreras (2019), respecto del campo de la didáctica, que a pesar de que lo vincula con la educación escolar tiene una directa relación con lo que los cursos de extensión pretenden; específicamente cuando menciona que en la educación hay que

pensar en los planes de estudios como un "currículum narrativo", ya que bajo esa noción el acento no está puesto en los documentos prescriptivos, ni en su aplicación, sino en las experiencias que se viven en las aulas y en quienes viven esa experiencia, volviéndose más significativas y, por ende, pudiendo encontrar nuevas y, sobre todo, propias posibilidades en relación con lo aprendido.

Por otra parte, es importante mencionar que gran parte de los cursos que se generan en la Unidad entregan a los estudiantes una posibilidad de mostrar a la comunidad lo que han trabajado en el transcurso de los mismos. Ya sea mediante una exposición abierta en las inmediaciones del Departamento de Teatro o a través de catálogos de los trabajos, los cuales son publicados en la página de la Facultad de Artes. De esta manera, se entrega la posibilidad de que la investigación del aula no quede solo para quienes asistieron al curso, sino que pueda ser conocida por la comunidad.

Finalmente, el diseño de programas a partir de las necesidades de sus potenciales estudiantes, conecta a la universidad con las necesidades del medio, la despoja de esa "jerarquía" académica, y la instala en una posición "al servicio" de las necesidades del campo donde estos conocimientos se desarrollan. Además, la ampliación de aquella visión de que la generación de instancias formativas solo se vincula a la extensión académica, invita a que este proceso también sea desarrollado por funcionarios o docentes que no formen parte del grupo de académicos, validando así los diversos estamentos universitarios como posibles generadores de conocimientos.

Conclusiones y proyecciones

Desde hace algunos años —respondiendo a una tendencia latinoamericana—, la formación universitaria en Chile ha comenzado a replantearse su rol en relación con el medio profesional y social; así como en la generación y validación del conocimiento emanado desde la praxis. En este sentido, en el presente artículo, hemos querido revisar algunas de las experiencias impulsadas por el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH), con el objeto de obtener un diagnóstico que dé cuenta del

medio artístico universitario, debido al prestigio y renombre que este espacio representa. Desde allí se han generado instancias de investigación que propician la relación directa entre los saberes bibliográficos con la praxis, y viceversa. Dichas instancias, además, potencian la colaboración entre académicos, funcionarios y estudiantes de la universidad, tal como se da en los casos del Núcleo de Investigación en Teatro y Educación y el Grupo de Investigación Escénica, en donde ya se han levantado iniciativas relevantes en este ámbito, mediante la publicación de procesos que evidencian la relación del saber emanado desde la teoría y la praxis.

Sin duda, en el ámbito artístico, la academia debe revisar su rol en la formación de artistas-investigadores, así como también su relación con el medio profesional y social. En consecuencia, sería relevante que los programas formativos se presentaran como instancias que posicionen al estudiante como un artista generador de conocimientos y no como un mero reproductor o depositario de estos. Además, resulta fundamental que estos conocimientos salgan del espacio universitario y dialoguen con el medio social y profesional, entregando instancias de formación menos academicista, que permitan posicionar a todos los participantes como productores de conocimiento, y comprendiendo que la generación de conocimiento o de instancias que propicien dicha generación, es un deber universitario.

En este sentido, según lo hemos visto, los montajes teatrales, publicaciones y cursos de extensión producidos por el Departamento de Teatro, son acciones a tener en cuenta como posibles vías en la actualización de programas formativos, ya que son instancias que se hacen cargo del rol de artistas-investigadores que poseen los estudiantes que están formando. Además, presentan una posibilidad concreta de vincular teoría y praxis en relación con el desarrollo del medio artístico fuera del aula.

Referencias bibliográficas

Aros, L. (Ed.) (2020). *Cartografías de la Voz en el inicio y desarrollo de los teatros universitarios en Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. ISBN: 978-956-396-091-4

Carez-Lorca, S. (Ed.) (2020). *La intuición en la actuación: ensayos reflexivos sobre la intuición en el trabajo actoral a propósito del proceso creativo de la obra Cortesía*. Grupo de Investigación Escénica DETUCH. Santiago de Chile: DETUCH. ISBN: 978-956-402-191-1.

Contreras, J. & Paredes, A. (2019). Un sentido narrativo de la Didáctica. En *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 33 (3), pp. 29-46.

Dubatti, J. (2020). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima, Perú: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD). ISBN: 978-612-47890-8-3.

Espinoza, M. & Rossel, C. (Eds.) (2019). *Brian, el nombre de mi país en llamas: cuadernillo de montaje de egreso*. Santiago de Chile: Departamento de Teatro de la Universidad de Chile [DETUCH]. ISBN: 978-956-401-863-8.

Facultad de Artes de la Universidad de Chile (2020). Página web del Departamento de Teatro. Recuperado el 29 de abril de 2021 de http://www.artes.uchile.cl

Mejía, I. (2015). El artista como investigador; la docencia como proceso emancipatorio; y la escritura como ejercicio político. Publicado en *Las Disidentes: colectivo artístico* [Web]. México.

Creando a partir de la teatralidad andina

La composición de la obra *La gran fiesta de la democracia real*

Rodrigo Benza Guerra

Director e investigador escénico, y profesor asociado del Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Magister en Teatro por la Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) y Licenciado en Artes Escénicas por la PUCP. Entre sus proyectos escénicos más destacados se encuentran la creación de la obra *La gran fiesta de la democracia real* (2017), *Ausentes – Proyecto Escénico* (2016) y *Proyecto Empleadas* (2009), ganadora del premio Iberescena. Ha publicado artículos en revistas académicas y libros en Perú, Brasil, Cuba, Argentina, Inglaterra y Sudáfrica, principalmente sobre temas de teatro intercultural, teatro en comunidades y teatralidad andina. Actualmente es miembro del grupo de investigación de la Red Internacional de Estudios Interculturales (RIDEI) y se desempeña como Director de Asuntos Culturales de la PUCP.

Creando a partir de la teatralidad andina
La composición de la obra *La gran fiesta de la democracia real*[1]

Rodrigo Benza Guerra
Pontificia Universidad Católica del Perú
https://orcid.org/0000-0002-3386-5575

Cierto día nos encontramos Ricardo Delgado[2] y yo, y compartimos nuestras ganas de explorar y aprender de las manifestaciones de teatralidad andina. Estas manifestaciones son aquellas danzas y representaciones existentes en fiestas tradicionales de los Andes, que integran elementos temáticos y formales prehispánicos y europeos, y que presentan de manera indisociable una combinación de teatro, danza, música, fiesta, ritual y juego[3].

Es así que decidimos armar el proyecto de investigación *Posibilidades de creación escénica a partir de la danza la Chonguinada como ejemplo de teatralidad andina*, que ganó un fondo[4] de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

En el presente texto compartiré cómo se desarrollaron tanto el proceso de investigación sobre la Chonguinada, como el proceso de creación de la obra *La gran fiesta de la democracia real*. Se presentará cómo surgieron

---

1 Esta investigación se realizó con la colaboración de mucha gente, pero quiero resaltar la importante complicidad de Ricardo Delgado, Laura Ortiz y Gabriela Rojas, con quienes emprendí el viaje casi desde el inicio. Quisiera hacer también una mención especial al profesor Julio Ninanya, director del grupo Pasiones Huanca, por enseñarnos la Chonguinada. Para ver más detalles de la obra acceder a http://rodrigobenza.blogspot.com/p/la-gran-fiesta-de-la-democracia-real.html

2 Ricardo Delgado es actor y director escénico. Miembro fundador del colectivo Angeldemonio.

3 Para profundizar en la teatralidad andina y sus características se puede revisar Rubio (2016) y Benza (2017, 2020).

4 El fondo fue concedido por el Concurso Anual de Proyectos del Vicerrectorado de Investigación de la PUCP.

y se desarrollaron los diversos componentes de la obra, con énfasis en los elementos de la teatralidad andina y, específicamente, de la Chonguinada. Empecemos hablando un poco sobre la danza la Chonguinada.

La Chonguinada

Muchas danzas andinas muestran "representaciones étnicas" de diversos grupos de la sociedad. Como dice el maestro Manuel Ráez (2019, p. 16), "respecto a la población mestiza, española o foránea, esta es representada con poder o enriquecida con los recursos que controla (p. e. chonguinada en Junín, contradanza en Cusco, márgaros en Lambayeque, chapetón en Ancash)". La Chonguinada[5] surge en las regiones de Junín y Pasco, en los Andes centrales del Perú, como imitación de las danzas realizadas por los españoles en sus grandes salones:

> El origen de la chunguinada es producto del mestizaje de la cultura andina y occidental; para algunos estudiosos del folklore representa a la imitación que los nativos hacían de las danzas europeas, las que eran realizadas en las fiestas de leyenda y que los hombres de nuestra serranía al servicio de aquellos, admirados de la vistosidad y coreografía empezaron a imitar como mofa o burla. (Municipalidad Distrital de Junín, 2010, p. 8)

Algunos investigadores plantean que la imitación no era tanto como burla sino más bien como una aspiración social (Cuadros, 2018), sin embargo, sea como fuere, la danza surge de la imitación de la danza de salón española y tanto el vestuario como la máscara emulan a este español pudiente y poderoso. Antes de continuar, quisiera aclarar que, a pesar de que la Chonguinada es un baile de pareja, me voy a centrar en la descripción del personaje masculino porque es el que estudiamos durante la investigación[6] y fue el principio de la personificación del Rey en la obra creada.

---

5 También se le puede llamar Chunguinada.

6 Hasta hace pocas décadas, solo los varones bailaban y, por lo tanto, los personajes femeninos de la pareja eran interpretados por varones con máscara. Hoy las parejas son mixtas y las mujeres no usan máscaras.

Imagen 1

a) Ricardo en traje de chonguino. b) Máscara de chonguino. c) Chonguino con máscara[7].

Dependiendo de la región, el traje sufre algunas variantes como en el color de las medias o el bordado de los zapatos. Quisiera compartir la descripción de la vestimenta que presenta el Manual de Chonguinada (Municipalidad Distrital de Junín, 2010, pp. 22-23), porque la encuentro muy gráfica y precisa:

Vestimenta del varón

- La vestimenta del varón consta de un sombrero de paño negro, como también de vistosos plumajes de colores, que lleva el varón en la cabeza sujetados por una chapa en el sombrero.

7 Todas las imágenes que acompañan este texto son propiedad del proyecto de investigación.

- Las máscaras usadas son especiales, hechas de malla fina (transparentes), sus mejillas pintadas de color rosado, ojos azules o verdes representando al varón europeo.
- La camisa blanca es acompañada de una corbata llamativa.
- Saco hormado de color azul marino y oscuro que representa la clase noble de la colonia.
- Pantalón con variedades de colores adornados con cintas y bordados con representaciones de flora y fauna de la región.
- Las medias al igual que los pantalones son de diversos colores y tejidos con distintas puntadas como "caracol partido", "tripa de vicuña", "hoja", etc.
- Los zapatos de color negro y alto que llega a los tobillos (zapatos modelo entero).
- Los guantes son de color negro tejido o de cuero acompañados de un pañuelo de color blanco.
- Una peluca crispada de color negro o rubio.
- Pañuelos para pecho, es en forma de un cuadrado cosido de una punta para ambos pechos, pañuelo de hombro al igual que pecho pero cosido antes de la champa o pavo, pañuelo de codo es cosido en forma de una estrella de cuatro puntas, estos pañuelos son de diversos colores para cada parte.
- La vestimenta consta en la mayor parte de monedas antiguas, alhajas metálicas mostrando las riquezas de nuestro país, así como figuras incaicas. El pavo o champa, la media luna, chapa de zapato, sombrero y un cacho que es como un recipiente para llevar bebidas[8].

Como se puede apreciar en esta descripción, hay un énfasis en la imitación al fenotipo español (ojos claros, peluca ondulada) y se presentan

8 En el caso de la chonguinada de Huancayo hay algunas pequeñas variaciones. Las medias son color marrón claro y los zapatos son bordados.

imágenes de elegancia y opulencia (plumaje, saco, adornos de monedas y alhajas). Este vestuario es elaborado y caro. Por eso, a pesar de que hoy los danzantes alquilan el vestuario para las presentaciones, el bailar chonguinada también es una expresión de estatus social. Según el investigador huancaíno Hebner Cuadros (2018), "esa danza la ejecutan determinadas personas que pertenecen a una casta o una clase social". En esta misma línea, Javier Maraví[9] (2018) afirma lo siguiente: "Como yo también muestro que tengo poder y que ahora tengo plata y puedo bailar la chonguinada, ya no bailo el huaylas u otra danza popular".

La danza de la Chonguinada, entonces, surgió como una imitación —como burla o deseo de ascenso social— de los españoles que ostentaban el poder durante la colonia, sin embargo hoy es una danza que representa cierto estatus porque no cualquiera puede bailarla.

Por otro lado, esta se baila principalmente en fiestas religiosas y es una muestra de devoción a la virgen o patrón correspondiente. Dos de las fiestas en las que la Chonguinada es una danza protagonista son la del Señor de Muruhuay que se realiza en el mes de mayo, y la de la Virgen de Cocharcas que se realiza en el mes de setiembre, en Sapallanga.

Empieza la investigación

Nuestro interés era aprender más de las manifestaciones de teatralidad andina y para eso podíamos escoger una festividad o una danza. Le pedí entonces a Ricardo que él propusiera la danza debido a su mayor conocimiento de las mismas. Él escogió la Chonguinada porque era una danza que le venía interesando particularmente. En sus propias palabras: "Hablamos de la Chonguinada, una danza a la que le estaba dando vueltas justamente por su cadencia, su energía, por la presencia y también porque siento que es una danza que tienes que tener cierta solvencia, cierta edad para bailarla, no es una danza para jóvenes" (Delgado, 2021).

9 Javier Maraví es un hombre de teatro nacido en la región de Junín (Huachac/Manzanares), fundador y director del grupo Waytay asentado en El Agustino (Lima).

Queríamos realizar una investigación inmersiva. Nuestro objetivo era que Ricardo pudiera bailar en una cuadrilla de chonguinos. Es así que a través de Armando Angulo[10], que era amigo de Ricardo, conocimos al profesor Julio Ninanya, que conduce el grupo Pasiones Huanca. Este grupo es de residentes en Lima, migrantes o hijos de migrantes de Huancayo y alrededores, y bailan todos los años en honor a la Virgen de Cocharcas en Sapallanga. En palabras de Ricardo: "Llegar a ellos fue importante porque no era buscar justamente alguien que venga y me dé un taller de danzas, me dé un taller de cómo se baila […] Fue una decisión ir más allá, intentar bailar en un grupo, o sea, si podía ser aceptado, y esa era una de las dificultades, la primera, porque ganas podía tener, de ahí a que acepten es otra cosa" (Delgado, 2021).

Felizmente nos aceptaron y después de ensayar por un par de meses, viajamos a Sapallanga en setiembre (2017) para participar de la fiesta que dura cinco días (de jueves a lunes), y convivimos con el grupo todo el tiempo. El grupo Pasiones Huanca había alquilado un local que era como un gran galpón semiabierto y de ahí se iba ya sea a la iglesia, para bailar en el frontis, o a las distintas casas a las que el grupo estaba invitado a desayunar o almorzar. En cada una de esas casas se bailaba y se tomaba cerveza, bebida constantemente presente e importante en los encuentros.

El sábado y el domingo se participó en el concurso de comparsas y el lunes por la noche regresamos a Lima.

No me centraré mucho en la descripción de la experiencia en Sapallanga, ya que este texto busca compartir el proceso de creación de *La gran fiesta de la democracia real*. Sin embargo, para ver un poco más sobre la fiesta en sí y nuestra vivencia en dicho viaje se puede ver el video "Pasiones Huanca. Fiesta de la Virgen de Cocharcas - Sapallanga 2017"[11] y se puede leer el artículo "Calles, iglesias y plazas: los espacios en las manifestaciones de teatralidad andina" (Benza, 2020).

---

10 Armando es un cómico muy conocido en Huancayo, cuyo personaje es la Chola Cachucha.

11 En https://www.youtube.com/watch?v=qfuH4QirrAM

Empieza la creación

La experiencia de participar en la fiesta de la Virgen de Cocharcas había sido muy intensa y agotadora. Además, unas semanas después del viaje nació mi segunda hija. Por estas razones, el inicio del proceso de exploración escénica demoró un poco y estaba muy incierto. La verdad, andábamos un poco perdidos. Inicialmente pensamos no complicarnos mucho y hacer una especie de conferencia escénica sobre nuestra experiencia. Con esto en mente, empezamos a ensayar, explorando en el espacio imágenes y movimientos.

Un día, Ricardo trajo al ensayo la obra *El rey se muere* (1962) de Eugène Ionesco. Él había interpretado al Rey hacía varios años y le provocaba explorar este personaje a partir del *chonguino.* La obra presenta las últimas horas del rey de un territorio en decadencia, por causa de su desastroso reinado. Este rey se resiste a morir a pesar de que las personas de su entorno lo incitan a resignarse. Todo esto, por supuesto, sucede en el tono irreverente propio de las obras de Ionesco.

Seguimos por un par de meses explorando con poca constancia y motivación hasta que llegó la navidad y nos trajo un "regalo". El presidente de entonces, Pedro Pablo Kuczynski, indultó, el 24 de diciembre, al expresidente Alberto Fujimori[12]. Este indulto fue ilegal y fue revertido unos meses después, pero en ese momento causó una enorme indignación en un gran sector de la población, incluidos nosotros.

Surgió, entonces, la idea que finalmente desembocaría en la creación de la obra: una fiesta de lanzamiento a la rerere-elección de un rey en decadencia. Este planteamiento nace de tres elementos principales:

---

12 Alberto Fujimori gobernó el Perú entre 1990 y 2000. En 1992 realizó un autogolpe cívico-militar y disolvió el Congreso de la República. En 1993 creó una nueva constitución que fue validada en un cuestionable referéndum. En 1995 fue reelegido. En el 2000 intentó una segunda reelección inconstitucional. Poco después de esa tercera elección fraudulenta, se filtraron unos videos de su asesor, Vladimiro Montesinos, en los que se veía cómo ejercía la corrupción del Estado. Fujimori huye a Japón y renuncia a la presidencia por fax. Alberto Fujimori está preso por corrupción y por crímenes de lesa humanidad.

nuestra experiencia de investigación con la Chonguinada, la obra *El rey se muere* y la crisis política en donde un presidente muy viejo indulta a un expresidente, supuestamente, porque se está muriendo.

Con esta idea inicial definimos quiénes serían los personajes que acompañarían al Rey: la Asesora, el Animador y el Chuto; formamos el equipo de creación de la obra y entramos al espacio para desarrollar el proceso de creación colectiva que nos llevó a *La gran fiesta de la democracia real.* La construcción de los personajes[13] fue lo que guió el proceso, y las diversas situaciones de la obra surgieron en la interacción de los mismos a través de improvisaciones.

También trabajamos a partir del texto de *El rey se muere* y, sobre todo, bailando. Como ya habíamos definido que haríamos una fiesta, era necesario que todos nosotros tengamos nociones de baile de los diversos ritmos que se bailan en las fiestas huancas, sobre todo el huaylas.

Por las características de nuestra propuesta, que requería de la participación activa del "público", el argumento se fue definiendo, también, a lo largo de las presentaciones realizadas en el 2018 y el 2019. A continuación, les comparto el último argumento al que llegamos:

En esta obra, los espectadores son los invitados a esta fiesta, los fieles al gobierno, quienes son recibidos con la música en vivo de la orquesta de estilo huanca. Cuando la fiesta ha comenzado, el Rey se presenta con su séquito al ritmo de la elegante y mestiza Chonguinada[14], siempre escudado por su fiel Chuto (su bufón), la Asesora del gobierno y el Animador. La fiesta está en su auge, entre discursos y cervezas, y música de huaylas, tunantadas y santiagos. Después del concurso de baile "desafía a tu rey", el Rey empieza a desvariar y, finalmente, muere. La Asesora y el Animador luchan por ver quién asumirá

13 Los principios de situación, acción y personaje desarrollados por Santiago García en su libro *Teoría y práctica del teatro* (1994) siempre están muy presentes en mis procesos de creación.

14 Esta es la forma como, comúnmente, se presenta esta danza: elegante y mestiza.

el poder hasta que se difunde un video que muestra la corrupción del Animador. La Asesora anuncia que el nuevo líder del partido es el Chuto. La fiesta continúa. Al final, se proyecta un video en el que aparecen el Rey y la Asesora planeando todo lo ocurrido en la fiesta, quedando en evidencia la farsa de la muerte del Rey.

El espacio de la fiesta

La generación de un espacio compartido en el que se oscilaría entre momentos de "presentación" y otros de convivencia más "cotidiana" entre intérpretes y "espectadores", fue el primer elemento que definimos que queríamos explorar en el montaje, incluso desde el inicio de la investigación. Esta es una característica muy presente en las festividades andinas, ya que existen códigos compartidos entre bailarines y no bailarines que establecen una convivencia orgánica entre el estado de representación y el estado cotidiano.

Por otro lado, toda la festividad puede ser percibida como una experiencia escénica en la que se genera una convención por los días que dura la misma. Como dice Ricardo, "fue muy chévere entender la festividad como una puesta en escena, o sea, la fiesta en sí. Entender la festividad como una estructura escénica. La festividad es una obra de teatro que dura tres días donde el público es parte de la escena" (Delgado, 2021). Este fue el aspecto principal de teatralidad andina que quisimos explorar en el montaje.

Durante una festividad —en honor a un santo o virgen, principalmente— existen diversos espacios en los que las danzas se presentan, tales como el local de la comparsa, la calle, el frontis de la iglesia o las casas a las que la comparsa es invitada[15]. Cada uno de estos espacios desarrolla convenciones específicas y la danza cumple diversas funciones.

El local de la comparsa, que en algunas regiones se llama casa de cargo o *cargowasi,* es el lugar en el que los bailarines se preparan y ensayan,

15 Para profundizar sobre estos espacios, se puede consultar Benza 2020.

y también es el espacio donde la comparsa recibe a sus invitados para festejar y celebrar. En estos encuentros se combinan momentos de fiesta en sí, en los que bailarines e invitados interactúan en el mismo nivel, en la misma dimensión, comiendo, bebiendo y bailando; con momentos en los que la comparsa entra en estado de "representación" y presentan la coreografía de su danza. Ricardo añade: "Cuando terminan de bailar —y eso también lo apliqué en la obra— se juntan con el público y siguen tomando o están parados, pero están en una energía, no están desconectados. Y de ahí los llaman y vuelven a bailar. Pero no se desconectan hasta que se van a su casa a dormir" (Delgado, 2021).

Además, es común que se contrate una orquesta para que acompañe a la comparsa durante los días de la festividad. Esta orquesta tiene dos funciones principales: tocar en las diversas presentaciones o espacios en los que la comparsa presenta su danza, y animar las fiestas tocando ritmos diversos como huaynos, huaylas, santiagos y cumbias, por mencionar algunos. Muchas de estas fiestas, asimismo, tienen un animador que conduce la experiencia, presenta lo que va a suceder y anima a los presentes a comprar cerveza.

Para *La gran fiesta de la democracia real*, decidimos centrarnos en el espacio del local. La obra es el lanzamiento de un rey a la rerere-elección, en el local partidario. Para esto generamos una experiencia que era una fiesta. Los "espectadores" eran los partidarios del Rey, y durante el evento se combinaban momentos de baile y celebración con coreografías del séquito y actos "oficiales", como el discurso del Rey, el concurso de baile y la presentación de la canción oficial.

Si bien la situación específica de corte político fue colocada por nosotros, la inspiración para el formato de este tipo de convivencia escénica es tomada directamente de las manifestaciones de teatralidad andina; y la configuración del espacio, la propuesta visual y de elementos escenográficos partió de las características de estas festividades, y de la chonguinada en sí.

El espacio de presentación era un gran galpón[16] adornado con banderolas de colores y con una tarima a uno de los extremos, que funcionaba como escenario y como soporte para el trono; un gran espacio vacío al medio como salón de baile, y sillas alrededor. En la esquina opuesta al trono, estaban localizadas la orquesta y la cantante.

Imagen 2. El espacio.

El trono estaba construido con cajas de cerveza. Es muy común encontrar en las fiestas pilas de cajas de cerveza ya que, por un lado, esta es muy consumida en las distintas festividades, pero también es una forma de halagar a los bailarines y demostrar devoción. Así como las comparsas son invitadas a desayunar y almorzar —siempre con cerveza, por supuesto—, también pueden invitarlas simplemente a una cerveceada.

Imagen 3. Cajas de cerveza en fiesta de Sapallanga.

16 La obra se presentó en el Centro Cultural Cine Olaya en Chorrillos (Lima, Perú).

Imagen 4. Rey frente a su trono de cajas de cerveza.

Construcción de personajes

El desarrollo de los personajes fue paulatino y fue influenciado por los tres elementos guía del montaje: la investigación sobre la Chonguinada, la obra *El rey se muere* y la crisis política.

El Rey

El Rey fue el primer personaje que surgió. Después de regresar de la experiencia en Sapallanga y entrar a explorar al espacio, teníamos al chonguino. Luego, Ricardo trajo la obra de Ionesco y empezamos a explorar el personaje del Rey moribundo desde el código del chonguino: vestimenta, máscara y danza.

Ya en la construcción en sí de la obra, decidimos incorporar la demencia y la muerte del Rey presentes en *El rey se muere*. Este elemento también coincidía, hasta cierto punto, con la simulación de muerte llevada a cabo por Alberto Fujimori, que causó su ilegal indulto.

Imagen 5. El Rey.

En ese sentido, nuestro Rey se muere durante la fiesta, pero al final, a través de un video, vemos que todo había sido planeado y que el Rey se había escapado con maletas llenas de dinero.

Como complemento para la construcción del Rey, tomamos como modelo al rey Juan Carlos de España por su estilo campechano y soberbio. Nuestro Rey, que tenía una voz aguda y nasal, además hablaba imitando el acento español. Aquí también realizamos un paralelo con el origen de la Chonguinada como imitación de los señores españoles durante el periodo colonial.

Toda la construcción visual del Rey parte de la estética del chonguino, pero con una serie de modificaciones:

- En lugar de sombrero, usa corona. De la corona sale la pluma característica de los chonguinos, que en la obra era de color anaranjado, emulando el color del partido de los Fujimori.
- La máscara usada era una máscara tradicional de Chonguinada, pero además el personaje tenía un maquillaje igual a la máscara.
- El saco y pantalón eran del estilo de chonguinada pero en lugar

de tener flores bordadas, tenía dos ratas bordadas. La rata, además, es la mascota del partido.

- En lugar de las cadenas de monedas, tenía una banda presidencial.
- En lugar del bastón de los chonguinos, tenía una garrita que usaba como prolongación de su propia mano.

El Chuto

El chuto elegante es un personaje que surge en la danza la Tunantada de la región de Jauja, pero que prontamente es incorporado como acompañamiento de las cuadrillas de chonguinos.

Imagen 6. Chuto en fiesta de Sapallanga.

Los chutos son personajes que están al servicio de los chonguinos y son alegres y juguetones. Estos forman parte de una tradición de personajes cómicos andinos que están presentes en diversas danzas y festividades[17]. Estos personajes, según Manuel Ráez (2019, p. 16), "recuerdan su antigua situación de servidumbre ante el misti o español, pero esta solo se representa a través de personajes periféricos, como el chuto en Junín

17 Encontramos, por ejemplo, a los negrillos en la danza de los shapish de Chupaca, a los maqtas en Cusco, o a los kusillos del altiplano.

o el maqta en Cusco que, si bien atienden y sirven al patrón o hacendado, sufren la inversión del orden jerárquico a través de la burla y la picardía".

Quisiera compartir la descripción sobre el chuto que nos dio el señor Eladio Pérez Maldonado, quien es la persona que mantiene la tradición de la Chonguinada en el Distrito de Matahuasi (Huancayo):

Son graciosos, tienen sus botellitas de cerveza que supuestamente la están llevando con una manguerita, hacen sus chistes, sus gracias al público y van abriendo espacio. Por ejemplo, estamos danzando y de repente por ahí hay un borrachito que está fastidiando, que está molestando, ellos van y ponen orden, normalmente, sí, ellos nos acompañan (Pérez, 2018).

El Chuto en *La gran fiesta de la democracia real*, interpretado por Raúl Tranca, fue incorporado a la obra justamente como sirviente, escudero, compañero del Rey. Este es el único personaje de la obra que es tomado, inclusive con su nombre, de la tradición de las fiestas andinas.

Imagen 7. Chuto de La gran fiesta de la democracia real.

En la obra, el Chuto también cumple un papel muy importante porque, después de la supuesta muerte del Rey, él es elegido para ser el nuevo rostro del partido y, por lo tanto, candidato a Rey. Esto, sin embargo, también está acorde con las características del personaje en la tradición. En palabras de Miguel Tocas (citado por Poma y Santivañez, 2019, p. 31):

Su origen es criollo, hijo de españoles nacidos en el valle Hatun Mayo, gamonal, capataz, mayordomo, mestizo arribista, corregidor, político, de fa-

milia pudiente y acomodada, burlón ante el público, pretencioso, amigo y guarda espalda del chapetón–príncipe. Perteneciente a la clase media, baila ubicándose al frente de la cuadrilla. Esto lo realiza energéticamente hablando en quechua "witicuy" (retírate), "witipacuy" (retírense), además de proteger a los wancas y jaujinas del público, disputa sus encantos con el chapetón, a quien insulta llamando "asiaj" (diablo), personaje mejor representado habla el idioma Xauxa que le sirve para burlarse, satirizar al público.

Por lo tanto, el hecho de que en la obra el Chuto termine como el "poderoso", es parte también de su propia esencia en la tradición.

El vestuario de nuestro Chuto es el tradicional, sin embargo, como se puede ver en la imagen, usaba una peluca rubia. Es común que los chutos jueguen a añadirse elementos y a disfrazarse desde el personaje. Es decir, no es el actor-bailarín el que se pone la peluca rubia, sino el chuto.

El Animador

Como ya se ha mencionado, en los locales de las comparsas se realizan fiestas y muchas de estas tienen animadores que conducen todo el evento. Es de aquí que surge la idea de este personaje, para ser la figura conductora que se relacione directamente con el público.

Esta figura también es común en los eventos políticos. Es la persona que incita a gritar arengas y lemas, y que llena de elogios a los candidatos.

En la obra, este personaje, representado por Igor Moreno, tiene un status relativamente bajo. Quiere ganar la gracia del Rey y envidia la cercanía que este tiene con el Chuto. El Rey, de forma despectiva, lo llama "mestizo" o "plebeyín". Sin embargo, hacia afuera y a ojos de los espectadores, sí tiene poder por ser de la cúpula.

Después de muerto el Rey, el Animador ve su oportunidad de asumir el poder, sin embargo, eso no estaba en los planes de la Asesora por lo que tiene que tragarse su orgullo y seguir con su rol de Animador.

Imagen 8. Asesora y Animador.

La Asesora

Este personaje, interpretado por Kareen Spano, nace de la confluencia de varios elementos. En primer lugar, está el personaje de Margarita, la exreina en *El rey se muere*, quien incita con total frialdad al Rey a que acepte su inminente muerte. Por otro lado, está la referencia a Vladimiro Montesinos, quien era asesor de Fujimori y hoy está también preso. Representa la idea del poder detrás del poder. Finalmente, se añade la figura de Mercedes Aráoz, segunda vicepresidenta del presidente Kuczynski —el que indultó a Fujimori— y una mujer considerada atractiva y elegante, con aspiraciones de poder.

De la confluencia de estos elementos construimos este personaje voluptuoso y atemorizador —lo veía todo—, de una quietud inquietante y con una actitud de tener todo bajo control.

El séquito

El séquito era un personaje colectivo constituido por una cuadrilla de cuatro parejas de chonguinos que estaban al servicio del Rey y eran los encargados de animar la fiesta, convocar a los espectadores a bailar e integrar personajes y público. Estaba conformado por danzantes profesionales de folclore peruano que, además, tenían un vasto conocimiento de fiestas andinas y de las referencias de teatralidad andina que guiaron la creación de la obra.

Imagen 9. El Rey con su séquito.

La música: María de Son y la orquesta

María es una cantante folclórica que, aunque de origen paraguayo, ha adoptado la música de los Andes centrales del Perú como propia. Su suegro, el Maestro Gozar, es director de la Orquesta Típica Selección Brahma que toca en las fiestas de Jauja y sus alrededores. Estas orquestas suelen estar compuestas por un conjunto grande de saxos, uno o dos clarinetes, arpa andina y violín.

En las festividades, cada comparsa está acompañada de una banda o una orquesta[18], que complementa la experiencia. Estas no ofrecen simplemente un acompañamiento musical, sino que son parte fundamental de la expresión. Es por esto que para la obra era tan importante no solo tener música en vivo, sino contar con una agrupación que tenga la sonoridad típica de la Chonguinada y que conozca los códigos de las fiestas que inspiraron la obra.

18 La principal diferencia entre una y otra radica en la instrumentación. Mientras que la orquesta tiene la composición basada en saxos, la banda tiene una instrumentación más variada con instrumentos como tuba, trombón y trompetas.

Imagen 10. María de Son y la Orquesta Típica Selección Brahma.

El texto

El texto de la obra fue construido a forma de collage a partir de diversos insumos. El primero de ellos fue la obra *El rey se muere*. Realizamos una selección de textos de esta obra y fuimos jugando con ellos durante los ensayos. Partes del texto final de *La gran fiesta de la democracia real* fueron inspiradas por el contenido y estructura de los textos de la obra de Ionesco e, inclusive, algunos textos fueron incorporados literalmente:

La gran fiesta de la democracia real	*El rey se muere*
Rey *Andan diciendo que el país se está llenando de huecos y que ahora parece queso gruyere*. Que hemos cortado el país en pedacitos y lo hemos regalado a los extranjeros. *Que los árboles suspiran y mueren.* Dicen que queremos perpetuarnos en el poder y que manipulamos las elecciones. ¡Imagínense! Nada más lejos de la realidad.	**Margarita** Hubiera podido consolidar, plantar coníferas en los arenales, cimentar los terrenos amenazados. Pero, no. *Ahora el reino está lleno de agujeros como un inmenso queso de Gruyere.* **El médico** En nuestro país, las hojas se han secado, se desprenden. *Los árboles suspiran y mueren.* La tierra sigue agrietándose más que de costumbre.
Rey Moriré, sí, moriré. Dentro de 40 años, dentro de 50 años, dentro de 300 años. Más tarde. Cuando quiera, cuando tenga tiempo, cuando lo decida. Entre tanto, y aprovechando que aquí están todos los futuros ministros y parlamentarios…	**El Rey** Moriré, sí, moriré. Dentro de 40 años, dentro de 50 años, dentro de 300 años. Más tarde. Cuando quiera, cuando tenga tiempo, cuando lo decida. Entre tanto, ocupémonos de los asuntos del reino.

Por otro lado, hicimos una pesquisa y selección de frases de políticos y gobernantes peruanos y extranjeros que también fueron incorporadas en la obra:

La gran fiesta de la democracia real	**Frases reales**
Rey Esos que hablan contra nosotros... ¡son unos hipócritas!, porque ellos también especulan y roban como nosotros. Nosotros tenemos que ir, de comunidad en comunidad, meternos allí, multiplicarnos, así como Cristo multiplicó los penes…	**Nicolás Maduro** Esos comerciantes que ustedes conocen son tan víctimas del capital, de los capitalistas que especulan y roban como nosotros. Hay que meterse escuela por escuela, niño por niño, liceo por liceo, comunidad por comunidad. Meternos allí, multiplicarnos, así como Cristo multiplicó los penes…
Rey Auxilio, ¡me quieren matar! Yo soy inocente, ¡soy i-no-cen-te! ¡Demuéstrenlo pues, imbéciles!	**Alberto Fujimori** Soy inocente, ¡soy i-no-cen-te! **Alan García** ¡Demuéstrenlo pues, imbéciles!

Algunas reflexiones finales

El proceso de investigación partió del interés por la danza la Chonguinada y esto nos llevó a conocer todo lo que hay a su alrededor: el ritual, la forma de producción, el juego, la identidad, la complicidad, etc. Es la confluencia de todos estos elementos lo que genera la experiencia de teatralidad andina. La danza en sí no basta, porque esta es parte de una experiencia que incluye la relación con la fe, con la familia, con la tradición; y, por lo tanto, la teatralidad andina trasciende a sus componentes artísticos.

Esto es relevante porque nuestro proceso de investigación no se limitó a investigar la danza a nivel técnico, antropológico o histórico, sino que nos sumergimos en la experiencia para desarrollar un aprendizaje integral, a través de todos los sentidos y experimentando las sensaciones, y valorando de igual forma lo aprendido desde el pensamiento, desde la experiencia y desde el cuerpo.

No teníamos un tema concreto. No planeábamos hacer una obra sobre la danza y, como fue mencionado al inicio, tampoco estaba presente el tema político. Es decir, no desarrollamos una investigación aplicada,

funcional, en búsqueda de herramientas concretas para crear una obra determinada. Sin embargo, podemos afirmar que si hubiésemos investigado otra danza, habríamos creado una obra diferente. El chonguino representa a un príncipe español y eso nos llevó directamente a la figura del Rey.

A lo largo de este texto he presentado los distintos elementos de la obra y cómo llegamos a ellos. Muchos surgen o están influenciados por la investigación sobre la danza, pero otros, como el texto, no. El proceso de creación artística nos lleva por sus propios caminos y puede darse a partir de la confluencia y diálogo entre elementos e intereses muy diversos y hasta opuestos.

Esta experiencia nos dejó una serie de aprendizajes que hasta el día de hoy seguimos procesando, y que nos interpela en nuestro camino como creadores. Desde cómo se enseña la danza, no desde un abordaje técnico sino desde el sentir la música e incorporar los movimientos que evoca; de lo que significa juntarse a ensayar, que tiene como objetivo, en proporciones iguales, el desarrollo y aprendizaje de la danza, y el compartir con los amigos y la familia; o de la resistencia de los bailarines que bailan tres días sin parar aguantando el peso del vestuario, el frío y la borrachera (Delgado, 2021).

En las festividades, "prácticamente todo el pueblo se convierte en un escenario compartido en el que conviven las comparsas, los pobladores, los fieles y los turistas" (Benza, 2020, p. 16), y la mayoría tiene claro cuáles son los códigos de convivencia y la convención de que, como dice Miguel Rubio (comunicación personal), el actor-bailarín entra y sale del estado de representación. Este entrar (cuando están bailando) y salir (cuando están "relajados" interactuando con la gente) está imbuido de una energía particular que no desaparece. Es decir, cuando el bailarín sale del estado de representación, no sale totalmente. No llega a ser la persona en su estado cotidiano.

En esa línea, tal vez uno de los elementos más relevantes que nos llevamos es la aproximación al aprendizaje de la "prosa". Hay bailarines que destacan en su cadencia, precisión y energía, y a ellos les dicen que tienen

"prosa". Según Ricardo, se trata de algo distinto de lo que llamamos presencia en la jerga teatral. La prosa

> se logra a partir de su conexión con los demás. [...] [El bailarín] tiene una conexión con la banda, una conexión con los familiares, una conexión con el desayuno, con quien se lo entrega; tiene conexión con quien le pone las chelas, con quien le da la casa, le da un techo. [...] Encuentro que los danzantes son importantes, justamente porque ayudan a esta conexión. Creo que son la antena que se conecta con sus deidades que deben estar atrás, [que viene] de mucho antes. (Delgado, 2021)

La prosa es, en otras palabras, el encuentro del pasado y el presente en movimiento.

La confluencia de nuestra experiencia de investigación, de los aprendizajes adquiridos y de nuestro interés de expresar cuestionamientos y generar experiencias activas a través del hecho escénico, nos llevó a crear *La gran fiesta de la democracia real.*

Termino de escribir este texto en una coyuntura política muy particular. Keiko Fujimori, hija de Alberto Fujimori, está compitiendo en la segunda vuelta para las elecciones presidenciales. Ella, así como su padre, también tiene problemas con la justicia; en este momento está acusada de dirigir una organización criminal de lavado de activos, y con un pedido de 30 años de prisión. Muchas veces crees que la ficción presenta situaciones absurdas, pero la realidad, eventualmente, supera la imaginación. Por eso, les invito a que entonemos juntos la cumbia de la reelección:

> Escuchen, amigos, el nuevo baile
> de la democracia y reconciliación
>
> Alégrate, hermano, que nuestro Rey
> se va a la reelección
> Alégrate, hermana, que nuestro Rey
> se va a la reelección

Rerre rerre rerrelección
rerre rerre rerrelección

Eso te conviene
No hay por qué perder
¿Para qué el cambio?
Vota por nuestro rey

Rerre rerre rerrelección
rerre rerre rerrelección

Referencias bibliográficas

Benza, R. (2017). Memoria y teatralidad andina: carnaval de los hijos de Accomarca. En: Memória ABRACE XVI - Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Uberlândia (MG) UFU.

----------(2020) Calles, iglesias y plazas: los espacios en las manifestaciones de teatralidad andina. *Revista de Estudos em Artes Cênicas Urdimento*, Vol. 2, Nro. 38. Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT), Universidade do Estado de Santa Catarina.

Cuadros, H. (2018). Entrevista personal.

Delgado, R. (2021). Entrevista personal.

García, S. (1994). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Teatro La Candelaria.

Maravi, J. (2018). Entrevista personal.

Municipalidad Distrital de Junín (2010). *Manual de Chonguinada*. Junín: Municipalidad Distrital de Junín.

Pérez, E. (2018). Entrevista personal.

Poma, M. y Santivañez, S. (2019). *Análisis de la simbología de la tunantada en el distrito de Yauyos - Jauja* [Tesis]. Facultad de Antropología, UNCP.

Ráez, M. (2019). Música campesina en sus contextos culturales. En Rivera, C. (Ed.): *Exposición sonora. Diversidad e investigación musical del Instituto de Etnomusicología*. Lima: IDE - PUCP.

Rubio, M. (2016). O grande teatro de Paucartambo. *Sala Preta*, Vol. 16, Nro. 1. São Paulo.

Petronio Cáceres y su contribución a la cartografía del pensamiento teatral producido en la Universidad Central del Ecuador

Luis Cáceres Carrasco

Mimo, actor y director. Docente de la Universidad Central del Ecuador. Licenciado en Actuación Teatral y magíster en Estudios del Arte. Doctorando en Historia y Teoría de las Artes, FILO:UBA. Director del Colectivo Teatral Arista y La Buena Compañía. Ha participado en varios congresos y festivales en Latinoamérica con sus obras y ponencias sobre el arte del mimo. Publicaciones: *Ensayos sobre mimo y teatro* (2013), *Una poética para el cuerpo. La semiótica en la praxis teatral* (2015); como compilador: *Entre realidades, diálogos, ficciones. De la experiencia actoral al pensamiento teatral* (2020) de Petronio Cáceres.

Petronio Cáceres y su contribución a la cartografía del pensamiento teatral producido en la Universidad Central del Ecuador

Luis Cáceres Carrasco (Ecuador, 1972)
Docente de la Carrera de Artes Escénicas/Teatro, Facultad de Artes,
Universidad Central del Ecuador.
Estudiante de doctorado en Historia y Teoría de las Artes,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Documentar, analizar y difundir una parte de la teoría producida en la Facultad de Artes permite aproximarnos a procesos creativos que se han perdido en el tiempo. Además, desde un sentido crítico, podemos reconocer las necesidades y urgencias que como academia debemos asumir. La Carrera de Teatro[1] de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, como territorio debe concebirse como un espacio dinámico que ha construido pensamiento durante sus cincuenta años de vida. La tarea consiste en volver la mirada a nuestros propios procesos creativos, descubrir la complejidad de pensamiento generado a partir de la praxis, y transitar por otras territorialidades para intercambiar experiencias y reflexiones. Este escrito es una invitación para dialogar y reconocernos.

Introducción

El presente ensayo es parte de la investigación doctoral: *Estudio de la relación entre la producción teórica sobre lenguajes no verbales y expresión corporal, y la práctica creativa escénica del artista-investigador, Petronio Cáceres, durante su vida profesional, analizada desde las bases del mimo moderno.*

Petronio Cáceres siempre asumió la investigación como parte de su trabajo profesional y docente porque cumplió el rol de artista-investigador: "llamamos artista-investigador al artista (incluido el técnico-artista) que

1 En este artículo, al nombrar a la Carrera de Teatro hago referencia a la entidad que forma parte de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, de la docencia" (Dubatti, 2017, p. 33). Como resultado, guardó en su archivo personal un corpus teórico, desarrollado en su actividad de docente, que no ha sido publicado. Rescatar, analizar y difundir este material sería un aporte teórico para el teatro ecuatoriano y para la cartografía del pensamiento teatral, porque devela reflexiones y teorías resultantes de procesos creativos y pedagógicos que deben ponerse en discusión y revalorizarse. En el plano académico, rescatar parte del patrimonio científico de la Carrera de Teatro de la Universidad Central del Ecuador puede servir como aporte a otros estudios sobre expresión corporal y lenguajes no verbales para el teatro, además, desde la pedagogía teatral, permitirá reconocer procesos, metodologías, sistemas de trabajo que pertenecen a una realidad académica que abarca varias generaciones.

Hay que considerar la importancia de evidenciar una trayectoria que atraviesa varios períodos de la historia del teatro ecuatoriano que todavía no se han registrado, o no se han contado, y que, como consecuencia, abre temas de discusión sensibles para el movimiento teatral; remueve conflictos, rupturas y acuerdos en torno a ideologías y prácticas escénicas que dinamizaron procesos específicos en la ciudad de Quito, iniciados en la década de los sesenta. El estudio de su producción teórica permite "una profunda renovación de los estudios teatrales, tanto en los planos teórico, metodológico, analítico y epistemológico, como en la articulación de las relaciones entre universidades, campo teatral y producción artística" (Dubatti, 2017, p. 45).

Antecedentes

Desde hace tres décadas, en varias universidades de Latinoamérica, los estudios teatrales se han incrementado de manera sostenida, al facilitar a docentes, investigadores, técnicos y artistas la implementación de procesos de investigación en artes. Son varios los factores que influenciaron para que este desarrollo sea significativo, en especial en países como Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México y Perú: la consolidación del Teatro Comparado, como disciplina transversal para el estudio del fenómeno teatral; el

redescubrimiento de la Filosofía del Teatro, desde una filosofía de la praxis; y, el replanteamiento de preguntas ontológicas y epistemológicas sobre el teatro, en tanto acontecimiento.

Dubatti (2020) en su libro *Teatro y territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*, explica que la segunda etapa del Teatro Comparado consistió en ir más allá de la idea de lo nacional. Se planteó el estudio del acontecimiento teatral que incluye lo liminal, la frontera, el borde, las regiones borrosas, y las migraciones, los exilios, las ausencias, generalmente desde los cuerpos como territorio. Ya no se puede hablar únicamente de un teatro nacional, sino de muchos teatros nacionales desde varios mapas donde el acontecimientos se hace presente, se piensa, se diversifica, se alimenta de otras territorialidades o se reformulan. Es decir, existe una cartografía del pensamiento teórico muy complejo, en paralelo, diferente al mapa político.

Para Latinoamérica, que reprodujo por muchas décadas teatralidades y teorías provenientes de Europa y Estados Unidos, considerar la singularidad del fenómeno teatral desde un contexto territorial le permitió iniciar un proceso de autoobservación, de escucha, de búsqueda de teatralidades propias y, principalmente, de rescate del pensamiento generado a partir de sus procesos y experiencias. Como resultado se incrementó en nuestra región la producción teórica, fuera y dentro del ámbito académico, y se implementaron líneas de investigación y metodologías orientadas a identificar una producción de pensamiento originada desde la sensibilidad, la percepción, la vivencia, es decir, desde una filosofía de la praxis, convirtiéndose en oportunidades para dialogar, difundir, validar, reconocer y hacer visible una realidad teatral que por muchas décadas se había silenciado.

> Otro de los giros fundamentales de la Teatrología en Latinoamérica radica en el reconocimiento del artista-investigador en tanto productor de una Filosofía de la Praxis Teatral. El artista teatral es un trabajador específico que posee múltiples saberes: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Y ese trabajo —al que el artista vive plenamente abocado, lo que lo diferencia de otros trabajadores— genera un pensamiento específico, anclado en las territorialidades socioculturales. (Dubatti, 2018, p. 45)

Cada país tiene dinámicas diferentes, por eso, debemos volver la mirada a nuestros procesos y analizarlos a partir de contextos específicos. En Ecuador la teatrología ha tenido una mínima presencia y, como consecuencia, la posibilidad de poner en valor y difundir el pensamiento generado por los artistas dificultó sostener un lugar en la cartografía del pensamiento teatral latinoamericano. Esto no significa que en Ecuador no exista producción de pensamiento, ya que asumimos en este estudio la existencia de una razón de la praxis; únicamente pone en evidencia la gran cantidad de investigaciones que debemos asumir sobre nuestros procesos, analizar y difundir esos conocimientos, realizar esfuerzos por rescatar y vincular estos saberes con otras territorialidades, y contribuir en perfilar las bases de una teatrología ecuatoriana poco atendida.

La formación actoral y la década de los sesenta

En Ecuador nació la inquietud de la profesionalización del artista teatral a partir de la década de los sesenta, cuando inició sus actividades la Escuela de Arte Dramático de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión (CCE). Este momento es un punto de giro para el teatro ecuatoriano, ya que se consideró como el nacimiento del "nuevo teatro". Esta idea de refundación del teatro surgió desde los planteamientos del grupo Tzántzico, un grupo de jóvenes poetas intelectuales, que trazaron una lucha generacional desde la crítica literaria, al considerar que la literatura y el pensamiento social de las décadas pasadas habían "entrado en decadencia y empobrecimiento imaginativo" (Polo, 2010, p. 356) y la influencia ideológica del marxismo, el existencialismo y la "tesis del intelectual comprometido de Jean Paul Sartre" (p. 343) cuestionaron a la burguesía neocolonialista, al imperialismo y a un Estado desarrollista que intentó desesperadamente encaminar al país hacia una segunda modernidad. Los artistas siguieron las directrices políticas del marxismo donde se vivió "la convicción de que el arte cambia la sociedad. (…) una politización del arte, de la literatura" (Polo, 2012, p. 50). Este trayecto del teatro en Quito provocó, unos años más tarde, la afirmación de que los artistas "renunciaron a la investigación y a la elaboración estética" (Tinajero, 1987, p. 90) como consecuencia de que las

artes estaban subordinadas a las ideas provenientes de la vanguardia política de los años sesenta y setenta. La consigna para los artistas consistió en "que las artes y la literatura sean quienes señalen rutas y orienten al pueblo en su accionar de liberación" (Estrella, 1962, p. 4).

Petronio Cáceres, que perteneció a esta promoción de artistas, comenta: "La Revolución cubana penetró tanto en nuestra mentalidad, que no podíamos ver de otra manera las obras, sino desde la lucha de clases" (comunicación personal, 14 de diciembre de 2020). Esta mirada no les permitió acercarse a sus procesos desde la subjetividad de su experiencia, a la vivencia desde el acontecimiento, a la percepción del hecho escénico, porque ideológicamente una obra con estas características era inútil.

Ilonka Vargas, actriz, directora y docente fundadora de la Carrera de Teatro, explica que en esa época se hacía: "un teatro que respondía a problemas de nuestras sociedades y ese era el nuevo teatro latinoamericano; es el que ve por su historia, su sociedad y sus problemas" (comunicación personal, 13 de enero de 2021). Para Víctor Hugo Gallegos, actor, director y también docente de la carrera, "se pretendía ser militante político más que un militante artístico, esto sobre todo por parte de los dirigentes" (comunicación personal, 15 de enero de 2021) . El actor se asumió como un trabajador, un obrero del teatro y, como tal, una clase proletaria dominada por una burguesía explotadora. A esa condición se le sumó el argumento: "De todas las clases que actualmente se encuentran enfrentadas con la burguesía, solo el proletariado es una clase verdaderamente revolucionaria" (Marx y Engels, 2006, p. 44), y la escena, entonces, fue considerada una trinchera de lucha. Las dos promociones de estudiantes de la Escuela de Arte Dramático de la CCE direccionaron su trabajo sobre la puesta en escena desde la creación colectiva y el pensamiento brechtiano en su búsqueda de un teatro popular.

La Escuela de Teatro

En 1973 se fundó la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador, con la intención de validar la formación del actor a través de un

título universitario. Para tan esperada profesionalización en actuación se contrató, hasta tener profesores nacionales titulados, a varios profesores extranjeros que dejaron sus países a causa de la convulsión política y las dictaduras de la época, como es el caso de María Escudero (Argentina) y Víctor Villavicencio (Chile); también se invitó a participar como docentes a actores y directores de teatro que participaron activamente en el movimiento de los años sesenta y que eran reconocidos por su trayectoria; y a artistas del "viejo teatro". Es decir, en un mismo lugar se concentraron varias miradas y formas de concebir la formación actoral.

La profesionalización del actor se fundamentó en las prácticas formativas adquiridas en la década de los sesenta. El movimiento teatral capitalino, ahora concentrado en el espacio académico, se dedicó a la producción de obras de gran formato, y los docentes de actuación, cada año, tenían un nuevo grupo de teatro que dirigir. Se reflexionaba sobre el mensaje de la obra; sobre la trascendencia de la puesta en escena dentro de un contexto, y en la capacidad crítica y el despertar de conciencia que el montaje generaba en la sociedad.

La formación actoral se fundamentó en tres asignaturas: actuación, movimiento y voz. Otras asignaturas prácticas que complementaban a las principales eran taller de práctica escénica, danza, canto, música y algunos talleres optativos. La teatrología, definida como el conjunto de disciplinas que estudian el acontecimiento teatral o el hecho escénico, no tuvo presencia. Las asignaturas: historia del teatro, semiótica teatral, filosofía, estética y pedagogía teatral se impartieron como complemento de la formación actoral que, al no estar concebidas dentro en un proyecto universitario como base para fomentar la investigación y la reflexión académica, perdieron sentido. La antropología teatral, la sociología del teatro, la epistemología del teatro, la crítica y la filosofía teatral no encontraron acogida dentro de una estructura de formación que únicamente se enfocó en la adquisición de una praxis para la actuación, y se impartieron con mucha irregularidad.

La investigación en la Carrera de Teatro

Los profesores trasladaron a las aulas la idea del actor militante que debía hacer (no pensar) lo que le decía su director, en vez de asumir la tarea de promover la generación de conocimiento y la investigación. Por otro lado, la institución no facilitó con recursos la realización de procesos de reflexión y de investigación teatral. Víctor Hugo Gallegos narra su experiencia como docente en la carrera:

> Cuando fuimos a la facultad tuvimos el interés de pensar el teatro, tuvimos el interés de que en la facultad se levantara el centro de investigación teatral, con la revista, publicar libros… La propuesta se levantó a la universidad como facultad pero la universidad tenía una forma de ver las cosas que no aceptó y al proyecto le mocharon apenas se lo propuso, entonces, no hubo cómo dedicarse a la investigación en la facultad, máxime las notas que tomábamos para la preparación de clases, para pensar cada clase, para elaborar la crítica de cada clase. Era lo que deberíamos haber sistematizado y sintetizado, sin embargo, no se lo hizo. (Comunicación personal, 15 de enero de 2021)

Desde la institución el teatro no se consideró como fuente de producción de pensamiento, y los docentes no consiguieron articular formas de generar teoría a partir de su praxis educativa. Rafael Polo (2012) identifica una de las razones para la existencia de una distancia entre el artista y la investigación en su libro *La crítica y sus objetos. Historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990)*, en el que puntualiza que para el ejercicio crítico del siglo pasado y hasta inicios del nuevo siglo "se produce una suerte de desapego a la investigación empírica al asimilarla con la sociología funcionalista, identificada como el saber del sistema capitalista" (p. 119). Gallegos puntualiza desde su experiencia:

> No había cómo porque no teníamos los instrumentos teóricos a nuestra disposición. La teoría seguía siendo una especie de filosofía del falso movimiento, hegeliana, la teoría era lógica abstracta, era una mediación, prácticamente, entre la metafísica y el hecho teatral o el movimiento sobre el que se pensaba. (Comunicación personal, 15 de enero de 2021)

Frente a un medio académico receloso respecto a la teorización, distante de procesos investigativos y con recursos limitados, se perciben tres grupo de docentes y estudiantes: el primero que consideró que el arte no se piensa o que del arte no se puede generar pensamiento; otro que adquirió un comportamiento apático hacia la teorización de sus procesos "(…) que aunque produce pensamiento considera que la tarea del pensar corresponde a otros, más formados y reconocidos como tales" (Dubatti, 2020, capítulo VI, sección 4, párr. 5), principalmente maestros consagrados de otras territorialidades. Otro grupo, muy reducido, asumió una actitud inhibida hacia la difusión de su labor intelectual: generaron pensamiento desde su práctica como artistas y docentes, en algunos casos registraron sus procesos, desarrollaron teorías, pero nunca publicaron o no encontraron el mecanismo de difundirlo y ponerlo en discusión.

Estas posturas duraron varias décadas y propició que el único proyecto de investigación que abordaba la expresión corporal y la gestualidad, realizado entre los años 1991 y 1993, y que cumplió con los rigores de la academia, no tuviera eco y en la actualidad se desconozca como producción teórica de la Facultad de Artes.

Hace diez años las universidades del Ecuador pasaron por un estricto proceso de acreditación. La Universidad Central del Ecuador fue evaluada en lo administrativo, en la infraestructura, en la calidad de la enseñanza y en la divulgación científica. Sobre la calidad de la enseñanza se exigió que los docentes tengan un título de cuarto nivel. Los profesores de la Carrera de Teatro no contaban con este requisito, por ello se vieron obligados a cursar programas de maestría. Esta exigencia les permitió involucrarse con la investigación y comprender la importancia de la producción de pensamiento. Desde hace cinco años los profesores y autoridades de la Facultad de Artes realizan varias acciones encaminadas a la producción y difusión del pensamiento generado por los docentes-investigadores. Se definieron líneas de investigación sobre/para/en artes; se plantearon procesos editoriales con la creación del Consejo Editorial de la Facultad de Artes y se consolidó el Departamento de Posgrado, que

en la actualidad oferta tres maestrías en investigación, una de ellas se programó desde la Carrera de Teatro.

El pensamiento teórico no publicado

Si bien en las primeras décadas de la Carrera de Teatro no existió una carga teórica de relevancia y la investigación académica no era parte de la trayectoria de estudios, la experiencia en la práctica fue intensa, y como consecuencia el pensamiento desde la praxis siempre estuvo latente pero no se plasmó en publicaciones. Esto permitió que en la actualidad el trabajo por rescatar ese pensamiento sea una prioridad y ha motivado a un replanteamiento significativo sobre los ejes de formación.

Hay una relación entre el pensamiento y la praxis, y poner en evidencia las diversas comprensiones del hecho escénico, la sistematización, la complejidad del diálogo entre discursos, a través de una reflexión en acción (Schön, 1982), es una carencia que ha impedido fomentar la teoría teatral de nuestro país. No se ha mirado, en el medio profesional y académico ecuatoriano, los procesos prácticos como mecanismos para investigar y producir conocimiento; y el interés que ha existido, por parte de algunos artistas por incursionar en este campo se ha visto opacado, restringido y abandonado por el contexto político, histórico e institucional, que no han facilitado difundir la reflexión generada desde nuestras prácticas escénicas y nuestra realidad cultural, como aporte a una teatrología ecuatoriana y latinoamericana.

Cuando hablamos de pensamiento teórico no publicado también nos referimos a esos saberes que han quedado registrados en diarios de trabajo, ensayos, reflexiones, en testimonios y otras formas de registro que los docentes y artistas han producido durante su trayectoria. En el ámbito académico estos registros quedan archivados como constancia del trabajo del docente: informes de clases, informes académicos, mallas curriculares, propuestas de proyectos, informes de investigaciones, ensayos, registros de clases, videos, fotografías, vestuarios, escenografías, afiches, programas de mano, entre otras formas de documentación. Para comprender los procesos

creativos por los que la Carrera de Teatro ha transitado, es fundamental volver la mirada y recuperar su memoria.

El documento de estudio

El comportamiento gestual en cuatro roles tipo de la actividad humana (1993) es el nombre que se le dio a la primera investigación de la Facultad de Artes. El informe escrito de este proceso se entregó en dos tomos transcritos en máquina de escribir (233 páginas) e incluyó un documental (29 minutos en videocasete U-matic). Nunca fue presentado, publicado o difundido; tampoco se encuentra en alguna biblioteca o repositorio; simplemente se archivó como un trámite burocrático y en la actualidad la universidad desconoce su paradero. La única copia del escrito y un respaldo del documental permanecieron todos estos años en el archivo personal del director del proyecto.

La propuesta y dirección de esta investigación estuvo a cargo de Petronio Cáceres, docente de la Carrera de Teatro, y un equipo multidisciplinar: Lucio Valarezo, psicólogo clínico, docente de la Facultad de Ciencias Psicológicas, como asesor científico; Mariana Andrade, egresada de la Facultad de Ciencias Psicológicas; Ivonne Rodríguez, egresada de la Facultad de Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador; José Rivadeneira, egresado de la Carrera de Teatro; y los estudiantes Verónica Monroy, Santiago Rodríguez y Édgar Rojas, de la Carrera de Teatro, en calidad de ayudantes de investigación.

El estudio se centró en analizar los códigos corporales de profesores, religiosos, políticos y servidores públicos de la ciudad de Quito, entre los años 1990 y 1993. El proceso de investigación incluyó estudios de campo, observación sobre la teatralidad en la sociedad y laboratorios de exploración actoral. Rescatar, analizar, poner en diálogo y difundir este material permite involucrarse con una historia, con un contexto y con concepciones que develan pensamientos, formas de sentir y percibir el hecho escénico, las teatralidades y la pedagogía teatral; además, marcan un punto de referencia en la cartografía del pensamiento teatral de la academia ecuatoriana y latinoamericana.

Este informe de investigación recoge teorías que Petronio Cáceres venía desarrollando sobre la expresión corporal y son el punto de partida para comprender sus futuras investigaciones. A través de su estudio podemos trazar una ruta, una parte de la cartografía del pensamiento del artista-investigador producido en la Facultad de Artes.

Una teoría sobre la expresión corporal

El informe al que hacemos referencia hace un estudio de las gestualidades de cuatro roles presentes en la sociedad quiteña: servidores públicos, profesores, religiosos y políticos. Cada rol representa a un grupo de personas con un desempeño y manifiesta particularidades gestuales que le identifican con una actividad.

Para iniciar este estudio, Petronio Cáceres dedica el primer tomo para determinar indicadores concretos para la experimentación y observación. En primera instancia parte del cuerpo humano y su capacidad de percepción del mundo. La capacidad de percepción del cuerpo obliga al yo vivo a sentir impulsos que se concretan en movimientos. El cuerpo vivo (yo vivo) siente agrado o desagrado, aceptación o rechazo, y esto permite que el movimiento se manifieste como una apertura o repliegue. Define esta dualidad como el principio de "apertura y cerramiento". En adelante construye un sistema binario fundamentado en este principio y, así, el yo vivo avanza o retrocede, abre o cierra su cuerpo, se eleva o desciende, confronta o esquiva.

El siguiente indicador es el espacio. Identifica un espacio personal, el espacio donde el yo vivo se siente seguro, resguardado, y el espacio por conquistar, por explorar. El espacio personal, íntimo, conocido, se confronta con un espacio desconocido, público. Nuevamente el principio de apertura y cerramiento se hace presente en el eje horizontal que, además, permite el desplazamiento. Otro eje espacial es el vertical, el que permite elevar el cuerpo o retraerse hacia la base, hacia lo terreno.

El cuerpo aprende de sus experiencias de exploración y se adapta. La relación del ser humano con el entorno determina su mirada, y esta mirada se encuentra con otras de otras corporalidades. El espacio que circunda cada

corporalidad y se define como kinesfera entra en contacto con otras kinesferas. Los cuerpos reaccionan, sienten, perciben el acecho, el temor, el recelo, la confianza, la familiaridad, la agresión de los otros cuerpos, y reaccionan a estos estímulos. Se produce el diálogo corporal. El yo vivo confronta, acepta, permite o protege sus zonas cóncavas con las convexas, y gira, evade, rechaza.

Los siguientes indicadores se concentran en las cualidades del movimiento, en su tono muscular, su velocidad y su trayectoria en la tridimensionalidad de la kinesfera. En este diálogo corporal el movimiento adquiere modos que expresan actitudes. Un yo vivo manifiesta sus percepciones a través de sentimientos que se reflejan en el cómo de las acciones. No es lo mismo acariciar que sacudir o que arremeter. Cada cuerpo reacciona de manera diferente a los estímulos del entorno, y esto permite que el diálogo corporal se vuelva más activo y con mayores significaciones.

En este encuentro con la tridimensionalidad y las cualidades del movimiento, identifica cuatro campos de relación: la cognición, que se refiere a cómo el yo vivo, al reconocer o no reconocer el medio, siente seguridad o inseguridad, familiaridad o rechazo; la pertenencia, que consiste en la apropiación de un territorio como demarcación de lo suyo y lo que se encuentra fuera de esos límites se considera lo ajeno; el trato, que define el grado de familiaridad y de extrañeza en su comportamiento frente a otros individuos; y el poder, que le da la capacidad de dominio del entorno frente a otros o la mirada de los otros que reconocen su poder.

En este complejo mundo de relaciones se crean convenciones corporales que se disponen en la relación del yo vivo con el mundo. Cáceres (1993) señala que el ser "transmite así su mundo afectivo y parte de su mundo ideacional" (p. 4), estableciendo así dos formas de vincularse con el mundo: la expresión y la comunicación. "Mientras los movimientos comunicativos son sustituciones o descripciones de ideas, los movimientos expresivos son motivados en las nociones de las dimensiones espaciales" (p. 5). A partir de esta consideración sobre la gestualidad de las ideas y de la expresión, desarrolla una clasificación o tipología de los gestos: los define según su función comunicacional y su modalidad intencional.

Finalmente, define las funciones de cada segmento corporal. Los brazos son los encargados de relacionarse con el entorno, acercan o alejan, empujan o jalan, señalan u omiten; la cabeza, con la mirada, determina los puntos de interés, hace el primer contacto; el tronco cumple la voluntad de la mirada, confronta o evade, ataca o defiende; y las piernas cumplen la voluntad del tronco, le permiten desplazarse hacia adelante o hacia atrás, salir por un lado o girar para dar la espalda, huir.

El segundo tomo del documento se concentra en el análisis de cada uno de los roles observados desde las categorías expuestas. A partir de descubrir los campos de relación de cada sector y el comportamiento gestual dentro de su entorno, se definen las condiciones que el cuerpo adopta para el desempeño de su actividad según el principio de apertura y cerramiento. Este sistema binario de la expresión corporal permite definir formas de identificación propias de cada rol.

También identifica particularidades del traje y cómo su uso está determinado por un sistema de creencias y significaciones. Además, precisa las relaciones jerárquicas implícitas según el momento y el contexto en el que se utilizan.

Un tema recurrente en las observaciones es el poder y los sistemas de comportamiento que culturalmente se construyen. El poder se manifiesta en el espacio, en el uso del ritmo corporal, en la pisada, en la mirada, en cada gesto. El comportamiento que se asume frente a quien ejerce poder se asocia a un sistema de valores: respeto, compromiso, puntualidad, obediencia; incluso incide en lo moral al ocultar defectos frente a las fortalezas o atributos.

El análisis de la gestualidad de estos cuatro roles tipo nos permite comprender que los comportamientos sociales no han cambiado, las corporalidades mantienen las mismas estructuras de relación. El comportamiento de funcionarios públicos, religiosos, profesores y políticos es el resultado de sistemas jerárquicos institucionalizados que no se han modificado. Por eso, esta investigación, que tiene ya treinta años, no ha perdido vigencia.

La observación de los roles en su entorno, a partir de los indicadores corporales y espaciales, permitieron comprender el cuerpo en su complejidad. Los códigos gestuales que se observaron direccionaron a Petronio Cáceres a buscar referentes más allá del teatro para luego regresar a la praxis del actor. Codificar el uso del espacio, el tiempo y la gestualidad desde la cultura le permitió construir una propuesta pedagógica para el actor en formación a partir de vivencias, del juego escénico, de percepciones y reacciones a estímulos internos y externos.

Conclusiones

En primer lugar es pertinente considerar este estudio desde la filosofía del teatro, entendida como una filosofía de la praxis, para develar reflexiones y teorías resultantes de procesos creativos y pedagógicos que deben ponerse en discusión y revalorizarse. En el plano académico, rescatar parte del patrimonio científico de la Carrera de Teatro de la Universidad Central del Ecuador es un aporte a otros estudios sobre expresión corporal y lenguajes no verbales para el teatro; además, desde la pedagogía teatral, permite reconocer procesos, metodologías, sistemas de trabajo en el aula que pertenecen a una realidad académica que abarca varias generaciones.

También hay que considerar la importancia de evidenciar una trayectoria que atraviesa varios períodos de la historia del teatro ecuatoriano que todavía no se han registrado, o no se han contado, y que, como consecuencia, abre temas de discusión sensibles para el movimiento teatral, remueven conflictos, rupturas y acuerdos en torno a ideologías y prácticas escénicas que dinamizaron procesos específicos en la ciudad de Quito, iniciados en la década de los sesenta. Este estudio nos invita a "una profunda renovación de los estudios teatrales, tanto en los planos teórico, metodológico, analítico y epistemológico, como en la articulación de las relaciones entre universidades, campo teatral y producción artística" (Dubatti, 2017, p. 45).

La Carrera de Teatro de la Universidad Central del Ecuador por casi cincuenta años ha sido la única institución académica formadora de actores

en el país. Las experiencias de los docentes son, sin lugar a duda, enriquecedoras para nuevas generaciones. La historia de la enseñanza latinoamericana es también una parte fundamental de la riqueza de nuestras formas teatrales que se ve reflejada en la producción escénica de nuestros países y necesita ser estudiada.

En el contexto ecuatoriano, es poco habitual encontrar artistas que mantienen una relación estrecha con la investigación y que han logrado documentar sus procesos. Petronio Cáceres es uno de ellos y su aporte responde preguntas ontológicas, epistemológicas y metodológicas sobre la actuación, la dirección, el análisis de texto, la pedagogía teatral, pero principalmente sobre expresión corporal y lenguajes no verbales, y que, evidentemente, aportan a otros saberes de las artes escénicas, atraviesan diversas áreas del conocimiento y transitan por formas de producción de pensamiento desde lo inductivo, lo deductivo y lo vivencial. Este último, denominado también introspectivo-vivencial (Padrón, 1998), se relaciona estrechamente con la producción de pensamiento a partir de la praxis, de la capacidad de reflexión en acción. Se han atendido mucho los procesos inductivos y deductivos que ubican al sujeto como observador del fenómeno artístico, pero ¿cómo genera pensamiento a partir de la razón de la praxis?, ¿cuáles son sus dinámicas?, ¿cómo relacionar esta experiencia con otros procesos?, ¿cómo opera el artista-investigador al momento de generar pensamiento? Estas son preguntas básicas que surgen y que el estudio del corpus teórico producido por Petronio Cáceres puede ayudarnos a responder o al menos permitir conocer procesos referenciales de una producción de pensamiento particular dentro de una territorialidad.

En la actualidad, la posibilidad de comprender el teatro desde una filosofía de la praxis, evidenciar la existencia de un pensamiento generado desde la práctica teatral, reconocer procesos diversos desde los inicios de la Carrera de Teatro, identificar intraterritorialidades en una misma institución y comprender la necesidad de reconocer una cartografía del pensamiento teatral desde la academia nos permite volver la mirada a procesos específicos y asumir el rol de investigadores.

Para finalizar, en diciembre de 2020, se publicó el primer libro de Petronio Cáceres: *Entre realidades, diálogos, ficciones. De la experiencia actoral al pensamiento teatral*. Es una compilación de cuatro artículos inéditos que dan cuenta de la complejidad del discurso generado desde la praxis teatral. Esta selección de textos se realizó como producto de la investigación doctoral referidas al inicio de este artículo. Se han programado dos libros más: el segundo compila gran parte de sus reflexiones sobre expresión corporal, lenguajes no verbales y el juego escénico; el tercero reúne varias obras de teatro, teatro de objetos y mimo.

Referencias bibliográficas

Cáceres, P. (1993). *El comportamiento gestual en cuatro roles tipo de la actividad humana. Proyecto de investigación.* Quito: Archivo personal inédito.

Copeau, J. (2002). *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre el teatro*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado.* Barcelona: Gedisa.

----------(2018) Teatrología latinoamericana contemporánea: artistas-investigadores e investigadores participativos en el teatro. *Papel Escena. Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas,* 16, 31-53.

----------(2017) *Teatro-matriz, teatro liminal: nuevas perspectivas en filosofía del teatro.* México: Paso de Gato.

Estrella, U. (1963). Ecuador 1962. *Revista Pucuna*, 2.

Fischer-Lichte, E. (2020). La teatrología como ciencia del hecho escénico. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 11 (18), 8-32.

Marx, C. y Engels, F. (2006). *Manifiesto comunista*. Santiago: Concha y Toro.

Padrón, J. (2001). La estructura de los procesos de investigación. *Revista Educación y Ciencias Humanas,* 17, 33-38.

Polo, R. (2012). *Transiciones y rupturas. El Ecuador en la segunda mitad del siglo XX.* Quito: Flacso, sede Ecuador.

----------(2010) *La crítica y sus objetos. Historia intelectual de la crítica en Ecuador (1960-1990).* Quito: Flacso, sede Ecuador.

Schön, D. (1982). *El profesional reflexivo. Cómo piensan los profesionales cuando actúan.* Buenos Aires: Paidós.

Tinajero, F. (1987). *De la evasión al desencanto*. Quito: El Conejo.

O Teatro Visual e a Investigação Teórica e Prática do Teatro Didático da Unesp: relato de um pesquisador-artista

El Teatro Visual y la Investigación Teórica y Práctica del Teatro Didáctico de la Unesp: Informe de un investigador-artista

Wagner Cintra

Licenciado en Dirección Teatral, Maestría y Doctorado en Artes Escénicas - ECA-USP-BRASIL. Es profesor en la disciplina Laboratorio de Formas Animadas y Visualidades en los Cursos de Licenciatura en Artes Escénicas del Instituto de Artes de la UNESP y en el Curso de Posgrado de la misma universidad. Su investigación sobre el teatro de Tadeusz Kantor se convirtió en un referente en el estudio del artista polaco en Brasil. Es director del Teatro Didáctico de la UNESP, referente en la investigación del teatro visual en el contexto nacional e internacional. Tiene numerosos textos publicados en varios libros y revistas tanto en Brasil como en el extranjero. Es el actual director del Instituto de las Artes de la UNESP con un mandato hasta 2024.

O Teatro Visual e a Investigação Teórica e Prática do Teatro Didático da Unesp: relato de um pesquisador-artista
El Teatro Visual y la Investigación Teórica y Práctica del Teatro Didáctico de la Unesp: Informe de un investigador-artista

Wagner Cintra
Instituto de Artes da UNESP (Universidade Estadual Paulista) – São Paulo/Brasil

Os antecedentes: Sobre a Pesquisa em Teatro na Universidade

Este artigo trata de uma experiência pessoal no que se refere ao Ensino, Pesquisa e Extensão universitária que venho desenvolvendo no Instituto de Artes UNESP (Universidade Estadual Paulista), ao longo de 16 anos. A UNESP é uma das três Universidades públicas do Estado de São Paulo ao lado da USP e da UNICAMP e é conceituada como uma das melhores universidades da América Latina e mundial com excelentes avaliações em diversos rankings internacionais como o divulgado pelo World University Rankings (CWUR) e o Leiden Ranking (CWTS) em 2019.

As universidades públicas brasileiras respondem por 95% da produção científica do país feita por professores e estudantes de pós-graduação. No ranking nacional, divulgado por diversos jornais brasileiros no ano de 2019, a UNESP aparece como a segunda maior produtora de estudos científicos no Brasil, atrás apenas da USP. O aumento significativo da produção científica do país se deu paulatinamente a partir do período pós-ditadura, findada em 1985, e que alcançou seu apogeu no período em que o país foi governado por Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Roussef, de 2003 a 2016; considerando que no ano de 2016 houve completa estagnação dado ao golpe parlamentar-jurídico-midiático que se desenvolveu no Brasil.

Por meio de políticas educacionais pautadas pela inclusão, entre 2003 e 2014 foram criadas 18 novas universidades federais e 173 campus

universitários que dobrou o número de vagas possibilitando o acesso à universidade pública de estudantes de baixa renda e de estudantes pertencentes a grupos étnicos raciais. É evidente que a partir do maior acesso ao ensino público de qualidade, como aquele proporcionado pelas universidades públicas federais e estaduais, o reflexo na produção científica é pura consequência. Nesse contexto, é necessário entender, e essa foi e continua sendo uma luta no meio acadêmico brasileiro, de que a arte na universidade não pode e não deve ser entendida como entretenimento, mas que a arte é área de conhecimento e a nossa produção, seja teórica ou prática, tem que ser entendida também como produção de conhecimento científico no sentido de que também é uma forma de compreensão e interpretação do mundo e de construção da realidade. As comunidades artísticas e científicas se põem cada vez mais no caminho de um diálogo aberto e exitoso, sobretudo no que se refere à emergência acerca de novos paradigmas que possibilitem novos valores interpretativos da realidade. Para isso, faz-se necessário o alargamento do entendimento epistemológico da ciência e da arte. Na universidade, essa é uma luta muito mais política do que conceitual. Infelizmente, no meio acadêmico brasileiro também existem muitos detratores da arte e da cultura que motivados por ideologias nada democráticas, apoiam os ataques sistemáticos a artistas e à cultura. Ataques orientados, sobremodo, pelo ideário ideológico do grupo neofacista que hoje governa o Brasil e que promove, além do desmantelamento de todas as conquistas do ensino público superior do período acima indicado, por meio da retirada de verbas para a pesquisa e de intervenção direta na administração das universidades, também promove uma intensa política de perseguição a classe artística. Essa perseguição passa pela destruição de equipamentos culturais, bem como pela promoção de ataques àqueles que não coadunam com a política fascista vigente atualmente no país e que é endossada pelo neoliberalismo internacional, principalmente estadunidense[1].

1 Em 2017, junto com outros quatro professores, criamos um curso aberto de 12 horas em quatro dias chamado Arte em tempos de Golpe - 1964/2016. A partir de uma denúncia que partiu do próprio Instituto de Artes, tivemos que responder no ministério público acusados de usar a universidade como fomentadora de discurso político ideológico.

Mas afinal, o que é a pesquisa em arte na universidade? Essa não é uma definição fácil pois não há conclusões precisas acerca do assunto. Grosso modo, a pesquisa em arte, no meu entendimento, é uma forma de investigação que aborda processos de criação de artistas e seus produtos; sejam atuais ou históricos. Por esse caminho, diz Sylvie Fortin e Pierre Grosselin, da Universidade de Québec em Montreal:

> ... fica claro que buscar uma definição monolítica de pesquisas no campo das artes é contraproducente, uma vez que investigações em artes tendem a mudar ao longo do tempo com os artistas que farão arte, e que estão buscando diferentes objetivos, utilizando diferentes ferramentas metodológicas. (Fortin; Gosselin 2014: 01)

A pesquisa acadêmica em artes, principalmente aquelas que se fiam na prática artística, não são diferentes das não acadêmicas. A diferença reside, basicamente, no ponto de vista. De maneira geral, os artistas produzem arte fora das universidades e a prática é o objeto fim do seu esforço poético. Na universidade, o pesquisador artista, além do objeto artístico, também produz uma reflexão teórico conceitual acerca da sua própria produção. Nesse contexto, tanto o objeto artístico quanto a reflexão estética caminham juntas se alimentando simbioticamente. Me é claro que essa segunda é a forma que considero ideal. Entretanto, há divergências, seja entre os docentes, seja entre os estudantes:

> Eles argumentam que o processo criativo e a obra de arte são suficientes, sem que haja a necessidade de uma parte escrita. Uma atitude oposta também pode ser encontrada. Alguns artistas querem, sobretudo, aprofundar o componente discursivo da tese-criação. Eles almejam entender melhor a sua prática artística ou, pelo menos, compreendê-la de forma diferente. (Idem: 06)

Em se tratando do teatro, a pesquisa teatral na universidade data como fato histórico mais antigo o ano de 1981 com a criação do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. A criação de programas de pós-graduação autônomos que se

sucederam por outros Estados foi decorrência do fortalecimento desse campo de conhecimento no contexto nacional, sobremodo na formação de docentes e pesquisadores que alimentaram e continuam alimentando programas por todo o país. Nesse ponto, permito-me a uma digressão acerca da minha própria história cuja formação acadêmica (graduação, mestrado e doutorado) se fez toda na ECA-USP. Ainda como estudante de graduação, uma pergunta sempre me acompanhou: por que a minha opção pelo teatro? Eu me respondi a essa pergunta no sentido da minha necessidade de entendimento da realidade por outros meios, que não os da ciência. Nesse contexto, a minha prática teatral não me bastava. Assim, a minha entrada na pós-graduação foi consequência dessa necessidade de respostas para isso. Uma situação muito peculiar aconteceu quando, no início do doutorado, em uma exposição de pesquisas de bolsistas CAPES[2], em meio a pesquisadores das áreas de biológicas e exatas, um doutorando da Física, com desdém, após a minha comunicação, me perguntou "por que alguém pesquisa teatro?". Diante da maledicência do Físico, eu pedi para que me descrevesse sucintamente como era o dia dele. Diante da resistência, argumentei que isso era necessário para que eu respondesse a pergunta. Ainda com desdém, o Físico me disse que após acordar e fazer todos os protocolos matinais, ia para o laboratório, sentava-se na frente do computador e ali ficava diante dele trabalhando seus gráficos até o início da noite. Foi exatamente nesse ponto que eu o interrompi dizendo que essa era a grande e fundamental diferença entre nossas pesquisas, ou seja: enquanto ele passava o dia diante de uma máquina tentando entender o mundo por meio de gráficos, eu passava o dia diante de outro ser humano tentando entender o mundo por meio do pleno uso da minha sensibilidade, já que o teatro, dentre todas as artes, é a que mais nos possibilita uma profunda experiência da alteridade; e isso é o fundamental. O desenvolvimento dessas relações de alteridade está, ao meu juízo, em todo e qualquer processo de

2 CAPES - Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, é uma fundação do Ministério da Educação do Brasil que desenvolve um papel fundamental na expansão e consolidação de programas de pós-graduação stricto sensu (mestrado e doutorado) em todos os Estados do país.

criação teatral e da pesquisa, que além da busca de entendimento desses meios de produção, procura também entender como essas relações de alteridade podem ser desenvolvidas em busca de meios de aprofundar as relações sensíveis entre as pessoas e a maneira como essas se colocam no mundo. Independentemente de discordâncias, no fundo a pesquisa em teatro, seja prática ou teórica, busca sempre, no mínimo, o aprimoramento ou o desenvolvimento técnico de estruturas linguísticas ou de interpretações dessas que possibilitem um maior envolvimento com o outro. A partir desse meu entendimento, eu fiz dessas conclusões o fio condutor das minhas ações como artista e como pesquisador; e a associação da teoria com a prática, no mesmo nível de interesse, foi o caminho escolhido por mim na universidade.

As universidades públicas brasileiras têm por princípio de sua existência o tripé ensino, pesquisa e extensão. Na UNESP, devido a autonomia de cada universidade, esse princípio, no que se refere à pesquisa, orienta os professores na realização de uma investigação a cada três anos cujos resultados teóricos devem, obrigatoriamente, ser publicados anualmente em periódicos e anais de congressos ou eventos diversos de acordo com a especificidade de cada área. Como ainda hoje não há um entendimento acerca da avaliação da qualidade da produção artística realizada na universidade, a avaliação da pesquisa, quando feita a partir da criação de uma obra de arte, necessita de fundamentos teóricos publicados em anais de reconhecida qualidade para que possa ser considerada como pesquisa acadêmica.

Conforme o contexto acima exposto, a partir da minha entrada na UNESP em 2005 por meio de concurso público para atuar na disciplina de Teatro de Formas Animadas I e II, as pesquisas que eu realizava nesse universo, e também no da visualidade, resultavam em produções teatrais anuais e a reflexão teórica produzida era apresentada em congressos, seminários, encontros, etc, e cumpriam aquilo que era solicitado pela universidade em relação a pesquisa. Entretanto, havia um limitador, pois a disciplina era anual, obrigatória e oferecida aos alunos ingressantes. Isso limitava a atividade prática pois a cada ano que se iniciava, com novos estudantes, tudo tinha que começar novamente e isso implicava em um certo

distanciamento da reflexão teórica em relação à atividade prática que não se retroalimentavam. Essa situação se alterou quando, em 2008, eu assumi a coordenação Teatro Didático da UNESP.

O Teatro Didático da UNESP, o Teatro Visual e o processo metodológico de trabalho

O Teatro Didático da UNESP é um projeto de extensão universitária criado pelo professor Reynuncio Lima com alguns estudantes em 1993. O grupo passou por diversas fases desenvolvendo atividades que iam do estudo do teatro brechtiano ao do teatro de rua e até flertou com a performance. Desde 2008, com a aposentadoria do professor Reynuncio, foi destinado a mim pelo Departamento de Artes Cênicas a coordenação do grupo. A partir de então, ao grupo foi impingido algo totalmente distinto de sua história, ou seja, a associação de uma pesquisa acadêmica como base para as atividades práticas e reflexões teóricas do grupo. Naquele primeiro momento, continuei com o processo de trabalho que eu já desenvolvia, ou seja: uma investigação no campo das formas animadas e da visualidade. Em resumo, aquilo que era feito na disciplina agora passou a ser aprofundado em um projeto de extensão que também se tornou posteriormente um grupo de pesquisa associado à pós-graduação. Com a construção do novo *campus*, inaugurado em 2009, conseguimos que, no novo Instituto de Artes, tivéssemos uma sala destinada somente à prática da animação em suas mais variadas linguagens, assim como um ateliê totalmente equipado com mesas, bancadas e ferramentas diversas[3]. Nesse contexto, o ano de 2012, início de um novo triênio, marcou definitivamente a opção do Teatro Didático da UNESP pela Linguagem do Teatro Visual, isso graças à construção do microteatro: Laboratório de Formas Animadas e Visualidades e de toda a sua implementação técnica de som e luz de excelente qualidade. O microteatro possibilitou um significativo avanço no estudo do Teatro Visual como linguagem. Nesse espaço, foram

3 Antes de 2009, o Instituto de Artes funcionava em um edifício que por anos funcionou como um convento de freiras. As condições para o ensino do Teatro nesse local sempre foram muito precárias e improvisadas.

desenvolvidas experimentações diversas e três espetáculos, além de ser um local de estudo para os estudantes da graduação da disciplina.

Os integrantes do Teatro Didático são, na maioria, estudantes da graduação que cursaram a disciplina Teatro de Formas Animadas I e II, que, por seu interesse durante as aulas, são convidados a entrar para o projeto. Atualmente é muito comum alguns estudantes que terminam o curso continuarem no grupo junto dos estudantes regulares. Os espetáculos criados já foram vistos em diversos lugares do Brasil e em outros três países, como México (duas vezes), Portugal e República Tcheca. Os espetáculos de Teatro Visual criados pelo grupo receberam vários prêmios em festivais de diversos Estados brasileiros, e também internacional, como o APOSTROF, em Praga, onde o espetáculo *O Rio* recebeu o prêmio de segundo melhor espetáculo do Festival de 2014. O processo de trabalho, por sua vez, que tem a utilização de material muito simples, que é capitaneado pela construção de marionetes articuladas feitas de jornal velho, fita crepe e barbante, tornou-se a vanguarda poética do grupo expressa nas suas encenações no universo do Teatro Visual.

O Teatro Visual é uma linguagem que surgiu no início dos anos 1980 em um momento de arrefecimento do chamado teatro de ator, e por isso está muito alinhado com aquilo que Peter Szondi (2001) no fim dos anos 1950, chamou de crise do "Drama Moderno" que, grosso modo, nada mais é do que um conflito entre forma e conteúdo. Naquele momento em que todas as contradições estéticas expandiam inúmeras possibilidades de reflexões e práticas, o diálogo do teatro com as artes plásticas, nascido nos primeiros anos do século XX, é fortalecido e aprofunda-se na década de 1980. Segundo Henrik Jurkowski, (2008: 168) "... o Teatro Visual tem sua origem no teatro de marionetes". Esse era um momento em que a comunicação verbal estava enfraquecida e essa não tinha mais o domínio da cena teatral. Aquela era uma conjuntura em que as concepções de um teatro fundado na construção psicológica, principalmente as do universo realista, mostravam-se insuficientes para a plena realização de uma experiência estética. Nesse contexto, um grupo de jovens artistas oriundos do teatro de marionetes e

dirigidos por Hadas Ophrat, fundou em Jerusalém, o The Train Theater em 1981, grupo cuja prática estava além do tradicional teatro de marionetes e muito próxima das artes visuais. Dado a necessidade de nomear o trabalho que realizavam, Ophrat propôs o nome de Teatro Visual devido o seu entendimento de que essa nova linguagem unia o teatro de marionetes, as artes plásticas e a performance pois admitia tanto a presença humana em cena para manipulação como a presença ativa do manipulador no jogo que se realizava com bonecos, objetos e matérias diversas, em busca da construção de uma cena totalmente imagética e performática. Em 1986 é criada a The School of Visual Theater em Jerusalém cujo princípio era o desenvolvimento dessa linguagem artística objetivando o rompimento entre as diferentes disciplinas da arte. Haddas Ophrat tornou-se o seu primeiro diretor.

Alhures, o Teatro Visual desponta como uma linguagem profundamente marcada pelas artes visuais, povoando a cena de incontáveis elementos plásticos equacionados no mesmo nível de igualdade. Evidentemente, essa ocorrência estava muito próxima daquilo que seria chamado de performance. No Teatro Visual, tratando-se de marionete, esta adquire autonomia em relação ao manipulador que precisa encontrar outro lugar na obra, pois passa a atuar como um parceiro dos elementos inanimados colocados em cena. Essa relação do humano atuando com o inanimado, que já era vista no teatro de Tadeusz Kantor, Josete Feral (2015: 125) a chama de relação performativa e diz que "os... espetáculos performativos instalam, é a inter-relação, que liga o performer, objetos e os corpos, que é primordial". Nos trabalhos encenados pelo Teatro Didático, essa relação performativa, ou de performatividade em que há o constante envolvimento entre as formas inanimadas com a humana, tornar-se-á a principal relação que define a poética do grupo. A partir desse contexto, a marionete articulada é a principal motivadora para os jogos que acontecem em cena.

A marionete que é utilizada pelo Teatro Didático é feita de jornal amassado, fita crepe e barbante, técnica trabalhada na disciplina de Teatro de Formas Animadas, é utilizada como um elemento indispensável na criação das imagens. É o princípio norteador de todo o complexo de relações que

ocorrem em cena. Sua origem tem algumas peculiaridades e não é por acaso a sua aparição no trabalho desenvolvido pelo grupo. O diálogo do humano com o inanimado, sobremodo a marionete, sempre foi um elemento constante na minha produção teatral desde os tempos do teatro amador que eu realizava no interior do Estado de São Paulo. Durante a minha graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo – USP, eu entrei em contato com o teatro de Tadeusz Kantor (1915-1990) que reforçou em mim e no meu trabalho profissional essa relação com o inanimado; relação intensa que me obrigou a reflexões teóricas que me levaram a ingressar na pós-graduação realizando o mestrado e o doutorado que tinham o encenador polonês como objeto de investigação. Quando me tornei professor universitário na Disciplina de Teatro de Formas Animadas, em um curso que acabara de iniciar, as necessidades da disciplina, principalmente em seu aspecto prático, não existiam. Não havia ateliê, não havia ferramentas, etc. Ou seja, não havia material para atender as exigências básicas do universo do inanimado. É preciso apontar que naquele momento a disciplina era entendida unicamente como teatro de marionete e isto constava no Projeto Político Pedagógico de criação do curso. Diante dessa realidade, de ausência do básico, e considerando que o curso se tratava de uma Licenciatura[4], ou seja: um curso que visava a formação de professores de teatro e que a extensa maioria dos egressos iria trabalhar com estudantes da Educação Básica[5] em escolas públicas, cuja realidade era pior do que aquela que eu vivenciava na universidade, resolvi lançar mão das minhas reflexões teóricas e usá-las como suporte para a prática que necessitava ser feita. Foi então que, para resolver o problema da disciplina, me inspirei no teatro de Tadeusz Kantor, principalmente naquilo que se refere à ideia de "realidade de classe mais baixa" (Kantor, 1983), que grosso modo diz respeito à utilização daquele material descartado pela civilização, que não tem mais

4 No Brasil a Licenciatura forma professores ao passo que o Bacharelado habilita o exercício profissional específico na área, ou seja a Licenciatura forma o professor de biologia para o ensino básico ao passo que o bacharelado forma o biólogo para os laboratórios.

5 No Brasil a educação básica é formada por três grandes etapas: educação infantil, ensino fundamental e ensino médio. De acordo com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, a educação básica é obrigatória a partir dos quatro anos de idade.

utilidade para a sociedade do consumo, e que se torna essencial na criação de uma obra de arte[6]. Assim, resolvi trabalhar com papel velho, propriamente jornal velho que era fácil de se conseguir e havia em abundância no Instituto de Artes, como matéria básica para a criação das marionetes que eram modeladas com fita adesiva e as articulações unidas com barbante. Essa foi a gênese do uso desse tipo de marionete no trabalho teatral desenvolvido até hoje pelo Teatro Didático da UNESP. Entretanto, fomos além da ideia kantoriana de "realidade de classe mais baixa". Durante todo o processo de trabalho realizado a partir da descoberta dessa marionete, outros materiais passaram a ser investigados que necessariamente deveriam ser os mais simples. Assim, outros tipos de papéis passaram a ser utilizados, como o kraft (papel de embrulho), galhos de árvores secas, terra, água, plástico, madeiras e objetos descartados em lixeiras, etc. Esse tipo e material se tornou o responsável pela criação da visualidade no sentido de uma intensa exploração do seu potencial expressivo; nesse sentido, a marionete confeccionada nos moldes descritos, existe fundamentalmente em função da sua imagem, apesar que todas as marionetes vivem das suas imagens; essa que utilizamos, a imagem dela é produto do material de que é feita. Ela é a matéria transfigurada em imagem. A precariedade da forma e da matéria obrigam a investimentos profundos no aprendizado da manipulação que se torna um aprendizado diário e constante. Em resumo, o processo ainda hoje infere no domínio dessa matéria pelo elenco tornando-a altamente expressiva para se constituir como a essência da criação da produção teatral do grupo. Isso só é possível porque o estudante tem a possibilidade de explorar esse elemento, que é o ponto de partida de toda a reflexão, no máximo da sua possibilidade expressiva em relação às demais matérias trabalhadas, incluindo o corpo humano que também é entendido como matéria.

Todos os jogos e experimentações com a matéria sempre ocorrem por meio de diálogos com a obra de um poeta brasileiro. Conforme o

6 A ideia de "Realidade de Classe mais Baixa" surge em Kantor do conceito de Realidade Degradada de Bruno Schulz (Ucrânia, 1892-1942) foi escritor e desenhista polonês que criou a sua breve e deslumbrante obra literária em um período de pouco mais de uma década, quando teve a sua vida tragicamente interrompida pela barbárie nazista.

entendimento do Teatro Didático da UNESP, a literatura, se necessária, também deve ser entendida como matéria visual. O valor dela não está naquilo que é expresso pelas palavras, mas no seu sentido ulterior; naquilo que está para além do conteúdo semântico e mesmo simbólico. Aquilo que está retido nas profundezas da subjetividade da obra serão materializadas em imagens. Obedecendo a este programa, e em concomitância com as exigências institucionais da realização de pesquisas trienais, as pesquisas intituladas: Estudos Propedêuticos Acerca do Teatro Visual (2012-2014); Teatro Visual: Da Matéria a Forma *(*2015-2017); A Performatividade no Teatro Visual (2018-2020), levaram à encenação de *O Rio*, inspirado na obra homônima de Mário de Andrade, *Judas – Piedade Para os Ratos*, inspirado na obra poética de Augusto dos Anjos; *Pauliceia Desvairada*, inspirada no poema homônimo de Mário de Andrade, respectivamente[7].

Dentro de cada triênio, a pesquisa se desenvolve ao redor de temas anuais. O primeiro ano de trabalho intitulado "Estudo dos Princípios Expressivos da Matéria", acontece a partir de uma intensa exploração da matéria que ocorre concomitantemente a um processo de descoberta, entendimento e construção do espaço, já que toda matéria ocupa lugar no espaço. Logo, o estudo da matéria implica necessariamente estudo do espaço. Um dos elementos fundamentais da construção desse espaço é a luz. A exploração expressiva da matéria também ocorre na exploração expressiva do espaço e ambos têm seus potenciais expressivos maximizados pela presença da luz.

A luz é fundamental para o Teatro Visual feito pelo Teatro Didático da UNESP. O jogo com a escuridão, na contextura do *chiaroscuro*[8], inspiração

---

7 Em 2021 teve início um novo triênio que se estenderá até 2023, chamado de Teatro Visual e Os Elementos da Performatividade. Pretendemos, nesse período, realizar a encenação de *A Educação Pela Pedra*, inspirada na obra homônima de João Cabral de Melo Neto. Entretanto, devido à pandemia e a necessidade de isolamento social, a pesquisa prática deverá ser alterada quanto ao modelo até então utilizado pelo grupo.

8 *Chiaroscuro* é o uso de fortes contrastes entre luz e sombra, criando profundidade e dramaticidade.

plástica das obras de Caravagio e Rambrandt[9], põe o espectador à beira de um transe. O escuro funciona como uma página em branco que o observador tenta insistentemente preencher com a sua imaginação. As imagens criadas surgem da escuridão e deslocam o espectador da cotidiana comodidade espacial e temporal conduzindo sua atenção para os valores específicos contidos nas imagens enigmáticas que compõem as obras. Este pensamento não é por acaso na poética do grupo. Também encontramos essa forma de pensar no trabalho do polonês Leszek Madzik (1945), que é o fundador e diretor do Scena Plastyczna - KUL (Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego)[10], que é uma grande referência para nós[11]. Madzik, diferentemente do Teatro Didático, é adepto do silêncio verbal total. Para ele o motivo do silêncio em suas encenações é uma convicção profunda de que existem esferas da realidade humana que não sucumbem à palavra falada[12]. Leszek Madzik tenta articular essa realidade humana impronunciável por meio da luz. Basicamente a sua poética trata-se da exploração da luz no espaço e os efeitos sobre os objetos que compõem o espaço.

Na pesquisa realizada pelo Teatro Didático, há uma intensa exploração da matéria em jogo com o espaço e com a luz que ocorre em um trânsito intenso entre o ateliê e o microteatro. Assim, se, nesse estudo dos princípios

---

9 Caravaggio e Rembrandt, mestres do *chiaroscuro*, trabalham com um fundo totalmente escuro trazendo para o primeiro plano da cena os tons mais claros. A luz reforça a ideia do palco como tela suporte e propõe distância de forma que o olhar do observador é sempre encaminhado na direção da experiência de observação de uma obra de arte exposta em uma galeria.

10 Scena Plastyczna - KUL (Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego); Cena Plástica - Universidade Católica de Lublin. Com o grupo, Leszek Madzik, artista plástico de formação, encenou 18 espetáculos e participou de dezenas de festivais nos cinco continentes. É considerado um dos quatro maiores diretores da Polônia, ao lado de Kantor, Grotowski e Wajda.

11 Eu tive a oportunidade de participar de algumas oficinas com Leszek Madzik, tanto no Brasil, como na Polônia. Ele se tornou o grande referencial para o Teatro Visual que eu viria desenvolver com o Teatro Didático da UNESP. Publiquei vários artigos falando sobre ele e o Scena Plastysczna – KULL em revistas e anais de congressos da área.

12 O Teatro Didático da Unesp, não usa texto falado pelos atores em cena. Quando as palavras do autor aparecem, elas estão dispostas no emaranhado sonoro do espetáculo.

expressivos da matéria, está inserido o trabalho de determinado autor, no caso Mário de Andrade e sua obra *Pauliceia Desvairada*, por exemplo, o poema também é tratado como matéria. Nesse sentido, a exploração ulterior da matéria bruta tem no poema escolhido um mergulho naquilo que ele possui de mais subjetivo, um sentido que está além das palavras e de sua significação. O que se busca nesses jogos de experimentação com a matéria é exatamente aquilo que não é possível ser verbalizado. Assim, a matéria não está a serviço da obra literária, tampouco a obra literária a serviço da matéria; ambas, no mesmo nível de igualdade, tornam-se parceiras, a exemplo do teatro kantoriano, no intuito de revelar a sua ulterioridade, que, quando unidas, revelam uma força expressiva única, particular e profunda.

No segundo ano, tendo em vista que as matérias escolhidas foram domesticadas, ou seja, os estudantes têm o total domínio das suas potencialidades, passamos a uma nova fase intitulada "A construção do espaço e da forma", na qual as formas começam a se definir e as relações entre elas também vão determinar como o espaço se definirá e se comportará. À medida que as formas se vão definindo, a relação dos atores/manipuladores com elas ganha um aspecto afetivo, e isso é muito significativo pois eles passam a se ver também como matérias e como parte do mesmo jogo que se está desenvolvendo. Essa relação afetiva com a matéria trabalhada determinará a qualidade dos jogos e também da manipulação de marionetes e objetos em cena.

O terceiro ano do processo é dedicado à "Dramaturgia da Visualidade", que é concebida como dramaturgia da matéria, dramaturgia do espaço e dramaturgia da forma[13]. Neste momento, com a definição das matérias e as formas criadas a partir delas, o processo organiza-se em estabelecer como uma forma se liga a outra, não por seu aspecto simbólico, mas fundamentalmente por suas aproximações ou contradições plásticas. Ou seja, embora todo e qualquer elemento colocado em cena sempre seja signo de

13 Sobre a Dramaturgia da Visualidade pode ser encontrado detalhadamente em Cintra, W. (2014: 93-109).

alguma coisa, mesmo que ao acaso, o processo de construção das cenas obedece unicamente a relações de organização espacial mediante o potencial visual dos elementos envolvidos. Como no Teatro Visual, não existe conflito, isto é, não existe nada para ser resolvido do ponto de vista do conteúdo, o conflito é substituído por um jogo de tensões. É exatamente esse jogo de tensões que determina a dramaturgia da visualidade por meio de um jogo de contrastes entre o claro e o escuro, o grande e o pequeno, o liso e o rugoso, o líquido e o sólido. Esse tipo de organização dos elementos no espaço é obviamente uma técnica de pintura em tela. Se a tela é o suporte para a tinta do pintor, no caso do Teatro Visual, a cena é o suporte para os elementos materiais que estão em jogo com o espaço.

A pesquisa para além dos muros da universidade

É importante salientar que, em cada fase do trabalho desenvolvido pelo Teatro Didático da UNESP, a finalização sempre é compartilhada com o público por meio de apresentações de um exercício-espetáculo. Após as apresentações, e isso é parte integrante e necessária do processo metodológico, o grupo sempre conversa com o público acerca das impressões, as quais, ao longo de uma história de mais de dez anos de pesquisa da linguagem, têm mostrado como os resultados, mesmo que de um exercício realizado no primeiro ano, são significativos para o espectador devido à poesia visual que se cria. De maneira geral, a maioria dos espectadores acompanha todas as fases e, à medida que o trabalho se desenvolve, as reflexões desse público transformam-se em termos de conteúdo. Assim, como resultado final, há um espetáculo acabado e pronto para a circulação.

Como já foi dito, os espetáculos encenados pelo Teatro Didático da Unesp já foram apresentados em diversos estados brasileiros e em três países. O dinheiro dos cachês, muitos adquiridos em premiações em festivais[14],

14 Em 2019, último ano de atividades antes da pandemia do COVID-19, o *Espetáculo Pauliceia Desvairada* recebeu os prêmios Melhor Direção, Melhor Iluminação, Melhor Pesquisa e foi considerado o segundo melhor espetáculo do FESTKAOS. *Judas - Piedade Para os Ratos* recebeu prêmios em festivais realizados no Estado de São Paulo e Minas Gerais.

permitiu e permite que a circulação fosse ou vá além das possibilidades de auxílio da universidade. Dentro da circulação existe também um compartilhamento do processo desenvolvido pelo grupo em forma de oficinas. Esse compartilhamento vai desde a base do trabalho do grupo, que é a confecção e manipulação de bonecos articulados, a mesma técnica que é trabalhada na disciplina Teatro de Formas Animadas, até oficinas mais longas acerca de dinâmicas expressivas com matérias diversas desenvolvidas ao longo da história do grupo. A última, que inaugura uma nova fase de reflexão em nosso trabalho, trata do Teatro Visual como Teatro Performativo, cuja especificidade reside no estudo da presença humana em cena[15].

A Oficina de confecção e manipulação de bonecos articulados é, entretanto, a mais solicitada e também já foi realizada em diversos lugares do Brasil, em Portugal, no México e nos Estados Unidos. Por seu potencial pedagógico, muitas escolas solicitam do grupo essa oficina. Muitos estudantes do Instituto de Artes que apenas foram alunos da disciplina no primeiro ano desenvolveram a própria metodologia de construir, manipular e ensinar essa técnica.

O Teatro Didático vive atualmente uma intersecção, atuando entre o teatro universitário e o teatro profissional. Ao mesmo tempo que participa de eventos estudantis, também atua no mercado profissional por meio da filiação à Cooperativa Paulista de Teatro que permite ao grupo acesso à concorrência a todas as leis de fomento para a área[16]. Muitos estudantes que passaram pelo grupo criaram as próprias companhias, ou continuam atuando na área da animação. Mesmo nos Estados Unidos, foi criado um

15 No primeiro semestre de 2019, a oficina O Teatro Visual como Teatro Performativo foi oferecida pelo Teatro Didático da Unesp à comunidade paulistana com significativo número de inscritos, entre os quais atores e atrizes, estudantes de teatro, artistas plásticos, professores e professoras de artes. Como resultado do primeiro módulo, foi apresentado ao público um exercício-espetáculo nos mesmos moldes do processo de trabalho desenvolvido pelo grupo.

16 Em 2019, o Teatro Didático da Unesp teve autorização para captar recursos pelo programa da Lei Rouanet. Entretanto, até o momento, nenhum recurso foi captado, apesar do esforço do grupo em entrar em contato com empresas, possíveis patrocinadoras.

grupo como resultado da oficina ministrada por nós na Universidade de Louisville em 2017. Esse grupo, formado por estudantes do curso de teatro, se apresentou no Brasil em 2018.

Por fim, se o meu interesse pela pesquisa se deu em função de encontrar respostas para a minha própria existência, que sobremodo significa em encontrar meios de desenvolvimento da minha integração sensível com o "outro" e com o mundo para viver poeticamente; eu encontrei isso plenamente no Teatro Visual posto que essa prática teatral, pelo menos essa que realizamos, não direciona o espectador a um entendimento específico, deixando-o solto para a livre interpretação e livre envolvimento com a obra. Essa forma de pensar o teatro, do ponto de vista da reflexão, alarga os horizontes epistemológicos da linguagem no sentido de expressar a realidade. A realidade, entretanto, esta que nos é apresentada cotidianamente é de fato a realidade ou é uma interpretação da realidade? Segundo Ranciere (2010: 84) "o que é fascinante é que é muito fácil impor a existência de algo que não existe". De uma certa maneira, a história do teatro, pelo menos a do teatro dramático, se fundou com base nesse entendimento. No Teatro Visual, como não há representação, pois não existe nada para ser representado, acontece unicamente como uma intensa experiência subjetiva. Consequentemente, nada para ser comunicado no contexto da realidade objetiva do mundo. Tudo o que acontece em cena é uma experiência real e não mimética. Disso decorre o aspecto performativo dessa linguagem. O espetáculo torna-se experiência. Não uma experiência da realidade comezinha que nos é traduzida pelas convenções do cotidiano e seus meios de comunicação tradicionais. Mas uma profunda experiência da realidade naquilo que existe de mais subjetivo e interior ao espectador que se deixa envolver com uma realidade única, construída a partir da sua própria individualidade subjetiva. Sem amarras, sem preconceitos. Por meio de uma investigação que associa a prática à reflexão teórica, o Teatro Visual vem proporcionando a mim e a todos os integrantes do elenco do Teatro Didático da UNESP, por meio de uma profunda experiência estética, a possibilidade de uma vivência poética intensa do outro. Uma vivência real e não imitativa.

Referências bibliográficas

Andrade, M. (2010). *Pauliceia Desvairada*. São Paulo, Brasil: EDUSP.

Anjos, A. (1998). *Eu e outras poesias*. 42 ed. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.

Cintra, W. (2014). *Considerações acerca do teatro visual e da dramaturgia da visualidade*. En: *MÓIN-MÓIN* – Revista de Estudos sobre Teatro De Formas Animadas, Año 10, Nro. 12. Jaraguá do Sul, Brasil: Udesc/SCAR.

Féral, J. (2015). *Além dos Limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.

Kantor, T. (1983). *Les voies de la création théâtrale,* études *de Denis Bablet et Brunella Eruli, réunis et présentés par D. Bablet.* Vol. XI. Paris, França: C.N.R.S.

Jurkowski, H. (2008). *Métamorphoses – La marionnette au XXe. Siècle*. Charleville-Mézières, França: L`Entretemps.

Melo Neto, J. C. (2009). *Morte e vida severina: e outros poemas*. Rio de Janeiro, Brasil: Objetiva.

Ranciere**,** J. (2010). *Nossa ordem policial: O que pode ser dito, visto e feito.* Em *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Nro. 10. Florianópolis, Brasil: UDESC/CEART.

Sylvie, F. y Pierre, G. (2014, jan./jun.). *Considerações Metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico*. Vol. 1/1, pp. 1-17. Florianópolis, Brasil: ARJ.

Szondi, P. (2001). *Teoria do Drama Moderno 1880 – 1950*. São Paulo, Brasil: Cosac e Naif.

“Él me hace danzar a mí”

Crónica sobre la relación de las artes marciales y el teatro en el trabajo de la presencia en Yuyachkani

Ana Correa

Actriz, creadora y directora, integrante desde 1978 del Grupo Cultural "Yuyachkani". Participa en las obras del actual repertorio del grupo: *Los Músicos Ambulantes, Sin Título Técnica Mixta, Adiós Ayacucho, Confesiones, Rosa Cuchillo, Concierto Olvido, Cartas de Chimbote, Discurso de Promoción.* Personalidad Meritoria de la Cultura 2012, reconocimiento otorgado por "Acercar el teatro desde la diversidad de expresiones que lo caracteriza a nuevas generaciones, nuevos públicos y nuevos espacios". Profesora de Educación Artística con mención en Arte Dramática por la ENSAD. Magistra en Antropología Visual PUCP. Codirectora del "Warmikuna Raymi". Directora de las obras: *Memorias de Agua, Útero Generacional, Visita Guiada, Al patriotismo de las más sensibles, Kay Punku, Willasaqmi, Caravana de las Flores Asesinadas* y *Marea Roja Ponte el Alma.*

"Él me hace danzar a mí"
Crónica sobre la relación de las artes marciales y el teatro en el trabajo de la presencia en Yuyachkani

Un cuerpo viejo pero trabajado para
la pelea madruga y danza
frente al mar de Barranco.

Se mueve como dibujando
una rúbrica antigua, con esa gracia, y
sin embargo, está hiriendo, buscando el punto
de muerte
de su enemigo, el aire no, un invisible
de mil años.

Su enemigo ataca con movimientos de animales
agresivos
y el maestro los replica
en su carne: tigre, águila o serpiente van sucediéndose en la
infinita coreografía
de evitamientos y desplantes.

Ninguno vence nunca, ni él ni él,
y mañana volverán a enfrentarse.
—Usted ha supuesto que yo creo a mi adversario
cuando danzo— me dice el maestro.
Y niega, muy chino, y solo dice: él me hace danzar a mí.

"El maestro de Kung Fu", poema de José Watanabe

En julio de 2020, primer año de la pandemia, junto con mi grupo estrenamos, en el Gran Teatro Nacional de Lima, nuestro proyecto de conferencias teatralizadas "El teatro por dentro", compuesto por ocho desmontajes, demostraciones de trabajo y acciones escénicas que dan cuenta de la sistematización de procesos creativos de Yuyachkani a lo largo de sus 50 años de vida escénica. Estos fueron: "El desmontaje de *Antígona*" de Teresa Ralli; "Detrás de la máscara" de Débora Correa; "Vibraciones" de Julián Vargas; "La rebelión de los objetos" de Ana Correa; "El desmontaje de *Adiós Ayacucho*" de Augusto Casafranca; "*Rosa Cuchillo* - El desmontaje" de Ana Correa; "*Hijo de perra o La anunciación*" de Rebeca Ralli y "El desmontaje de *Los músicos ambulantes*" del colectivo.

Cuatro de nosotras coincidimos en que uno de los aportes importantes para la construcción de un cuerpo decidido, orgánico, que sabe organizar sus impulsos para la acción, ha sido y sigue siendo la inclusión de las artes marciales, el Taichi Pö y el Taichi Chuan, en el entrenamiento corporal.

Conocimos el taichi chuan en 1983 a través del maestro Jean Marie Binoche, director del grupo de teatro francés Los caballos de fuego. Había venido al Perú, "una de las patrias de la máscara en el mundo" como solía él decir. Bibi, como lo llamábamos cariñosamente, era un especialista en la confección y manejo de la máscara en el escenario, a la que asumía como un elemento cuestionador y renovador de la vida misma. Esta vida la buscaba a través de la forma tridimensional en la confección de sus máscaras, y ya puesta sobre el rostro del actor o de la actriz nos proponía buscar la vida despertando nuestros cuerpos dormidos para romper la cotidianidad y la rutina y descubrir múltiples posibilidades expresivas.

Nuestro entrenamiento de esos años estaba orientado a construir cuerpos de actor y actriz, cuerpos de guerreros, extrovertidos, fuertes, llenos de imprevistos, con los brazos y piernas prolongados con palos, banderas y zancos, cuerpos decididos a partir el espacio como si se tratara de cuchillos, cuerpos entrenados para conquistar nuevos espacios y nuevos espectadores. La primera y difícil tarea que nos dio fue ¡detenernos!

> La inmovilidad contiene toda la belleza del ser humano. La inmovilidad contiene todos los gestos. Lo que sale de la inmovilidad siempre es menor que la belleza de la inmovilidad. El movimiento está fuera de ti, entra y te guía, y debes preparar el cuerpo para dejarlo entrar. Dentro del movimiento está su muerte, su contrario, el acelerar y desacelerar. La máscara requiere de un tiempo distinto.[1]

Durante tres semanas, a la primera hora del día, Bibi nos conducía con una activación corporal lenta y suave y nos enseñaba la danza de taichi

1 "Una experiencia con el maestro francés Jean Marie Binoche" de Ana Correa; en *La máscara en el teatro peruano*, editado por Escuela de Teatro de la Universidad Católica y Museo de Arte Popular del Instituto Riva Agüero. Lima, febrero de 1990.

de 24 posiciones de la escuela Yang. Recuerdo lo difícil que era para mí entrar en el tiempo lento, sentía que mi cuerpo lo asumía, pero mi cerebro volaba y mi atención se dispersaba.

> El movimiento está fuera de mí, entra y me guía. Al estar el movimiento fuera de nosotros, debemos preparar el cuerpo para que el movimiento entre en nosotros. Yo sirvo al movimiento. Dentro del movimiento está su muerte, su contrario. En cada cosa siempre existe la oposición, en todas se contiene. Dentro del movimiento está el acelerar y desacelerar.[2]

Los aportes de este nuevo entrenamiento pudimos verlos cuando fuimos aplicando sus principios en el trabajo del uso de la máscara, el cual requiere de un tiempo distinto. Bibi planteaba que el tiempo de respuesta de la máscara es multiplicado en diez sobre una respuesta cotidiana. Era necesario encontrar el lenguaje, el tiempo y el ritmo de la máscara teatral.

Débora Correa da testimonio de este aprendizaje en "Detrás de la máscara", cuando nos comparte el proceso de creación de Pocholo, su personaje en la obra para niños y niñas *Un día en perfecta paz*:

> En el año '83 tuve la oportunidad de confeccionar esta máscara con las enseñanzas del maestro Jean Marie Binoche. Paralelamente a su confección, aprendí su uso. Los orígenes de su diseño básico están en la máscara oriental, donde mis ojos no forman parte de la máscara. Distinto es el caso de la máscara que uso en *Los músicos ambulantes*, en donde mi personaje, una gata, usa los ojos de la actriz como en la máscara de la comedia del arte italiano. Con Pocholo tenía solo dos pequeños orificios para ver. Eso me limitaba la mirada y me obligaba a usar el cuerpo de una manera diferente a la que había investigado antes. Demás está decir que ese uso distinto del cuerpo era parte de las intenciones de Bibi, que solía decir:
>
> *"La máscara solo te permitirá ver de forma restringida, no puedes ver tu cuerpo, tienes que sentirlo, permitir que nazca otro cuerpo".*

2 Ídem.

Así aprendí una nueva manera de caminar: doblando mis rodillas y deslizando mis pies por el suelo suavemente, desplazándome con leves secuencias corporales del taichi chuan chino, las que me daban una sensación de flotación en el espacio y me obligaban a un trabajo sutil con mi cabeza, cuello, hombros, brazos y manos. Y sucedía que este tipo de máscara tenía para mí un elemento nuevo porque, al mirar a través de sus pequeñísimos orificios, a veces me daba la sensación de estar mirando a través de una ventana. Para completar a Pocholo, trabajé con tres aspectos: el adulto mayor, su animal y, por último, el cómico.[3]

Débora Correa con media máscara parlante "Pocholo".

Comenzando el año 84 nos llegó un ejemplar del libro *Más allá de las islas flotantes*, de Eugenio Barba, en donde él diferenciaba las técnicas cotidianas de las técnicas extra-cotidianas y, tomando el método de investigación de las ciencias naturales, que eligen un campo en el que la repetición de ciertos fenómenos permite descubrir determinadas constante o leyes,

3 Testimonio de Débora Correa.

analizaba el modo en que el actor oriental utiliza su propio cuerpo. Barba encuentra tres principios: la ley de alteración del equilibrio, la ley de la oposición y la ley de la no-coherencia coherente, que para él explican cómo el actor, a través de los procesos biológicos, puede conseguir otra potencialidad de las propias energías. Barba además propone que "… la técnica extracotidiana del cuerpo no solo aparece en situaciones de representación sino también en otras situaciones de comportamiento no cotidiano que de alguna forma están próximas al teatro: por ejemplo, las artes marciales"[4].

Asumí esta propuesta con algunas de mis compañeras y conducidas por nuestra fe en la técnica decidimos apropiarnos de los principios propuestos por Barba, comprobando el aprendizaje del kung fu en nosotras mismas. En un inicio pasé por la práctica del karate de origen japonés, más adelante el taekwondo de origen coreano, para finalmente, atraída por mejorar mi entrenamiento con el palo, llegar al Templo de Artes Marciales Chinas Sh'uan Fa. Tres de nosotras nos inscribimos por un mes y terminamos quedándonos más de una década. No era un club ni una escuela, era y funcionaba como un templo, donde recibíamos formación mental, espiritual y física y entrenábamos en cuatro ramas: artes marciales, armas, folklore y taichi. Una formación muy rigurosa y absorbente. No pagábamos cuotas sino dábamos ofrenda; no usábamos fajas de colores, sino uniformes tradicionales del templo de Shaolin; cumplíamos servicio de limpieza, atención, apoyo en las ceremonias y presentaciones. Las graduaciones exigían retiros fuera de Lima y exámenes rigurosos. El maestro era el Shifu Arturo Tza, que bordeaba los 50 años; había estado en el sur de China y había viajado al Tíbet y a la India, donde aprendió las artes marciales y el Taichi Pö.

Me quedé en el templo 12 años y seguí manteniendo contacto con Shifu tres años más, hasta graduarme como instructora y representante del Sistema Shaolin Sh'uan Fa y obtener el grado de Todai. Luego, al graduar a mis primeros alumnos, recibí el grado de To Shunjoc. Desde 1994 abrí un espacio de práctica permanente y de estudio en la casa de Yuyachkani, al que

4 *Más allá de las islas flotantes*, p. 193.

llamé inicialmente Alma Fuerte y más adelante Círculo de Energía. El espacio continúa hasta hoy, en pandemia, dos veces por semana, una de manera virtual, y otra de forma presencial en un parque cerca de la casa de Yuyachkani.

> El aprendizaje de un arte marcial conduce al alumno a otro estado de conciencia a través de las acciones físicas y por lo tanto también a otro cuerpo. El objetivo es estar presente en el preciso momento de la acción. Para el actor esta presencia es de una enorme importancia si quiere renovar en cada espectáculo esa energía que le hace parecer vivo a los ojos del espectador. Tal vez debido a este objetivo, por más que con unos fines últimos distintos, las artes marciales han influenciado buena parte de la teatralidad oriental: no poseen un estilo sino formas concretas orgánicas de disponer el cuerpo, un notable sentido de las fuerzas que gobiernan su acción.[5]

Desde un inicio, Shifu Tza nos precisó los términos wushu y kung fu, y las similitudes y diferencias entre el taichi chuan chino y el taichi pö tibetano. Y a través de una metodología muy ordenada nos fue enseñando las técnicas de ataque y defensa, que son acciones altamente codificadas, limpias, precisas, en desequilibrio, con una gran exigencia del trabajo corporal, de la respiración, del grito de guerra que cada una de nosotras fue personalizando a lo largo del aprendizaje. Como uno de los resultados fuimos moldeando un nuevo cuerpo en el estilo de la escuela del maestro, la escuela de los dragones.

> Cuando se habla de artes marciales chinas se las suele llamar kung fu, sin embargo, este término significa "capacidad o habilidad que exige un esfuerzo continuo, que demandó mucha disciplina y capacidad de aguantar duro para lograr su dominio". A menudo kung fu es utilizada como expresión genérica de ejercicio y cualquier maestro de cualquier arte o ciencia particular podría ser descrito como poseedor de kung fu. Al Perú y América Latina llegaron las películas de Bruce Lee, con el nombre de kung fu, porque su kung fu era el wushu. Él dominaba las artes marciales y por eso se hablaba del kung fu del maestro

5 *Anatomía del actor*, de Eugenio Barba y Nicola Savarese, p. 178.

> Bruce Lee. Las películas se hicieron muy famosas y se abrieron muchas escuelas y clubes con el término kung fu, incluso la misma Federación Peruana de Artes Marciales asumió el nombre de kung fu. Wushu es el término correcto para denominar el arte del ataque y la defensa que tiene efectos de fuerza y armonía, firmeza y flexibilidad, audacia y agilidad y una hermosa plasticidad.[6]

Empezamos aprendiendo las técnicas básicas de posiciones de piernas y manos de acuerdo a los diferentes estilos de combate basados en la observación de animales: caballo, cigüeña, tigre, tigre negro, mono, grulla, oso, ciervo, mantis sagrada; además, el estilo del borracho, el trepador de montañas y las posiciones de Kuan Kung, el noble guerrero inmortal del templo que nos señala el camino correcto, la sinceridad y la fe pura.

Estas técnicas suelen incluir las ocho patadas básicas en posición de pie, sentada y acostada; ataques y defensas con brazos aplicadas a cada posición de animal; y la danza del retiro, que nos fue entregada en un largo proceso de pruebas de dominio de la técnica básica.

Al concluir las sesiones de entrenamiento, todos los practicantes debíamos realizar una improvisación con la técnica aprendida, a la cual se le llamaba tachón individual, y luego se combatía al ritmo del bombo y el gong. Simultáneamente al wushu fuimos aprendiendo las técnicas básicas de armas: nunchakus, palos[7], lanza, espada de dos filos, el abanico con filo[8]. Del mismo modo, aprendíamos danzas del folklore chino como el sombrero de campo, las banderas, el poema de caligrafía china. El taichi pö fue una promesa que demoramos en recibir. Shifu insistía en que era lo más difícil de aprender, era la perla, el regalo supremo; y que él necesitaba que antes el wushu moldeara nuestros cuerpos.

---

6 Cuadernos bitácora personales.

7 Danza Shaat (palo) - Técnica básica, https://www.youtube.com/watch?v=GOeDftu5J90 (registro de la Danza Shaat en el Templo de Pachacamac, Lima, 1992).

8 Danza de Abanico en los jardines del Templo de Pachacamac, Lima. https://www.youtube.com/watch?v=CgYRz_l5LUI&list=TLPQMzAwNTIwMjGUAJ7h26zsog&index=2

Wushu, una condición de presencia física total.

Cuanto más trabajábamos en la sala teatral de la casa del grupo ubicando los principios del entrenamiento corporal y vocal, el entrenamiento aplicado a la creación, fuimos descubriendo que los mismos principios estaban en el entrenamiento del kung fu wushu; teníamos más razones para continuar en el templo. Ambos trabajaban sobre el cuerpo humano en estado de representación.

> Un ejercicio es una acción que alguien aprende y que repite tras haberla elegido, con objetivos precisos (…) Durante el training el actor puede modelar, medir, hacer estallar y controlar las propias energías, dejarlas ir y jugar con ellas, como algo incandescente, que sin embargo, sabe manejar con fría precisión (…) A través de los ejercicios del training, el actor pone a prueba su capacidad de alcanzar una condición de presencia física total, la condición que más tarde deberá encontrar en el momento creativo de la improvisación y del espectáculo.[9]

Luego de cuatro años empezamos el entrenamiento del taichi pö, con la Taijoc del templo, María del Rosario Castilla. Entablamos una maravillosa amistad con ella, y se abrió a realizar clases para todos los integrantes de Yuyachkani, quienes reconocimos la riqueza de la codificación de las danzas que nos fue enseñando. Taichi significa "la danza del espíritu". La primera

9 *Anatomía del actor*, de Eugenio Barba y Nicola Savarese, p. 485.

danza que aprendimos fue la Danza Pö de las Nieves[10], que se realiza en agradecimiento por el agua de los nevados. Podíamos descubrir en esa danza las posiciones de las deidades de la India[11]. No son danzas de artes marciales suaves como el taichi chuan chino. En el taichi pö el drama no está en el ataque y la defensa sino en la composición de sus Äsanas[12], posiciones sagradas que "buscan dominar el cuerpo para que el espíritu dance", donde aplicamos el tribhangi[13] hindú, la danza de las oposiciones bailada en el cuerpo. Estos Äsanas tienen posiciones en las manos, que en este caso no son interpretaciones de las patas de los animales, sino poses de las manos llamadas Mudras[14]

---

10 Danza Pö de las Nieves. Casa de Yuyachkani, 1992, https://www.youtube.com/watch?-v=hHDbq0j3ndA.

11 La tradición acerca del origen de las artes marciales nos habla de su creador, el monje indio Bodhidharma, quien recorrió Tíbet, China y Japón difundiendo el budismo zen. Se dice que Bodhidharma desarrolló más de 100 movimientos de artes marciales Shaolin, como antídoto para la letargia que les producía a los monjes la meditación. Estos ejercicios fueron la base del crecimiento de las artes marciales, tomando las características culturales de cada país. A lo largo de los siglos se desarrollaron dos escuelas de artes marciales, más refinadas. La primera, la escuela del norte, que da más importancia al uso de los pies. La del sur, se concentra en el movimiento de las manos.

12 El concepto de Äsana, en los yoga sutras, consiste en posiciones que te llevan a un estado de conciencia que envuelve el cuerpo donde deben estar presentes tres niveles: cuerpo, respiración y mente. El cuerpo (Kâya) requiere de una preparación y que el alumno aprenda a regular su intensidad para encontrar el tono muscular y la estabilidad sin llegar a superar su umbral de dolor. La respiración (Prâna) regular, ininterrumpida y estable, calmada, silenciosa, interna, evidenciando la necesidad de una absoluta y continuada presencia respiratoria. La mente (Mânasika) sin distracción, en estado de alerta, concentrada y observadora en cada momento. Sukham añade una cualidad de ternura a esa observación: evito criticarme, juzgarme, evito compararme con los demás, con lo que hice el día anterior, con lo que deseaba hacer hoy. Suelto las expectativas y vivo el momento presente. Äsana necesita de todas estas condiciones para que se pueda llamar así. Yoga sutras II. 46, II. 47, II. 48 – Pranamanasyoga.

13 Tribhangi significa, literalmente, tres partes de quiebre. Son posiciones corporales que ponen las diversas partes del cuerpo en tres diferentes direcciones, por esta razón se denominan posiciones bailadas en el cuerpo. Las reconocemos especialmente en la danza y estatuaria hindú. Estas posiciones también trabajan un equilibrio precario (Barba-Savarese, p. 48).

14 Mudra significa posición o actitud. Sus configuraciones especiales son más que simbólicas. Ellas crean circuitos específicos en el sistema nervioso, aumentan el flujo de sangre al cerebro y estimulan ciertas áreas del mismo, a la vez que ponen en actividad el flujo de energía. *Yoga Kundalini: para el cuerpo, la mente y más allá*, Ravi Singh, p. 11.

y poses de los dedos de los pies llamadas Páapa[15]. Recordemos que en las palmas de las manos y los pies hay más de 70 000 terminales del sistema nervioso. Ejerciendo presión o cambiando la disposición de los dedos de manos y pies se busca poner en actividad el flujo de la energía. La posición de las piernas estaba emparentada a las posiciones de las artes marciales que ya conocíamos y que partían de la observación de los animales. Cuando aprendimos bien la danza se nos entregaron los mantras[16], vocalizaciones en sánscrito, sonidos claves con un efecto vibratorio único que nos ayuda a encontrar y conservar nuestro centro. Se trata también de un protector y/o proyector de la mente. Se nos pidió criar un bonsái en maceta redonda con la que debimos también hacer una danza.

Augusto Casafranca, Débora Correa y Ana Correa realizando la Danza Pö de las Nieves frente al Apu Ocongate. Cusco, 1989.

15 Äsanas del Templo Sh´uan Fa: https://www.youtube.com/watch?v=Vz73mrCyOKA, en el Acllawasi, Casa de las Mujeres del Templo de Pachacamac; Lima, 1992.

16 "Los mantras son vocalizaciones en sánscrito que buscan limpiar nuestra mente de presiones enraizadas que disminuyen nuestra efectividad y nuestra habilidad para buscar y hallar realizaciones en la vida. Los mantras bloquean las transmisiones de nuestra negatividad, de nuestras dudas y de nuestros temores para así protegeros de los habituales obstáculos que os mantienen limitados. Cada mantra implanta una afirmación positiva en la psique" (Singh, Ravi; p. 11).

Taijoc María del Rosario Castilla entrenando a actrices y actores de Yuyachkani. Laguna de Pacucha, Andahuaylas, 1988.

A lo largo de los cuatro años de trabajo con la Taijoc María del Rosario y con Shifu, aprendimos un grupo importante de danzas: tres danzas de las nieves, una danza para mujeres del templo Ishi Shifu, la danza yin y yang; tres tipos de secuencias para respiración, y finalmente, para graduarnos se nos regaló, como solía decir Shifu, la danza pö, que dialogaba las artes marciales con el taichi. Cada una de las danzas nos exigió meses de aprendizaje y entrenamiento.

La formación fue muy rigurosa, con lenguaje de manos y de pies, y con un trabajo de segmentación. Nuestros instructores y la práctica diaria fueron "esculpiendo nuestros cuerpos". Diferenciábamos claramente las técnicas ordinarias de las sutiles y ansiabamos conquistar las técnicas sublimes. Cuando veíamos danzar a Shifu descubríamos en él un manejo suave, sutil y por momentos sublime. Él trabajaba varios tipos de respiración, manejaba varias calidades de energía y diferentes respiraciones que no nos enseñó. Nos dijo siempre que lo adquiriríamos cuando tuviéramos un nivel superior, practicando muchos años, buscando hacer crecer la energía interna. Él planteaba que un maestro debía enseñar solo la mitad de lo que sabía, enseñar los principios, abrir el camino hacia la investigación, el estudio, la práctica, la meditación perseverante, y que así recibiríamos las enseñanzas superiores de los hermanos mayores.

> La constatación de una particular cualidad de presencia que los actores orientales a menudo poseen, nos ha llevado a la distinción entre técnicas cotidianas, técnicas del virtuosismo y técnicas extra-cotidianas del cuerpo. Son éstas últimas las que están en relación con la vida del actor. Estas la caracterizan incluso antes de que esta vida comience a representar algo o a expresarse.
>
> Para llegar a conseguir esta "fuerza", esta "vida" que es una cualidad indescriptible, intangible e inconmensurable, en las formas codificadas se siguen diversos procedimientos, un training y ejercicios que se basan en la destrucción de oposiciones inertes del cuerpo del actor, por tanto, una vez más en la alteración del equilibrio normal y en la destrucción de dinámicas de movimientos pertenecientes a la cotidianeidad.
>
> La paradoja que determina que esta cualidad impalpable se produzca a través de una ejercitación concreta y tangible, la encontramos en el kung-fu que significa al mismo tiempo el ejercicio concreto y esa dimensión indescriptible que nosotros llamamos "presencia del actor".[17]

Cada vez el trabajo se fue haciendo más complejo y nosotras avanzábamos en las técnicas preexpresivas, sin embargo debo confesar que fui a las artes marciales interesada por construir un cuerpo codificado y quedé atrapada por la energía y la espiritualidad. El trabajo en la sala teatral era mi cable a tierra. Era Miguel Rubio, director del grupo, quien nos ayudaba a construir los puentes con las diferentes teatralidades ancestrales peruanas que íbamos aprendiendo a la par, investigando y viviendo en cada fiesta popular a la que asistíamos para seguir fortaleciendo nuestra cultura de grupo. Siempre construyéndonos preguntas y recordándonos lo escrito por Étienne Decroux, a quien suele citar Rubio: "las artes se parecen en sus principios, no en sus obras". Eso estábamos haciendo, no se trataba de poner fragmentos de danzas, técnicas del wushu, del taichi pö en las obras, sino que buscábamos principios similares que nos ayudaran a crear.

17 Barba-Savarese, p. 15.

Augusto en el desmontaje de su obra nos cuenta esta etapa de formación:

> Cuando creé *Adiós Ayacucho*, hace 30 años, partí de mi entrenamiento que consistía en el diálogo del teatro y las artes marciales. El taichi tibetano y el kung fu. Aplicaba allí los principios de limpieza, precisión, equilibrio/desequilibrio y oposición. El conflicto estaba expresado en las oposiciones. Arriba-abajo, extrovertido-introvertido, adelante-atrás, derecha-izquierda, rápido-lento. El yin y el yang. Los opuestos complementarios. Y el trabajo segmentado.
>
> *Tras el discurso, Augusto, en su desmontaje, realiza un diálogo de la danza de taichi pö y la de artes marciales.*

Augusto Casafranca realizando el entrenamiento yin y yang.

Débora en su demostración "Detrás de la máscara", nos habla de su personaje enmascarado El viejo caporal, de la obra *Contraelviento*. Para su creación trabajó sobre la danza tradicional de la diablada, con botas de militares en algunas escenas y en la escena final con zancos de 30 centímetros, investida de una inmensa capa y llevando en la mano una rueda de fuegos artificiales:

Para terminar de mostrar su entrenamiento, Débora realiza la danza del espíritu de Ishi Shifu del taichi pö. Luego empieza a vestirse con la ropa del personaje de El viejo caporal y después dice:

Con este personaje exploro el cambio de energía vigorosa a energía sutil, y para esto me ayudó el entrenamiento con las artes marciales. Dentro de la técnica del wushu existen los cortes o bloqueos que me ayudaron a encontrar esa energía, la que necesitaba para las manos del personaje.

Débora muestra la secuencia de 10 bloqueos y golpes de la técnica básica del bloqueo a mano libre. Luego muestra la danza la diablada con dos pañuelos en las manos. Finalmente se coloca la máscara de El viejo caporal y muestra un fragmento en el que el personaje pasa de la furia a la decrepitud.

Escena de la obra Contraelviento de Yuyachkani. Enfrentamiento de dos triadas: Caporal-Arcángel-China Diabla contra Machula-Coya-Huaco.

Shifu, a causa de problemas personales y económicos, cerró el templo principal y el anexo en donde nosotros practicábamos, y empezó un peregrinaje por el sur oriente del país. Ya estábamos graduados, alentados y autorizados por él para compartir la metodología que aprendimos. Teniendo conciencia del aporte de las artes marciales y el taichi pö en mi entrenamiento e investigación preexpresivos, incorporé el entrenamiento yin y yang

en mis talleres y cursos en la universidad[18]: la danza pö de las nieves, el trabajo con el bonsái y los árboles, los bloqueos Ku-To, las posiciones y patadas de técnicas básicas del wushu, el entrenamiento con el palo. Pasando luego al entrenamiento hacia la creación y la creación de cuentos con palos[19].

En el Círculo de Energía, en la casa del grupo, empecé a invitar maestras o maestros que pasaban por Lima y que traían ejercicios, danzas y prácticas de energía que nos fueron enriqueciendo. Así conocimos el Yoga Kundalini, llamado también el yoga de la conciencia, con cuyas instructoras mantenemos contacto hasta hoy. El kundalini[20] es la energía en su más alto potencial, y la vía de su crecimiento son los äsanas, los mudras, los mantras y las respiraciones. Este conocimiento nos ayudó a revisar la Secuencia de Respiraciones Energéticas[21] que habíamos recibido de Shifu Tza de forma separada de las danzas. Así logramos entretejer las danzas del taichi pö y las respiraciones.

Las respiraciones básicas que trabajamos son tres. La respiración larga y profunda que es la diafragmática, que parte de la relajación, desde la cara y la garganta llegando hasta el área pélvica; es un tónico para el cuerpo y la mente. La respiración de fuego, que es rápida y rítmica por la nariz, que pone igual énfasis en la inhalación que en la exhalación; es corta y se asemeja al acto de husmear. Y la respiración segmentada que

---

18 "Ingresé a la universidad, a la Escuela de Teatro de la Universidad Católica en el año 2009, donde conocí a Ana Correa, su clase de entrenamiento corporal me cambió la vida en esa época, porque me abrió a un mundo de posibilidades y utilidades que mi cuerpo podía hacer, transformarse y crecer", testimonio de Gabriella Paredes en *Revista Conjunto*, Nro. 199, 2021: 10.

19 "El Maestro dice", narración de cuentos tibetanos con palos, https://www.youtube.com/watch?v=BRljpO7rFUQ&t=30s

20 Algunos lo han llamado "espíritu que se eleva" o "la estimulante fuerza evolutiva dentro de uno". El entrenamiento del Yoga Kundalini busca que el practicante canalice la energía interior que yace dormida en su sistema glandular y en el nervioso. *Yoga Kundalini: para el cuerpo, la mente y más allá*, Singh, Ravi; p. 1.

21 Secuencia de Respiraciones Energéticas registrada en el Templo de Pachacamac, 1992, https://www.youtube.com/watch?v=C2f31q3ER1U

usa la respiración en incrementos[22], con una proporción específica de respiraciones por inhalación y exhalación. El Kundalini busca canalizar la energía interior que yace dormida en nuestros sistemas glandulares y en el sistema nervioso. Antonin Artaud en los años treinta trabajó sobre este tipo de respiraciones del yoga y las artes marciales, que tomó de la Kabbalah. Él experimentó y desarrolló la respiración como apoyo primordial para el adentramiento a la emocionalidad[23].

En 1992 la participación de Miguel Rubio en el taller Técnicas del Actor para la Expresión y el Distanciamiento, dirigido por Antunes Filho[24], nos introduce a una nueva ventana para mirar al ser humano, su cuerpo y la composición de la presencia a partir del desequilibrio, del estado alfa, el cine mudo, el *stretching*, el yin y el yang y el taichi chuan.

> El estado Alfa es el estado de relajamiento con el máximo de atención. El relajamiento solo no tiene sentido en el teatro. Se puede hacer entrenamiento con yoga, pero en el teatro la fuerza siempre es yin y yang, el actor debe controlarlo todo, quedarse atrás, y delante controlar la ilusión (…) El movimiento energético es la unidad entre atención y repulsión. Ningún actor puede estar totalmente relajado, puede fingir que lo está. Se trata de buscar la armonía entre yin y yang. Si no hay atracción y repulsión, no hay eventos (…) Yin, es la madre, la vida y las muertes. Yang, el padre, la arquitectura (…) (en la práctica del desequilibrio, cuando te lanzas lo importante no es llegar al otro extremo de la sala) sino encontrar el yin y yang, es lograr lo vertical y lo horizontal. No tenemos que hacer fuerza y no tenemos que sufrir, la gravedad

22 Una respiración de energía típica puede tener cuatro partes iguales de inhalación y cuatro de exhalación. Singh, Ravi; pp. 11-12.

23 Las primeras respiraciones que menciona Artaud son las siguientes: Andrógino, Macho, Hembra, Equilibrado, Expansivo, Atractivo, Neutro, Positivo, Negativo. En la Kabbalah estas respiraciones conforman el ciclo vital y se afirma que cuando se expande la capacidad respiratoria se expande la capacidad espiritual. "Atletismo Afectivo", Natalia Arteman.

24 Organizado por la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe – EITALC, en Cuba. Miguel Rubio escribe el capítulo "No te ocupes del teatro sino de la vida – Encuentro con Antunes Filho" en su libro *Raíces y Semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina*, pp. 109-155.

lanza el cuerpo hacia adelante y la fuerza cinética lo contiene. Los talones son la madre, la tierra, los muertos, las puntas de los pies son el padre, el yang".[25]

Nos sumergimos en la investigación de la propuesta del maestro Antunes Filho y por influencia de él retomamos el taichi chuan chino y valorizamos el trabajo de la circularidad, de la fragilidad, de la humanidad, el diseño sutil. Según Fausto Cabrera, investigador colombiano de la relación del taichi y el teatro, en su libro *Tai-Chi Chuan: serie simplificada*, plantea que taichi chuan puede definirse como "boxeo supremo" o "el combate de los dioses". La doctrina suprema taoísta define tai y chi como yin y yang, que en su origen fue un principio filosófico y religioso que parte de un enunciado simple: lo que está cara al sol se llama yang y lo que está de espaldas al sol se llama yin. De esta noción se parte para clasificar cualquier cosa o fenómeno y su inverso: el frío y el calor, lo alto y lo bajo, la izquierda y la derecha, lo interno y lo externo, el movimiento y la inmovilidad. Tienen cuatro reglas fundamentales: son antagonistas y se inhiben mutuamente; tienen el mismo origen, cada uno constituye la base del otro; el incremento y el descenso del yin y del yang están en equilibrio, y se transforman recíprocamente en su inverso.

El Teatro Moderno de Pekín le da una gran importancia a la gimnasia tradicional china (artes marciales) en la preparación física y es justamente el taichi chuan el que define las necesidades específicas que tiene una actriz o un actor en escena en cuanto al dominio de su cuerpo y de su capacidad física. El taichi se caracteriza porque es una secuencia de movimientos suaves, flexibles, lentos y sin precipitación ni torpezas, sin tensiones nerviosas o musculares.

Para aprender el taichi chuan chino, convocamos al Shifu Luis Saldomando[26], quien había ganado el primer torneo de taichi chuan que se dio

25 Rubio, pp. 120, 121, 130.

26 Shifu me contó el inicio de su formación con su maestro en calle Capón del Barrio Chino, Centro de Lima. Llegaba a un cuartito de 3 x 2 m, prendía una vela y se ponía en posición chacma-caballo hasta que se terminara la vela. Cuando la vela se derretía por completo, él tocaba la puerta y el maestro salía a enseñarle.

en Lima. Lo invitamos a la casa para un primer seminario y nos quedamos estudiando con él por más de ocho años. Comenzó enseñándonos la misma danza que Jean Marie Binoche nos empezó a compartir diez años antes, la danza yang de 24 posiciones en tres niveles que culminó con el manejo de la energía del agua[27]. Aprendimos también: yang 48 posiciones, el Saludo al Sol del Tao, el uso de espada de un filo en energía yin y yang, e iniciamos la danza de 42 posiciones de la Escuela Chen. Luego seguimos cuatro años de trabajo con la maestra de danzas tradicionales chinas, Chin Pim, quien nos enseñaba gimnasia china y nos introdujo en el uso de armas en las danzas de Taichi Shien (danza de espada de dos filos), de 32 y 42 posiciones, y en la danza mulán de abanico del folklore chino.

Los maestros chinos que he conocido dicen que si aprendes los métodos correctos del taichi chuan puedes adquirir la suavidad y flexibilidad de un bebé, la fuerza y vitalidad de un leñador y la paz mental y sabiduría de un sabio, porque los mismos principios de movimiento del taichi chuan influyen también nuestra actitud mental. El sentido de la longevidad no tiene que ver con vivir más años sino con "vivir plenamente tu edad". La felicidad, paz mental y sabiduría son parte de sus bondades.

Rebeca Ralli en su acción escénica *Hijo de perra o La anunciación* nos dice que cuando indaga hacia un comportamiento escénico, el taichi se convierte en su fuente de partida. Desde hace muchos años su ejercicio cotidiano y la base de su entrenamiento, mantenimiento y preparación personal previa antes de entrar a escena, es el taichi chuan.

En la danza del taichi exploro un registro base para alcanzar un otro comportamiento corporal alargado, dilatado, lento, en un registro de no estar en el presente, busco la máxima atención y el supremo relajamiento. Técnicamente es la búsqueda de la presencia precaria, de su vibración y continuidad, todo en constante movimiento, especialmente lo imperceptible.

---

27 Danza de Taichi Chuan - Escuela Yang, 24 posiciones trabajando el elemento agua, https://www.youtube.com/watch?v=VRfTJAT7DNo

Rebeca Ralli en una escena de Hijo de perra o La anunciación. Comportamiento alargado.

Reconozco esta misma práctica también en mí, cuando hago la obra de creación colectiva de Yuyachkani *Sin título, técnica mixta*. Antes de la función repaso mis danzas con espada, con palo y las danzas a mano libre, con el fin de darme fortaleza, coraje y suavidad. Lo hago cambiando cada día de lugar, como limpiando el espacio para que fluya la energía en la función. Muchas veces en mis largos entrenamientos se me han activado nuevas ideas, han nacido en mí nuevos propósitos escénicos. No me había dado cuenta totalmente de que ahí habían brotado las semillas de varias acciones-imágenes que creé para algunas de las obras de mi grupo, hasta que leí al maestro de voz Chun-Tao Cheng, quien habla del poder creativo del estado meditativo profundo del taichi chuan.

> Cuando estamos en un estado meditativo profundo como en la meditación taoísta sedente o en el taichi chuan, estamos en contacto con nuestra intuición. Millones de células nerviosas de todas las áreas de nuestro cerebro están "hirviendo" de sincronicidad, es decir, están enviándose unas a otras impulsos eléctricos bien coordinados. Muchas partes del cerebro están resonando, y el cuerpo y la mente están actuando como una unidad. En

> tales momentos, sabemos instantáneamente lo que tenemos que hacer. De repente tenemos la visión, la comprensión, la intuición de hacer lo que es correcto. Este punto de descubrimiento es *"el momento Ajá".*
>
> A pesar de que la intuición, la creatividad y la inspiración son funciones normales, generalmente no estamos abiertos, en paz, o no confiamos lo bastante en ellas para dejar que se expresen. La meditación y el taichi chuan son vías para ayudar a la gente a alcanzar la sincronía y estar en contacto con su intuición. Es importante tener tales momentos de inspiración, tanto si es usted actor o músico, o cantante, o pintor como si no. Meditar activamente es cien, mil, un millón de veces superior a la meditación en reposo.

La práctica y el continuo aprendizaje de las artes marciales me ha llevado a ser pupila desde el 2010 del Shifu Benjamín Gutiérrez, egresado de la Universidad de Educación Física de Beijing, China, en 1995, y fundador de la Asociación Peruana de Qigong para la Salud. La medicina tradicional china tiene sus orígenes en la edad del neolítico. El qigong es uno de los cinco métodos terapéuticos de sanación: la acupuntura, la moxibustión, el masaje energético, la herbolaria (dietética) y el qigong.

El qigong, también llamado chikung, es un arte milenario que combina ejercicios de respiración profunda, concentración mental y movimiento corporal, con el fin de canalizar, equilibrar e incrementar la energía vital de nuestro cuerpo y producir un fortalecimiento completo de la salud. El qigong estimula los canales y meridianos, así como la respiración, la concentración y el movimiento, con el fin de fortalecer la salud, prevenir enfermedades y mejorar la calidad de vida[28].

Cada año, antes de la pandemia, hemos recibido dos maestros creadores y recreadores de las nueve danzas básicas de qigong para la salud. Ba duan jin (ocho segmentos del brocado de seda), Wu xin ji (el juego de los cinco animales), Liu zi jue (seis sonidos sanadores), Ji Jin Ying (estiramiento

28 "Módulo de teoría de medicina tradicional china. Aplicado al qigong para la salud", Dr. Emilio Chau Chiu, máster en Acupuntura, Moxibustión y Masaje Tradicional.

de músculo y tendón), Dawu (la gran danza), Daoyin Yangheng Gong Shi Er Fa (doce técnicas de daoyin), Taiji Yang Sheng Zhang (danza con bastón)[29]. Cada danza de qigong tiene un propósito, tomar energía para los órganos principales, vibrar la energía con mantras dentro de cada órgano; drenar, depurar y equilibrar; y renovar y volver a tomar energía. La formación me ha hecho iniciarme en el aprendizaje del idioma; y en la medicina china, conocer los cinco elementos, su clasificación en el mundo natural, los meridianos principales y suplementarios, los puntos acupunturales, los resonadores y la alquimia de la respiración.

Este último aprendizaje me ha volcado con creces, en esta pandemia, a las transmisiones virtuales del Círculo de Energía, donde comparto el qigong con aquellos que quieren fortalecer su sistema inmunológico o recuperarse de la enfermedad, o que llegan, como algún día llegué yo, buscando una técnica extracotidiana para complementar su formación en las artes escénicas.

La tradición escénica de Yuyachkani ha sido y sigue siendo dialogar con nuestro tiempo. En los años del conflicto armado interno no dejamos de crear y, entonces, como parte de nuestra acumulación sensible, Miguel Rubio nos propuso la lectura de la novela *Rosa Cuchillo* del escritor ancashino Óscar Colchado Lucio. Esa lectura se quedó conmigo y a partir de ella creamos una acción escénica para mercados andinos. La novela es la historia de amor de una madre que busca a su hijo desaparecido más allá de la muerte, recorriendo los mundos de la cosmovisión andina: el Kay Pacha, nuestro mundo; el mundo de abajo, el Uqhu Pacha; y el Hanaq Pacha, el mundo de arriba. Colchado intercala el derramamiento de sangre por la violencia política de esos años, con el paso a la vida existente después de la muerte, transitando entre esos otros mundos. La novela de 270 páginas y 64 eventos ha sido hecha para ser leída. Su narración despierta en el espectador

29 Las investigaciones chinas afirman que muchas de las rutinas fueron creadas entre los años 300 y 450 D.C., principalmente por médicos taoístas y gracias al profundo conocimiento del funcionamiento energético de los canales y meridianos. También se crearon rutinas para fortalecer órganos específicos como el corazón, pulmones, bazo, hígado, estómago, riñones.

una serie de imágenes, situaciones y paisajes. En la novela todo es posible, todo se puede describir, todo está dicho. Sin embargo, cuando hacemos la adaptación a la escena, yo debo encarnar los pasajes que seleccioné de ella.

> Como actriz tenía que trasladar la palabra a la acción. Tenía que buscar la equivalencia en mi cuerpo para encarnar los mundos que la novela me revelaba. Y por eso convoco todas las artes y culturas que había acumulado en el trabajo de mi entrenamiento corporal y vocal para ir construyendo a partir de ese material nuevas improvisaciones.
>
> Observando en mi entrenamiento los principios de las danzas orientales, encontré esos mismos principios en las danzas ancestrales de nuestros pueblos.
>
> El cuerpo de los animales, las diferentes energías, las danzas de armas tradicionales, los objetos como prolongación del cuerpo, la memoria ancestral, los motivos e historias personales, los desaparecidos en el conflicto armado interno, las danzas tradicionales, la música con silbadores e ícaros y la novela, me dieron un camino para danzar la historia. El arte desde lo simbólico me permite seguir contribuyendo en la reconstrucción del tejido social de mi país.

Ana Correa en Rosa Cuchillo. Traslado la palabra a la acción.

Creo que la condición de actriz/actor solo con cabeza, y separada del cuerpo, es una concepción occidental que no nos corresponde; sobre

todo en el Perú, donde somos un país que tiene tanta memoria, tanta escritura en el cuerpo y teatralidades originarias que hay que volver a mirar. Debemos imaginar o pensar una actriz o un actor que va a pasar por las fronteras o las cercanías de una actor o actriz danzante.

Este trabajo está basado en la espectacularidad de por sí; hay una oposición entre la espectacularidad y el virtuosismo que la actriz va logrando, y la organicidad que el director debe encontrar para seleccionar el material apropiado.

Recordemos que todo lo que les he compartido hasta ahora es parte de mi entrenamiento personal, y el de la mayoría de actrices y actores del grupo. Ese entrenamiento no ha sido colocado tal cual en las obras teatrales de nuestra creación, porque junto con el director hemos seleccionado y transformado este material.

Esta práctica del taichi chuan y el wushu ha tocado también otros grupos de teatro con quienes nos hemos encontrado a lo largo de nuestra vida artística. Hemos practicado e intercambiado aprendizajes con el maestro Santiago García, fundador y director del grupo de teatro colombiano La Candelaria, quien fue un profundo conocedor de la danza originaria del taichi chuan tradicional y de la filosofía china sobre el Feng Shui[30], el estudio de la relación entre el mundo visible y el invisible para alcanzar una ocupación consciente y armónica del espacio. Hasta hoy los actores y actrices de La Candelaria suelen empezar, una hora antes de las sesiones del grupo, con sus prácticas de meditación en movimiento. La actriz, pedagoga y directora Geddy Aniska del grupo Grenland Friteater de Noruega, tiene también

30 El feng shui, léase [Fong-Shuéi]. Según las enseñanzas de los maestros chinos —que aplicaban esta técnica y conocían todas sus reglas y principios a la perfección—, una casa puede ser el lugar que permita que sus habitantes gocen de salud, paz interior, felicidad, prosperidad, plenitud. Todo esto puede conseguirse cuando se habita en una casa o se trabaja en un lugar cuyas características se adecuan a los principios que nos propone este arte milenario (que algunos llaman ciencia) que es el Feng Shui. ¿Por qué? Porque está destinado a permitir que los hombres y las mujeres vivan en equilibrio. En definitiva, el Feng Shui pretende conseguir una influencia positiva del espacio en las personas que lo ocupan. *El libro del Feng Shui*, p. 2., http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/el_LiFen.pdf.

como una de sus fuentes de trabajo las artes marciales. Con ella hemos logrado practicar juntas cuando coincidimos en alguno de los encuentros del Proyecto Magdalena. Al igual que hermosos entrenamientos con Ana Woolf, del Magdalena Segunda Generación de Argentina, y Luciana Martuchelli, directora de Solos Férteis de Brasilia.

Como nuevo reto en este trabajo me planteo la regla dramática mostrar-esconder. ¿Cómo ocultar la espectacularidad en función de la humanidad? El teatro oriental se basa en un alto nivel de codificación y no deja de tener una gran humanidad. Uno está viendo que el actor no está llorando, el actor está significando. Esto tiene un valor para el espectador y aquí hay un trabajo que hemos aprendido juntos, juntas, como resultado de querer mostrar y de querer ocultar. Me quedo respirando como planteaba Artaud, permitiendo que nuestros espectadores se identifiquen con el espectáculo en cada respiración y en cada tiempo.

En este segundo año de la pandemia, desde Magdalena del Mar, el lugar en donde vivo, a siete cuadras de la casa de Yuyachkani y a poca distancia de la costa del Pacífico, situada en el malecón, inicio mi meditación en movimiento. Vuelvo a acariciar mi sombra y con las yemas de mis dedos acaricio el horizonte del mar.

Así como en 1983, una práctica, una definición antropológica me impulsó hacia una investigación de la energía que cambiaría mi vida, he encontrado ahora, para mi actriz creadora grande, una recomendación del mismo maestro que no deja de resonar en mi mente y en mi corazón:

> *Olvida tus certezas, tus gustos, lo que te gratifica y te da seguridad.*
> *Persigue diferentes identidades y haz que se pierdan en tus huellas.*
> *Erra sin abandonar jamás el remo del oficio al cual*
> *te has encadenado libremente.*

Lima, 6 de junio de 2021

Referencias bibliográficas

Artaud, A. (1965). *El teatro y su doble*. Editorial Sudamericana.

Arteman, Natalia (2020). Atletismo Afectivo. Trabajo de investigación sobre la emoción en el Laboratorio de Investigación y Montaje ETM, basado en el "Atletismo Afectivo" de Antonin Artaud. En: https://www.artemanteatro.com/post/atletismo-afectivo

Barba, E. (1983). *Las islas flotantes*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Barba, E. & Savarese, N. (1988). *Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral.* México: Editorial Gaceta.

Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. España: Artezblai.

Casa de las Américas (Abril-Junio 2021). *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano y caribeño*, 199. La Habana, Cuba.

Chau Chiu, Emilio (Junio 2014). Módulo de teoría de medicina tradicional china. Aplicado al qigong para la salud. I Curso de formación de instructores en qigong para la salud.

Correa, Ana (1990). Una experiencia con el maestro francés Jean Marie Binoche. En: *La máscara en el teatro peruano*. Lima: Escuela de Teatro de la PUCP y Museo de Arte Popular del Instituto Riva Agüero.

----------(1990) Entrenamiento personal [Cuadernos personales de mi entrenamiento con Shifu Tza]. Templo Sh´uan Fa.

Rubio, Miguel (2011). *Raíces y Semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

Singh, Ravi (1996). *Yoga Kundalini. Para el cuerpo, la mente y más allá*. Ediciones White Lion Press.

Videos de entrenamientos prácticos

Ejercicio Teatral con Objeto 1: El Maestro dice (narración de cuentos tibetanos con palos): https://www.youtube.com/watch?v=BRl-jpO7rFUQ&t=30s

Canal de YouTube. Anadelperu: https://www.youtube.com/user/anadelperu/about

Procesos artísticos y producción de conocimiento

Jorge Dubatti

Jorge Dubatti (Buenos Aires, 1963) es Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la Universidad de Buenos Aires. Es Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal / Historia del Teatro II (Carrera de Artes, UBA). Es Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo:CyT (2019-2021) "Hacia una cartografía bibliográfica de las relaciones teatro / educación artística en la Argentina". Co-coordina el Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Integra la Comisión de Seguimiento del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, que cuenta con 340 alumnos. Ha contribuido a abrir 63 escuelas de espectadores en Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, España, Francia, México, Panamá, Paraguay, Perú, Polonia, República Dominicana, Uruguay, Venezuela. Entre sus libros figura *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado* (2020).

Procesos artísticos y producción de conocimiento

Jorge Dubatti
Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires

¿Por qué los estudios teatrales valorizan la comprensión de las poéticas? Porque la Filosofía del Teatro considera la *poíesis* corporal como componente fundamental del acontecimiento teatral. Este, por su singularidad, puede pensarse de dos maneras principales: 1) Según una definición lógico-genética, para que haya teatro debe producirse una tríada concatenada de sub-acontecimientos conectados: convivio, *poíesis* corporal, expectación; 2) Desde una definición pragmática, el teatro es la zona de experiencia y subjetivación que surge de la multiplicación de convivio, *poíesis* corporal y expectación. En ambos casos, la presencia de la *poíesis* corporal resulta insoslayable.

Es necesario aclarar que empleamos la palabra "teatro" no en el sentido restrictivo y excluyente que le otorgó la teoría moderna (en especial a partir de la *Estética* de Hegel, hacia 1830, y sus seguidores en el siglo XX), sino en otro más amplio, incluyente y abarcador, un genérico que opera como precuela teórica aplicable también al pasado histórico remoto o más cercano: todas las prácticas y concepciones del teatro-matriz, incluidas las del teatro liminal (que cruza el teatro-matriz con prácticas y concepciones de otros campos ontológicos: la teatralidad y la transteatralización de la vida cotidiana, el comercio y la publicidad, la salud, el deporte, la educación, la política, la vida cívica, la liturgia, la ciencia, el juego, la moda, la sexualidad, el periodismo y la comunicación, las otras artes, el tecnovivio, etc.). De esta forma, en tanto genérico, el término *teatro* incluye todas las formas de producción de *poíesis* corporal expectadas en convivio: teatro de sala, de calle, danza, performance artística, mimo, títeres, circo, teatro para bebés, de sombras, de arena, etc.[1] La *poíesis* corporal siempre fundante.

1 Para la ampliación de estos conceptos de Filosofía del Teatro, véase Dubatti, 2020a.

Por esta razón, la Filosofía del Teatro considera la Poética (con mayúscula) una de sus disciplinas derivadas y, al mismo tiempo, más abarcativas e irradiantes, en tanto que está dedicada al estudio de las dinámicas y características de la *poíesis* en general, y la específicamente corporal, en el acontecimiento teatral. Al mismo tiempo piensa la poética (con minúscula) como el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, trabajo y estructura, modalizados por la concepción de teatro e integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente[2] específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos o artificios (Dubatti, 2014: 23).

De la Poética, por su potente productividad, se derivan, a su vez, otras disciplinas. Cruce de Poética y Teatro Comparado, la Poética Comparada es una especialización que se concentra en la relación entre poéticas y territorialidad, y permite distinguir micropoéticas, macropoéticas, poéticas abstractas y poéticas incluidas[3]. La Poética Histórica (o historia de las poéticas) estudia las construcciones en la proyección del eje sincrónico sobre el eje diacrónico. La Poética Genética (en la que nos centraremos a continuación) es otra disciplina derivada, que focaliza el estudio de los procesos de creación de una poética (sea esta de un drama, un espectáculo, una actuación, un diseño escénico, una dirección, una iluminación, etc.) (Pavis, 2016: 146-151). Diferenciamos la

2 La ontología no implica un problema de "esencias" (como sostienen quienes malentienden la perspectiva ontológica en Filosofía del Teatro), sino de *existencias*, de acontecimientos existenciales. La pregunta ontológica básica podría formularse de la siguiente manera: qué existe, qué hay en tanto poética teatral en el mundo.

3 Sobre Teatro Comparado y Poética Comparada, véase Dubatti, 2012, caps. 8 y 9. A partir del desplazamiento de lo particular a lo abstracto, distinguimos cuatro tipos básicos de poéticas: las micropoéticas o poéticas de individuos poéticos (la *poíesis* considerada en su manifestación concreta individual); las macropoéticas o poéticas de conjuntos (integrados por dos o más individuos poéticos); las archipoéticas o poéticas abstractas, modelos teóricos, lógicos, de formulación rigurosa y coherente, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificables en la realización de una micropoética o una macropoética; las poéticas incluidas o poéticas enmarcadas de segundo grado (poéticas dentro de las micropoéticas).

Poética Genética de la Crítica Genética (Lois, 2001), en tanto el estudio de la primera centra su interés en la perspectiva de la construcción poética, y el de la segunda puede reivindicar una visión más amplia.

Estas disciplinas derivadas de la Poética se relacionan y complementan entre sí. En tanto rama de la Poética, la Poética Genética será deudora y generadora de aspectos vinculados al análisis poético de otras disciplinas (por ejemplo, los ángulos de análisis de una poética, las relaciones territoriales, su proyección histórica, etc.). Por otra parte, si consideramos la Filosofía del Teatro como una filosofía de la praxis o del acontecimiento, la Poética Genética provee una herramienta teórico-metodológica fundamental para el empoderamiento de los artistas-investigadores en la producción de conocimiento sobre sus prácticas, consideradas especialmente como proceso. Es instrumento válido para la auto-observación y observación de la praxis de otros artistas-investigadores orientada metodológicamente[4]. Si las poéticas constituyen metáforas epistemológicas (Eco, 1985) y los procedimientos constructivos de las poéticas son, en su selección y combinación, formas de producción de conocimiento, el estudio de sus procesos de configuración contribuye a arrojar luz al respecto. Si el arte es trabajo (Marx y Engels, 1969 y 2003), sin duda el arte produce conocimiento, también, en la singularidad de los procesos de trabajo en sí mismos.

El objetivo del presente artículo es sistematizar las bases teórico-metodológicas para el análisis genético de una poética según los once pasos que detallaremos a continuación:

1. Determinación del objeto poético cuyo proceso va a ser estudiado: como decíamos antes, puede tratarse de la poética de un espectáculo, un drama, una actuación, etc. Por la condición temporal del teatro como arte sucesivo (Barrenechea, 1989: 83-95), todos sus fenómenos y componentes son susceptibles de ser estudiados como un proceso. Por la pertenencia del acontecimiento teatral a la cultura viviente, la suya es

4 Sobre investigación artística, artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la praxis escénica, véase Dubatti, coord. y ed., 2020b.

necesariamente una "escritura viva" (Hay, 1994), en permanente transformación (Grésillon, 1995).

2. Determinación del período del proceso a estudiar: resulta indispensable convenir, a partir de alguna justificación más o menos arbitraria, un punto de partida del proceso y un punto de llegada o finalización (expresión de la poética-meta)[5]. Por ejemplo, si se estudia el proceso de creación de la poética de un espectáculo, puede establecerse como partida la primera reunión del director y el elenco en los ensayos, o tal vez la decisión anterior del director de llevar a escena un determinado texto, etc. De la misma manera, podría ponerse como punto de llegada el estreno (primera función del espectáculo), o la décima función (si se considera que el espectáculo siguió sufriendo transformaciones de función a función y su poética "se estabilizó" en la décima representación). Incluso es posible poner el punto de partida en la primera función y el punto de llegada en la última, para observar las transformaciones, como cuando estudiamos la poética de *Rojos globos rojos* de Eduardo Pavlovsky y sus cambios durante tres años de temporada, del texto pre-escénico de 1994 al post-escénico de 1996 (Dubatti, 1999: 229-238). Queda claro, en consecuencia, que el proceso teatral de creación de un espectáculo no se detiene en el estreno. Si el teatro es trabajo, lo es en dos esferas relacionadas: antes del acontecimiento (el trabajo de los ensayos) y en el acontecimiento (el trabajo de construcción de la poética en la escena presente).

3. Acopio de materiales que operen como huellas, registros o de alguna manera se relacionen con la experiencia de creación: se trata de reunir todos aquellos elementos que arrojen información sobre los procesos de constitución de la poética (cuaderno de bitácora, fotografías, bocetos de

5 Jorge Luis Borges pone en evidencia la arbitrariedad de toda determinación sobre el inicio de un proceso: "Es fama que le preguntaron a Whistler cuánto tiempo había requerido para pintar uno de sus *nocturnos* y que respondió: 'Toda mi vida'. Con igual rigor pudo haber dicho que había requerido todos los siglos que precedieron el momento en que lo pintó. De esa correcta aplicación de la ley de causalidad se sigue que el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, que el universo necesita del menor de los hechos" ("La poesía gauchesca", *Discusión*, 2007: 207).

vestuario, videos y otras grabaciones, guiones, notas de puesta en escena, plantas de luces, etc.), y que, sin aspirar a restituir al proceso su completud, contribuyan a llenar blancos y evitar lagunas.

4. Establecimiento de una línea de tiempo: se trata de ubicar esos materiales, precisa o aproximadamente, en una diacronía, para proponer un régimen de sucesión y causalidades, ya se los considere del pasado hacia el futuro (la poética-meta) o al revés.

5. Clasificación de los materiales verbales y no-verbales, a partir de su relación con el proceso, en *pretextos* (cuando en la elaboración de la poética ofrecen elementos que anteceden a la poética-meta), *paratextos* (vinculados a procesos artísticos sincrónicos), y *metatextos* (textos sobre los pretextos y los paratextos) (Grésillon, Mervant-Roux y Budor, 2010).

6. Determinación, a partir de una lectura cualitativo-interpretativa, de cortes sincrónicos significativos en la línea diacrónica, partiendo de la mencionada entidad triádica de la poética (estructura + trabajo + concepción) y desde cualquiera de los ángulos de análisis de su construcción (según nuestra propuesta metodológica: ángulos sensorial, de la historia, referencial, lingüístico, semántico y voluntario)[6]. Los cortes implican la identificación de momentos relevantes en el proceso de constitución de la poética-meta.

7. Descripción de cortes significativos: se trata de caracterizar, descriptivamente, la selección y combinación de procedimientos constitutivos de la poética en cada corte. En el plano micropoético, debe privilegiarse la percepción del detalle; en el macropoético, la relación con otras micropoéticas; en el abstracto, el vínculo con las grandes teorías.

8. Interpretación de cortes significativos: se trata de semantizar (Szondi, 1994) la selección y combinación de procedimientos constitutivos de la poética en cada corte.

---

6 Sobre los ángulos de análisis de la poética, véase Dubatti, 2009a.

9. Lectura sincrónico-diacrónica teleológica: a partir de los cortes, en su dimensión descriptiva/interpretativa, observar en la progresión aquellos componentes que pueden reconocerse como antecedentes y prefiguraciones de la poética-meta, que van concurriendo hacia su estructuración final. El trayecto de lectura puede ser inverso: de la poética-meta hacia el reconocimiento de sus prefiguraciones; o, incluso cuando todavía no se ha llegado al estreno, desde un pre-estreno o ensayos ya avanzados hacia el pasado. Un caso ejemplar de este trayecto es el que realiza Mauricio Kartun en sus talleres de "desmontaje": sus alumnos asisten a una función de un espectáculo del dramaturgo-director (ya estrenado o en ensayo avanzado) y en las clases previas o subsiguientes a dicha función se reconocen componentes de la poética del espectáculo y se rastrea su origen en los procesos de trabajo. Cuando asistimos a su desmontaje de *Ala de criados* (2009), en el "Instructivo" del Seminario (texto que Kartun distribuyó vía e-mail antes de la primera clase), explicaba la dinámica de trabajo que realizaríamos a través de seis encuentros. Reproduzco la primera parte de ese texto que, bajo el título "¿Qué es un desmontaje y cuál es su sentido?", exponía el perfil de la tarea a realizar y sus objetivos y reflexionaba sobre el acceso a la "cocina" del creador:

> Es un análisis de los materiales, herramientas y procedimientos con los que trabaja un creador. Observados sobre el ejemplo mismo de un proceso, expuesto en su desglose con el fin de objetivar esos mecanismos y poder reflexionar sobre la práctica de los mismos.
>
> Por decirlo de una manera menos acartonada (o más akartunada por hacerme el pillo): una invitación a comer en la cocina mientras bulle la cacerola. Mirando cómo, en qué tiempo, con qué y pudiendo preguntar por el sentido de los ingredientes y los utensilios.
>
> No sé a vos, pero cómo me gustan los programas de cocina... Cómo me cuelgo en el canal Gourmet mirando a un ponja[7] que hace cosas que yo no

7 Expresión coloquial por "japonés".

> sabría ni podría, pero de las que saco montón de ideas, tips, procedimientos, herramientas y de todo eso después mis propios engendros. Y aunque no saque platos, mirándolo al ponja se me ocurren otras cosas. Nadie cocina siguiendo después rigurosamente esas recetas pero adaptarlas a la sensata realidad de nuestra propia heladera suele ser creación pura. Qué espacio tan gustoso suelen ser las cocinas… Y qué lugar tan natural para compartir en ellas la comida. Cómo me gustaría meterme en las cocinas teatrales o literarias de algunos ponjas que me interesan… Recuerdo con pasión algunos seguimientos parecidos que me permitieron algunos maestros: especialmente Oscar Fessler (de quien fui meritorio de dirección en su puesta de *El círculo de tiza caucasiano* en el San Martín). Y Jaime Kogan, con quien trabajé varias veces y a quien saqueé sin pudor. Suelen decir los carpinteros que la carpintería no se aprende, se roba. Me gustó siempre esa idea medieval del taller de oficios; del creador que hace, y comparte la incertidumbre de ese hacer con alguien que mira, afana lo que le sirve y lo que no pone cara y lo deja pasar. Como imagino que a otros les pasa lo mismo, imaginé este seminario.

Por otro lado: hace mucho tiempo que la enseñanza y la actividad creadora son las dos actividades en las que alterno mis mayores esfuerzos. Con el paso de los años no me imagino ya escribiendo sin dar clases (con las que reflexionar sobre la tarea y aclararme cosas); ni dando clases sin escribir, claro, que sería curro puro. Las dos actividades se han ido confundiendo (en el maravilloso sentido que tiene la palabra: *fundiéndose una cosa con otra*) y han generado como todo apareamiento al fin una criatura. Será medio monstruoso el chico pero como dice el viejo chiste escatológico: "es feo pero es mío…". Poder fundir todo en una sola pieza es una forma entre otras cosas de darle carácter útil a esta rara energía. E intentarla por qué no como *sistema*. Creo en el poder generador de los sistemas y su poder de intercambiar con su entorno energía, información y, en la mayor parte de los casos, también materia. Y me desvela siempre la necesidad de generar un sistema teatral autosustentable. Autosustentable en lo que hace a sus recursos. Y autosustentable en lo que hace al aprovechamiento de sus energías, su sinergia: 'la integración de sistemas que conforman un nuevo

objeto. La coordinación de dos o más mecanismos o elementos cuyo efecto es superior a la suma de efectos individuales'. Un montaje sobre el cual dar un curso, que deje alguna guita y cuyas ideas alimenten al montaje, que haga más profundo al curso y por consecuencia al montaje, que... (Dubatti, 2009b: 30-31).

A partir de los apuntes que tomamos en las clases de dicho seminario de desmontaje, pudimos sistematizar (con la revisión final del dramaturgo-director) siete momentos de trabajo que se fueron desplegando a lo largo de su exposición como hitos del proceso: 1) Universo, 2) Imagen Generadora, 3) Trabajo de Campo, 4) Acopio, 5) Esquema Dinámico, 6) Personajes, 7) Escritura-reescritura[8].

10. Lectura sincrónico-diacrónica no-teleológica: a partir de los cortes, en su dimensión descriptiva/interpretativa, observar en la progresión aquellos componentes que no se reconocen como antecedentes y prefiguraciones de la poética-meta, sino como descartes, desvíos, pruebas, accidentes, sustituciones, omisiones, etc., construcciones que "se perdieron" o fueron abandonadas en el camino pero que, sin embargo, son constitutivas del proceso. Por otra parte, el análisis de esos materiales descartados permite reflexionar, contrafácticamente, sobre qué efectos habrían producido en la poética si se los hubiese incluido en ella.

11. Observaciones comparatistas de síntesis de la historia del proceso en el plano de la micropoética (como poética interna: estructura, trabajo y concepción) y en su relación con las macropoéticas y las poéticas abstractas. Por ejemplo, si consideramos nuestro trabajo sobre los procesos de composición de *Ala de criados* de Mauricio Kartun, abrió la posibilidad de encontrar componentes específicos y únicos del proceso micropoético de la obra, otros compartidos con los procesos de otras obras (Kartun realizó desmontajes de otras de sus piezas, por ejemplo, *Terrenal*, 2015, al que asistimos), y finalmente la posibilidad de conectar la experiencia del pro-

8 Para el desarrollo de estos "momentos", véase Dubatti, 2009b: 30-38.

ceso de *Ala de criados* con poéticas abstractas o teorías sobre la creación artística (entre ellas, la de la formatividad, de Luigi Pareyson, 1960 y 1987).

La descripción e interpretación de los procesos constitutivos de una poética-meta, tanto desde el punto de vista teleológico como no-teleológico, no pretende constituirse en una representación especular de la compleja realidad de dichos procesos creativos, sino en aproximaciones provisorias, sujetas a revisión según se vayan aportando nuevos materiales a la consideración del estudio genético. La comparación de diferentes procesos, en sus relaciones y diferencias, permite incluso diseñar teorías racionalistas e irracionalistas sobre la creatividad para responder la pregunta formulada por Elena Oliveras: "¿El arte, es principalmente fruto de la inspiración o del trabajo, del tanteo o de la organización? Este viejo problema, planteado ya por los presocráticos, renace en otros momentos de la historia de la Estética (…) y podríamos asegurar que está lejos de ser resuelto" (2006: 131). Los estudios otorgan al trabajo artístico un valor en sí mismo (el trabajo como objeto final de análisis) y un valor como medio para la comprensión de las poéticas. Queremos destacar, finalmente, entre otros ejemplos de aplicación y elaboración de los pasos de esta propuesta teórico-metodológica, los estudios de Poética Genética realizados, en sus respectivas tesinas/tesis de licenciatura teatral, por Carla Pessolano (*Poética genética y dramaturgia de escena: "El bergantín" de Bernardo Cappa*, IUNA, Argentina[9]) y por Simón Franco Suárez (*El director invisible: una cartografía radicante sobre la función del director en laboratorios de creación colectiva*, UNAM, México), ambos con nuestra coordinación.

9 Un fragmento de dicha tesina se publicó en Pessolano, 2011: 261-282.

Referencias bibliográficas

Barrenechea, Ana María (1989). Yo y lo otro: lo fantástico en las artes no-sucesivas. *Filología*, Año XXIV, 1-2, pp. 83-95.

Borges, Jorge Luis (2007) [1932]. La poesía gauchesca. En su *Obras completas 1*, pp. 207-230. Buenos Aires: Emecé.

Dubatti, Jorge (1999). La nueva versión de *Rojos globos rojos* de Eduardo Pavlovsky. En O. Pellettieri (Ed.): *Tradición, modernidad y posmodernidad (Teatro Iberoamericano y Argentino)*, pp. 229-238. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Editorial Galerna y Fundación Arlt.

----------(2009a) *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad, Serie Teatro.

----------(2009b) (Octubre-Diciembre) En la cocina de Mauricio Kartun: apuntes del desmontaje de *Ala de criados*. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, Nro. 153, pp. 30-38. Casa de las Américas. La Habana, Cuba.

----------(2012) *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.

----------(2014) *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Prólogo de Guillermo Heras. Buenos Aires: Atuel. Col. Textos Básicos.

----------(2020a) *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa. Col. Arte y Acción.

----------(Coord. y Ed.) (2020b) *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".

Eco, Umberto (1985). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Grésillon, Almuth (1995). En los límites de la génesis: de la escritura del texto de teatro a la puesta en escena. *Inter Litteras,* Universidad de Buenos Aires, 4, pp. 5-14.

Grésillon, Almuth; Mervant-Roux, M. M. y Budor, D. (2010). *Genèses théâtrales*. Paris: CNRS.

Hay, Louis (1994). La escritura viva. *Filología*, Año XXVII, 1-2, pp. 5-22.

Hegel, G. W. F. (2008) [1832]. *Estética*. Traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos. Buenos Aires: Losada, 2 tomos.

Lois, Élida (2001). *Génesis de escritura y Estudios Culturales. Introducción a la Crítica Genética*. Buenos Aires: Edicial.

Marx, Karl y Engels, Friedrich (1969). *Escritos sobre arte*. Barcelona: Península.

----------(2003) *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue.

Oliveras, Elena (2006). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.

Pareyson, Luigi (1960). *Estetica. Teoria della formatività*. Bologna: Zanichelli.

----------(1987) *Conversaciones de Estética*. Madrid: Visor.

Pavis, Patrice (2016). Genética. En su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, pp. 146-151. México: Paso de Gato.

Pessolano, Carla (2011). Poética genética y dramaturgia de escena: *El bergantín* de Bernardo Cappa. En J. Dubatti (Coord.): *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*, pp. 261-282. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Szondi, Peter (1994). *Teoría del drama moderno / Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.

El imperativo de la acción dramática

Percy Encinas C.

Especialista en Cultura, Teatro, Literatura y Neuroeducación. Con experiencia en gestión de proyectos culturales de gran formato. Investigador (DINA – CONCYTEC) y docente de investigación en nivel superior. Tiene más de ochenta publicaciones en distintos medios de Perú y el extranjero. Asimismo, ha dado conferencias y seminarios de sus especialidades en diversas plazas de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. Como dramaturgo, sus más recientes trabajos son: *Surte, el sonido de los sueños* (2021); *Lo que no cesa de ocurrir* (2020); *Necrópolis* (2019); *Noche de brujas* (2014). Es docente del posgrado y pregrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de la Universidad Ricardo Palma. Director de proyectos en Asociación Iberoamericana de Artes y Letras desde 2013.

El imperativo de la acción dramática

Percy Encinas C.
Asociación Iberoamericana de Artes y Letras / Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Cuando encontré estos principios en la neurociencia me di cuenta de que esta disciplina le daba una base teórica a algo que, tanto yo como otros actores, habíamos experimentado fenomenológicamente.
Kemp, Rick (2020: 2)

1. Principios del enfoque atencional

Necesitamos saber. Este enunciado brevísimo que combina dos verbos trascendentes constituye la clave definitoria de la eficacia de toda ficción y, especialmente, de toda ficción teatral. Pero, a la vez, es la síntesis definitoria de la condición humana.

En su muy influyente libro de mediados del siglo XX, Lajos Egri señaló: "Cuando se levanta el telón, el público desea saber, lo más pronto posible, quiénes son esas personas que están en el escenario, qué es lo que quieren y por qué están ahí" (2009, p. 222).

Saber quiénes son, por qué están allí pero, agrego yo, saber sobre todo "para qué" es una urgencia. Una urgencia que puede cobrar una fuerza incontenible.

La necesidad por saber qué sucede en alguna situación determinada pero, especialmente, qué sucede con y entre las personas que están involucradas en aquella situación es un imperativo que está vinculado a la condición misma del ser humano y de su supervivencia. La esmerada composición de relatos que cultivamos desde la época en que vivíamos en cavernas y que evolucionó (y nos hizo evolucionar) hasta identificarla como literatura lo ha intuido desde siempre. El auge de las neurociencias y el auxilio de las neuroimágenes en las últimas décadas solo lo han confirmado.

No es tanto el interés por las cosas, por los objetos casi siempre inertes dentro de una situación, salvo en la medida en que la suerte de estos implique el beneficio o el perjuicio posible a una persona, a otro miembro de la especie. Una viga crujiendo, unos pernos en proceso de ceder no serían tan preocupantes (ni cautivantes de nuestra atención) si no pusieran en peligro a alguien que sufriría el colapso de la techumbre o lo que sea que esa viga o esos pernos sujetan.

Imaginemos que uno asoma a una habitación y percibe en ella que la temperatura del ambiente empieza a descender de modo acelerado, que empieza a perderse calor, a bajar el termómetro uno, dos, diez, veinte grados centígrados desde la temperatura inicial. Que de un clima templado como el de una primavera limeña, ha bajado a cero y sigue cayendo. Digamos que percibimos ese cambio porque la humedad, las zonas del espacio en que hay agua se cristaliza, se solidifica por caer por debajo del punto de fusión; lo notamos en el espejo, en las ventanas, en los pequeños pero suficientes detalles que contienen líquidos que ahora se hacen visibles como costras de hielo. Es bueno saber que no solo conocemos lo que sucede mediante la vista sino que percibimos ese cambio con alta participación de nuestro sentido háptico. En este hipotético caso, frente al congelamiento galopante de un recinto, nuestra curiosidad sería real pero breve y apocada. Suponiendo que estemos presencialmente cerca a esta habitación, nuestra reacción natural sería apartarnos o abrigarnos casi sin darnos cuenta, como acción refleja. Pero si la viésemos a través de la expectación de una historia (película, documental, obra teatral, relato periodístico, etc.), nuestro interés iría decayendo casi al ritmo del descenso de la temperatura del lugar. Salvo que… notemos la presencia de un ser vivo en esa habitación. En el preciso momento en que caemos en cuenta de que una vida está allí dentro de la habitación que, por alguna razón inexplicable (la causalidad del hecho es importante pero no lo más importante en ese momento), sigue perdiendo temperatura exponencialmente y sabemos (más preciso es decir: intuimos) que ese fenómeno térmico ocasionará daño y probablemente daño irreparable al ser vivo, nuestra actitud frente al suceso cambia, nuestra atención se incrementa agudamente y tendemos a la necesidad de conocer la suerte

de esa vida en esas condiciones tan peligrosas. ¿Qué hace allí? ¿Puede salir por sus medios? ¿Recibirá ayuda de alguien si la requiere? ¿Tendrá tiempo para escapar y ponerse a salvo? Esas y muchas preguntas conexas nos agitarán, pero no más que la pregunta sobre su futuro inmediato. Lo más urgente e irresistible es saber si se salva o no. Necesitamos saberlo.

Cuando vemos por la televisión las dantescas imágenes de bosques en llamas, de desastres forestales que con el calentamiento global han aumentado en frecuencia y gravedad, es probable que una fascinación tan perversa como la de Nerón nos capture la atención estética un rato. Pero nada comparado a si supiéramos que en medio de esos árboles que crepitan bajo lenguas de fuego se encuentra una familia de venados. Hay una corriente inmediata que nos conecta con la lucha contra la muerte de esos seres vivos. Su zozobra en medio de la tragedia la captamos hasta sentirla en algunas modificaciones orgánicas de nuestro cuerpo. La participación en nuestros procesos emocionales de distintos órganos del cuerpo (no solo de zonas subcorticales como se creía), especialmente de los circuitos viscerales, ha sido comprobada por la biología contemporánea de modo categórico (Damasio, 2019, pp. 117-118), dando también en esto razón a los poetas que lo señalaban desde hace siglos. Sentimos desde el estómago.

Solo algo podría hacer que esa situación se incremente aún más hasta el punto de agudizarnos el interés y probablemente convertirlo en angustia compartida. Que en lugar de venados, sean personas luchando por sobrevivir. Sea una noticia periodística, sea un vídeo circulando por las redes en línea, sea un relato eficaz hecho de palabras o, más aún, de imágenes (un relato eficaz, en realidad, siempre está hecho de imágenes), sea cualquier forma de lenguaje que nos narre la situación, no podremos evitar ir hasta el final, enterarnos de si las personas se salvan o no, y cómo lo hacen. Queremos conocer el desenlace de su *agón*. Necesitamos saberlo.

Las situaciones que pido imaginar podrían corresponder a las que conocemos como escenas de suspenso. Bajo ese término, la afirmación que sostengo aquí coincide con lo que han comprobado en experimentos controlados en laboratorio, a través de escáneres, los investigadores Bezdek

y Gerrig (2015). Además, con quienes les han antecedido en esta línea de investigación, que ellos citan:

> Suspense arises when narratives emphasize potential future events and, in particular, negative events (Zillmann, 1991). Ortony, Clore and Collins (1988) characterized the emotional signature of suspense as a blend of hope for the positive outcome mixed with fear for the negative outcome. Many studies have found that an emphasis on potential negative outcomes yields strong subjective feelings of suspense (e.g., Comisky & Bryant, 1982; Gerrig, 1989; Gerrig & Bernardo, 1994; Knobloch-Westerwick & Keplinger, 2007; Vorderer, Knobloch, & Schramm, 2001). (p. 3)

2. El mandato de la especie

El interés por los relatos está, en una primera y básica instancia, condicionado entonces por la posible afectación de los congéneres, por el "*fear for the negative outcome*". Si en toda comunidad de personas conocida en el mundo, si en cada una de las culturas que pueblan este planeta diverso, si en todas las épocas y todas las lenguas se constata la importancia que tienen la narración y el consumo de relatos es porque el relato expone la suerte de otras personas (o personajes) que, de alguna manera o de varias, podrían ser uno mismo o alguien de nuestro entorno. El neurocientífico Óscar Vilarroya imagina que en algún momento de la protohistoria el *Homo sapiens* o quizás los miembros de una especie anterior empezaron a responder a sus inquietudes, a los asombros de su época con historias que les ofrecieran cierto nivel de explicación a los hechos. "En ese momento cambió la evolución de los seres humanos para siempre y nos convirtió en lo que somos ahora, una especie narrativa, es decir, que se explica a sí misma y al mundo con relatos que responden a los "por qué" que se formula continuamente" (2019, p. 26).

Es cierto: saber por qué, conocer las razones de los hechos es un impulso que acompaña a la especie y que ha inducido a un torrente incontenible de relatos que, cuando se entrelazan entre ellos logran a veces construir edificios tan complejos y sofisticados que imprimen un convencimiento

parecido a la verdad. Es el mismo impulso que ha provocado esa cascada de indagaciones que poco a poco dieron forma a ese conjunto de procesos reglamentados llamado ciencia. Aunque el "para qué" ocupa un escalón más arriba en la urgencia de lo que necesitamos saber sobre los otros, en la medida en que es una pregunta que apunta a conocer las intenciones.

Esa necesidad a la que me estoy refiriendo hunde sus razones en la historia evolutiva de nuestra especie y habría contribuido a su éxito en la supervivencia y a su lugar en el concierto de seres vivos. Es la selección natural la que habría inducido al desarrollo de un cerebro no solo cada vez de mayor cociente encefálico sino, también, más sofisticado en sus funciones y capacidades. Incluida en su capacidad de detectar las intenciones de cada conducta, de cada acción, de cada movimiento de los seres vivos y, especialmente, de los congéneres de nuestro entorno. A diferencia de los demás homínidos con quienes compartimos una línea evolutiva de alrededor de seis millones de años, el *Homo sapiens* fue desarrollando cada vez más la especialización de un cerebro que le permitía adaptarse mejor a su alta sociabilidad cooperativa, que a su vez incrementó sus aptitudes para sobrevivir. Es quizás la compleja historia del desarrollo cognitivo y emocional (ambas esferas están imbricadas) del ser humano el factor principal por el que la selección natural ha seguido favoreciendo una aptitud particular de nuestra especie: saber qué sucede con el otro. Saberlo lo más antes posible. Esta pulsión profundamente arraigada se vincula con fenómenos vitales que anteceden no solo a los homínidos sino también a los homíninos (nuestra familia ancestral desde hace veinte millones de años), a los mamíferos, a otras especies superiores e incluso al auge de los seres pluricelulares. Estaría vinculada con eso que Spinoza llamó *conatus* y que Damasio actualiza bajo el concepto amplio —no el restringido— de homeostasis, entendido como el impulso vital que induce a todo ser vivo no solo a conservarse, superando los peligros del entorno, manteniendo su equilibrio biológico sino a buscar su prosperidad. Esa constante que acompaña a cada especie puede observarse por ejemplo en la inmediata reacción de cualquier animal (incluido el hombre) cuando detecta la presencia de otro, que no cesará hasta estar seguro de que no le entraña peligro. La capacidad de detección y valoración del otro animal es

automática, pre-racional, que le permite decidir en milisegundos entre tres opciones: enfrentarse, huir o permanecer en caso de que no le parezca poner en riesgo su integridad. También se percibe en otras situaciones como las de buscar pareja o explorar posibles alimentos. Ese encendido emocional, esa espontánea activación del foco atencional y la necesidad de saber sobre una situación a la que está sometido un congénere es lo que propongo llamar: *imperativo de la acción dramática* o más sintéticamente *imperativo dramático*.

En un contexto especialmente exigente para el *Homo sapiens*, en un escenario como la sabana africana, más expuesto al acecho de otros grupos y con menor acceso a alimentos que en otras geografías (como valles o selvas tropicales por ejemplo) la socialización cada vez más organizada se convirtió en una cuestión de vida o muerte. Solo en grupos cada vez más grandes, nuestra especie pudo superar los grandes retos y los graves peligros externos, algo que, de paso, fue trayendo otros problemas propios de las comunidades numerosas. Pero eso indujo a seguir dando forma a lo que los científicos han llamado en nuestra especie: el cerebro social. Es, como sintetiza Vilarroya, aquel cerebro que reúne

> aquellos mecanismos cognitivos y emocionales sociales […] que permitían leer mejor la conducta y los estados mentales de los otros miembros del grupo, adaptar nuestra conducta social para conseguir nuestros objetivos y ser sensible a las normas que regulaban la conducta del grupo. […] aquellos que desarrollaron mayor inteligencia social tuvieron más éxito reproductivo. (2019, p. 62)

Es este cerebro social tal y como lo describe el autor, el que insufla a las personas la pulsión de prestar atención especial cuando conoce una situación en progreso o un relato que involucre a congéneres. Más aún si se trata de personas en circunstancias peculiares que les ponen en riesgo, si están sometidas a condiciones de tensión o a dilemas morales que aumentan la incertidumbre sobre cómo resolverse y sobre qué consecuencias acarrean a los involucrados. Las personas, frente a historias que transmitan esas condiciones, verán activado ese ancestral impulso por seguir el arco de sus problemas hasta su resolución. Este impulso trasciende la voluntad,

pues obedece a resortes biológicos profundos que el desarrollo evolutivo de nuestra arquitectura emocional ha consolidado. Este impulso es el que llamo imperativo dramático y subyace en nuestra tendencia universal al consumo de relatos, de cualquier relato. Sea en los registros del testimonio, el cuento, la novela, el teatro, el cine u otro género híbrido, aun a través de las propias particularidades de cada uno. Sea asimilado a la veracidad (como los testimoniales, biográficos, documentales, periodísticos, etc.) o sean los más propios de la ficción que, cuando están elaborados con eficacia no impactan menos que los otros. Por supuesto que cada uno de los géneros presenta variantes pero por ahora baste admitir que todo tipo de relato tiene potencialmente la capacidad de aprovechar ese impulso, de atraerlo hacia la historia que despliega y gestionarlo.

3. Confirmación de neuroimágenes

Podría usar las mismas palabras con las que preguntaba por el trabajo del actor: "cómo hacer bien este trabajo. Cómo llevar a cabo del mejor modo posible la delicada labor de exponer el cuerpo, las emociones y la mente en un escenario, cada función, frente al público" (Encinas, 2014, pp. 9-10). Puedo aplicar las mismas palabras al trabajo de composición de la historia que aquellos cuerpos mostrarán en el escenario.

De los múltiples hallazgos de la neurociencia que ha tenido un auge superlativo gracias a las tecnologías de neuroimágenes que mapean el funcionamiento de los cerebros de las personas mientras están interactuando con los estímulos, el que ha otorgado insumos comprobatorios relevantes es el descubrimiento de los sistemas neuronales llamados, poéticamente, neuronas espejo. A estas alturas, casi tres décadas después de su detección casual por el equipo científico del doctor Giacomo Rizzolati, es muy probable que el lector y, especialmente, un lector que cultiva las artes y la teoría teatral ya los conozca. Así que vamos a exonerarnos de comentar lo básico y, más bien, intentar exponer cómo es que algunas consecuencias o hallazgos derivados de estos sistemas (sí, el plural es importante porque se sabe ahora que son varios) han influido en mi trabajo creativo como dramaturgo y como docente de dramaturgia.

Otra obviedad que, por serlo, nos evade muchas veces de analizar sus alcances y su pertinencia: toda creación y trasmisión de un relato tiene el objetivo de despertar el interés suficiente para ser atendido y generar una reacción por más mínima que esta sea. A ningún emisor de un relato le resulta indiferente si los receptores se interesan y reaccionan ante su transmisión. Todo creador aspira a que su relato genere reacción y esa reacción sea siempre procesada a través de las emociones. Pero para ello requiere, como condición inicial, activar el foco atencional del receptor, captar su atención y sostenerla para, al final, haber operado en dicho receptor una movilización (así fuera un micro movimiento) en el plano emocional y en el cognitivo. Es indicativo que *emoción* y *movimiento* provengan de la misma raíz etimológica.

Autores de ficciones deben gestionar el encendido de ese interés. Deben gestionar ese impulso para captarlo y sostenerlo. Pues, como indican dos de los investigadores que exploran los efectos de transporte del consumidor de relatos: "When authors craft their narratives, their goal is often to cause people to become fully immersed in the worlds they create (Bezdek y Gerrig, 2015, p. 2).

4. Transporte narrativo

Para comprender los procesos de esa experiencia, disciplinas contemporáneas como los estudios literarios, la psicología cognitiva, la antropología, la ciencia de la comunicación, entre otras, han propuesto varios constructos que den cuenta de ella. En su metaanálisis, Van Laer (2013) hace repaso de algunos surgidos en los estudios cognitivos: la absorción (Tellegen y Atkinson, 1974); la experiencia o flujo óptimos (Csikszentmihalyi, 1992); la inmersión (Wang y Calder, 2006). Sin embargo, se inclina a favor del concepto que propuso Richard Gerrig en 1993: transporte narrativo. Este autor es el que consolida el constructo aunque un trabajo precedente de Deighton, Romer y McQueen (1989) ya daba cuenta de él al analizar 40 comerciales televisivos y distinguir la eficacia de los receptores en el procesamiento cuando consumían un discurso de formato argumentativo de cuando consumían un formato dramatizado. Usaré este

concepto: *Transporte narrativo*, que se refiere a relatos construidos tradicionalmente con cuatro elementos básicos: un personaje central a quien le suceden cosas (eventos), la trama de los eventos que están enmarcados en una secuencia temporal, una situación clímax a la que se somete al personaje central y el estado final de la trama en el que se haya resuelto o no la situación clímax anterior.

4. 1. Transporte narrativo en el teatro

Sin duda, el transporte narrativo es un concepto que puede bien aplicarse a aquellas experiencias escénicas, a aquellas obras de teatro que priorizan el desarrollo de eventos episódicos con esos cuatro elementos, en las que dichos eventos están concatenados causalmente. Los espectadores, cuando la obra es eficaz, experimentan un proceso de transportación al que son conducidos por efecto de la narración. Pero, ¿mediante qué procedimientos?, ¿qué recursos o mecanismos entran en juego para lograr que un relato en general y uno teatral en particular, haga viajar, transporte a sus espectadores en el momento mismo de su despliegue? ¿Hasta qué punto las personas responsables de la dramaturgia pueden gestionar esos elementos? Una primera aproximación desde la experiencia de la creación dramatúrgica se propone ofrecer este texto en adelante.

Advierto que no pretendo señalar que solo ese tipo de obra, de estructura arquetípica que subyace a todos los relatos de todas las culturas como lo han demostrado los estudios de narratología más básica y sus fuentes (Barthes, Todorov, Levi-Strauss, entre otros) sea el único capaz de proveer una experiencia movilizadora, que cumpla con capturar la atención, deslumbrar incluso, y transformar emocional y cognitivamente a una persona. De hecho, dentro de la vastedad contemporánea, conviven poéticas teatrales que exploran construcciones de espectáculos que prescinden parcial o completamente (si eso es posible) de la narratividad de sus materiales, los que son hilvanados en búsqueda de capturar la atención de sus espectadores reduciendo la secuencia de eventos hasta desafiar la dramaticidad misma, la posibilidad de una acción lógicamente engarzada. Esos espectáculos, algunos de ellos memorables, son excepcionales, muy escasos

de hallar, si los comparamos con los que cuentan historias (secuencias enlazadas de eventos) aun con disímiles modalidades pero siempre con un arco narrativo. Muchas veces, también, son excepcionales en resultados porque consiguen generar experiencias de alto impacto estético. Pero, desde el punto de vista del receptor del espectáculo, este fenómeno no sería el de transporte narrativo, sino el de inmersión si seguimos a Phillips y McQuarrie (2010), quienes han comparado ambos tipos de reacciones de los receptores en su estudio sobre los relatos publicitarios. El presente texto no se ocupará de esas reacciones inmersivas sino de las que adhieren a la experiencia de transporte narrativo.

5. Imágenes mentales

Si la memoria no me engaña demasiado, los primeros disparadores que me indujeron a dar forma a la obra que escribí y que llamé después *Necrópolis* fueron dos. Uno tuvo que ver con la noticia de un hombre anciano, probablemente nonagenario, que había salido de prisión luego de cumplir años de condena por crímenes nazis y que tenía a su barrio (me parece que en una ciudad francesa) dividido entre quienes le repudiaban y quienes defendían su derecho a terminar sus últimos días en libertad si el sistema judicial de su país lo había decidido así. Esa noticia me llevó a explorar otras parecidas y recordar el hecho de que hasta ahora habría personas imputables por crímenes o por complicidad con ellos en el marco del holocausto perpetrado por los nazis durante la segunda Guerra Mundial, quienes en la época en que los cometieron tenían la edad que la actual psicología incluye en el rango de adolescentes. El asunto es que los pocos que podrían haber sobrevivido son ancianos viviendo sus últimos días de vida y, muchos de ellos, parecieran haber tenido una existencia sino venerable, al menos sin ninguna trasgresión legal ni social posterior a la guerra y más bien haber gozado del respeto de su entorno a cuyo desarrollo habían contribuido. Pensar en las atrocidades que han cometido en una época que correspondía a una especie de vida anterior (por lo lejana en décadas, conductas y circunstancias), a muchos les parecía un despropósito. Esto, inevitablemente, activó difíciles preguntas que me problematizaban. Me costaba aceptar sin

atenuantes que las responsabilidades de un joven a los veinte años de edad o menos, en el contexto de un mundo tan distinto del actual, pueden ser igual de exigibles y sancionables en un hombre que ya roza los noventa años. ¿Se trata del mismo hombre, acaso? Aquella noticia del diario que vi en internet me remitió, de inmediato, a la obra *The Handyman* de Ronald Harwood, que dirigió Mateo Chiarella cuya traducción hizo él con Cynthia Schrader y se llamó en Lima *El servidor*. Trataba de lo mismo y me había suscitado inquietudes precedentes pocos años antes. Por lo tanto, la noticia leída solo había avivado una llama encendida en aquellas inquietantes escenas que en 2013 encarnaron Alberto Herrera, Katerina Donofrio, Paloma Yerovi, Carlos Victoria, entre otros, en el teatro Ricardo Blume. La segunda imagen probablemente tenga un origen menos preciso. Debe de haber sido más bien un collage, una acumulación incesante de imágenes de lo que fue el periodo de subversión armada y antisubversión (SAAS) que padecimos en el Perú en las dos últimas décadas del siglo pasado. Imágenes que se siguen sucediendo a partir de los testimonios y discursos de otros géneros (literatura, cine, teatro, ensayo, crónicas, etc.) durante el siglo presente y que en mi lectura del libro *Persona*, de José Carlos Agüero, volvieron a emerger vívidamente.

En un creador como yo, entrenado en los últimos veinte y pico años a producir sobre todo reflexiones argumentadas donde el mandato demostrativo o epidíctico se vale de recursos retóricos para sustentar asertos, no debería asombrarme identificar como temas, ideas o conceptos los resortes de una nueva creación. Pero si afino la mirada y, hasta donde me resulta posible, escarbo en los antecedentes que podrían ser los más tempranos de mi inquietud, sí, deberé aceptar que han sido imágenes. Primero imágenes, solo después ideas. Pero ideas que me indujeron a la activación de nuevas imágenes. En algún punto de esta activación en cadena debo haber resuelto que se trataba ahora de escribir una obra teatral y no un ensayo o un artículo académico.

Mi labor con la creación de historias no es nueva. Como narrador di forma a una docena de relatos en los años noventa e inicios de los 2000, de los que se han publicado menos de la mitad de modo muy disperso. Ganado

por la creación ensayística y crítica, mi labor de compositor de ficciones se vio desplazada hasta hace poco. Aunque hice algunas pequeñas obras por encargo, la obra cuyo proceso creativo quiero explorar aquí tomó forma escrita entre febrero y abril de 2018. Ha tenido una suerte inesperada. Por un lado, el texto fue premiado en el concurso del Británico de ese año y, aunque no ha sido montada aún, fue publicada en el libro con las demás obras ganadoras en el 2019. A fines de ese mismo año, Buhamara, una joven productora de audiovisuales me convenció de llevarla a versión cinematográfica y terminé desarrollando el argumento para tal propósito con la ayuda de Martín Velásquez Latorre y Rógger Vergara Adrianzén, como parte del proceso de adaptación del guion para cine. Es aún un proyecto que, en un país como el mío, puede tardar varios, muchos años hasta verse concretado como un estreno en pantalla; algo que se cumplirá solo si quienes lideran su realización exhiben una superlativa persistencia y buena porción de suerte para acceder al financiamiento y las condiciones necesarias.

Pero tanto en la escritura de la obra (del texto de literatura dramática) como del argumento, que es el artefacto textual previo al guion cinematográfico, hay un mandato que me ha acompañado de modo insistente como una especie de voz que se hacía audible, especialmente en cada relectura durante el intenso proceso de composición. Podría ponerlo en palabras de Forster: *Don´t tell me. Show me.* Por supuesto que no siempre, aun queriéndolo, he logrado obedecerle y las veces en que lo haya hecho tampoco aseguran que hayan alcanzado la eficacia deseada, pero ese mandato ha sido constante y sobre él es que quiero exponer algunas consideraciones.

6. Creación-investigación: el caso de *Necrópolis*

Escribí *Necrópolis* sin un plan predeterminado. Aunque en algún momento del proceso tuve que diseñar una escaleta, esa herramienta tan útil a veces para guiar la cronología, la secuencialidad de los hechos, visibilizando una linealidad que evite errores, que cuide el orden y la lógica entre los eventos. Pero eso fue cuando ya la historia, los personajes y la mayoría de escenas estuvieron creados como cuadros cuya relación había activado intuitivamente. Pero la escaleta no los antecedió.

En medio de esa actividad creadora, sin guía previa, algunas escenas fluyeron (en primera versión) con una facilidad que me sorprendía, desde alguna matriz generadora imparable que parecía controlar poco a nivel consciente. Iban emergiendo las escenas con una aparente espontaneidad, aunque su reescritura me haya exigido después muchísimas dudas, ajustes, descartes. La escena número 4 fue especialmente importante durante el proceso mismo de la composición y también después, vista en perspectiva, ya con la obra publicada. Es una de las escenas que menos volumen verbal en los diálogos tiene (algo de treinta palabras), es también una de las más breves. Trata de una joven abriendo una caja de polvo. El asunto es que ese material pulverizado contiene —le han informado en la dependencia del estado— los restos óseos de su padre (y otras sorpresas más). Digo que fue importante mientras luchaba por darle forma a la obra pero mejor sería decir que fue un problema. Cada vez que la ponía a la luz de mi autoevaluación, la escena no pasaba la prueba. No en términos de las exigencias de la acción dramática a la que yo quise someter la obra y sus escenas. Si había personajes que en ese momento del proceso creativo competían por llevar la acción: el evasivo Tony, la periodista y la investigadora social, la escena 4 no cumplía con imprimirle nada a los objetivos de ninguno de estos tres personajes. No obraba ni a favor de la consecución de sus propósitos ni a favor de obstaculizarlos. La escena, sin embargo, en alguna instancia de mi paleta de opciones, insistía en integrarse al lienzo. La he reescrito, le construí distintas versiones de diálogos a los personajes. La he descrito con estos en movimiento, con interacción de otros personajes que luego se delataron prescindibles. Los diálogos que esbocé, a veces cargaron críticas que nacían desde el profundo dolor acumulado de sus enunciadores. A veces, para evadir el sentimentalismo, se cargaban de una lírica más alegórica. A veces, los enunciados rezumaban decepción, otras, reafirmación política. En varias ocasiones, los diálogos me parecieron válidos, justos, aceptables. Pero poco después, incluso al final, cuando le daba la estructura definitiva, decidí retirarla. Para luego, a la mañana siguiente, volver. Ahí estaba de vuelta en mi cabeza, en mi ánimo, desafiando todos los manuales de escritura dramática. Asumiendo su naturaleza ajena a las dos líneas argumentales de la obra. Pero cada vez más nítida en la mente.

Imponiéndose al juicio de la construcción ortodoxa de ficciones. Metiéndose en la obra para invitar a imaginarla como el autor la imaginaba, aunque no abonara directamente al terreno fabular de los personajes, aunque no aportara a la eficacia de la trama.

Ahora que he vuelto a leerla, recordando que es una de las que más me han comentado quienes han leído *Necrópolis*, debo aceptar que esa escena, aunque no contribuye al súper objetivo de ninguno de los principales personajes, es una de las más significativas de la obra. Alfredo Bushby ha dicho sobre ella

> La imagen de esta escena no solo replica algunas de las frecuentes y terribles imágenes que dejaran las secuelas los años del terror en el Perú, en que los restos de los desaparecidos eran entregados en cajas a sus familiares, sino que, en muchas formas, anticipa la estructura que ya ha tomado y seguirá tomando esta pieza dramática. (2021, p. 1)

A partir de esta misma obra, ha dicho Jorge Dubatti sobre su autor: "Encinas se vale del teatro como una forma de mostrar la realidad, de permitir ver mejor la realidad (función heredada del drama moderno, sin duda vigente en el teatro actual) y, al mismo tiempo, terapéuticamente, de exorcizar la angustia" (2020, p. 6).

"Ver mejor la realidad", mostrarla, indica el crítico argentino. "La imagen de esta escena", señala Bushby. Sí, en su incipiente recepción, aun como texto de literatura dramática, esta escena se impone por su potencia, por su alta capacidad de activarnos mentalmente una imagen (o más de una). Es esa capacidad de imaginarla (el verbo en su más esencial dimensión) la que la impuso en la trama, la que terminó de sembrarla en la cadena de eventos y darle el número 4. Es esa capacidad de transmitir una imagen que contiene en sí misma la potencialidad de muchas otras imágenes de alto simbolismo ("anticipa la estructura", dice Bushby, como diciendo representa la estructura).

Dubatti (2020) incluye un fragmento de una entrevista en que, preguntado sobre mis propósitos sobre la escritura de *Necrópolis*, respondí:

"No me propuse nada en particular más allá de dar forma a una historia, de expulsar esas imágenes que parecían haberse acumulado en mi interior, […] dar forma de imágenes vivas a algunas inquietudes, de convertir esas imágenes en escenas y luego estas en una estructura" (p. 6). La coincidencia entre lo señalado por los críticos y lo expresado textualmente por mí podría relevarme de mayor argumento. Aun sin que haya sido escenificada, con el material único del lenguaje escrito, esta escena consigue atraparnos la atención porque activa nuestra emoción. Y, como intento sostener, activa nuestra emoción porque nos instala la necesidad de conocer. De entender qué ha pasado con los seres queridos de esa joven y esa mujer mayor. También, qué pasará con ellas a partir de la revelación y del contacto con esa materia en polvo que se les escurre por los dedos, que se les queda pegada a los bordes de las manos. Esa materia que apenas vemos cobra nitidez en nuestras mentes porque deja de ser polvo inerte, residuo material para encarnar el símbolo de una vida, aun en la irreversible etapa de su muerte. El residuo de personas amadas por estas mujeres que vemos luchar, imponerse a sus dolorosas angustias para lograr el demoledor pero necesario ritual del duelo. La imagen funciona. Nos captura la atención porque nos emociona. Nos inocula la necesidad de saber. En otras palabras: nos enciende el imperativo dramático.

7. Ideas finales

Como acatando el mandato de Forster, la creación de ficciones para el teatro, al menos la que aliento en mis clases de Dramaturgia y del taller de guiones, se preocupa menos por crear diálogos. Se ocupa más por crear actos ilocutivos. Acciones y actos de comunicación que tejan una situación relevante. ¿Relevante para quién? Para los personajes involucrados y, en esa medida, para el interés del público que atestigua. Muchas veces los diálogos pueden vehiculizarlos, pero siendo eso: medios para mostrar las acciones y las relaciones entre los personajes a través de eventos ilocutivos. Con muchas palabras, pocas o ninguna emanando de aquellos. Aunque a veces, si se juzga indispensable, haya que esforzarse por añadir texto acotacional efectivo.

Las decenas de obras que se crean, procesan y reescriben como parte de los talleres que dirijo en la universidad de San Marcos, así como en mis propios trabajos dramatúrgicos, me permiten comprobar que esa capacidad de imaginar y componer escenas que, a su vez, sean capaces de transmitir imágenes significativas, que se potencian con la propia carga del espectador en su encuentro con la escena tiene que ver con ese mandato trascendente y profundamente enraizado al que me refiero en este trabajo.

Valenzuela Ruiz nos recuerda que "vivimos rodeados de una miríada de ilusiones creadas por nuestro cerebro para comprender todo lo que nos rodea" (2016, p. 87). Sí, es la arquitectura cortical la que ha desarrollado en nuestra especie una capacidad perceptual capaz de procesar nuestro entorno y detectar cualquier anomalía o misterio en ese continuum para reaccionar en milisegundos. De esa velocidad de respuesta puede depender su supervivencia. La primera reacción es enfocarse y buscar comprender, lo más rápido posible, qué sucede y qué consecuencia traería para sí. Siguiendo a Oatley, Valenzuela añadirá que

> la neurociencia ha demostrado que nuestra percepción es un proceso activo con el que no dejamos de interpretar nuestro entorno. Atrás queda la concepción de que, cuando vemos o escuchamos, lo único que hacemos es recibir un conjunto de estímulos frente al que no hacemos nada, al menos en una primera etapa. Nuestros cerebros se dedican a crear de forma continua modelos que replican cómo funciona el mundo y gracias a ello damos sentido al mundo empírico. (2016, p. 87)

La experiencia me hace respaldar esa idea. A diferencia de Richard J. Gerrig, quien elige la *memory-based processing* (procesamiento basado en la memoria), teoría que afirma que los únicos procesos automáticos que se activan en la mente del lector son los procesos asociados a la memoria (Gerrig y O'Brien, 2005), yo creo que, especialmente en el teatro pero también en otros consumos de ficciones, es el imperativo por saber, el *imperativo de la acción dramática* de las ficciones, asociado al *explanation-based processing* (procesamiento basado en la explicación) el que impulsa a cada receptor (lector, espectador) a generar esfuerzos automáticos por conocer lo que

sucede en la cadena de eventos; especialmente, en aquellos hechos que atañen a congéneres como los que detectamos en los escenarios del teatro o de la vida misma. Ese *imperativo dramático*, además, es más nítido e irresistible cuando la ficción se atestigua en colectivo, cuando se comparte la experiencia en conjunto, dentro de una comunidad de espectadores, tal como se ha demostrado en un reciente experimento de la Universidad de Parma sobre el disfrute colectivo de las performances en vivo (Ardizzi *et al.*)**.** Ese eco ancestral que nos resuena, que nos sincroniza, se pierde en los albores de la historia evolutiva, desarrollado exitosamente para ponernos a salvo. Para que, conociendo la experiencia del otro (persona o personaje), incorporándola a la nuestra, favorezcamos nuestra propia aptitud ante la vida, optimicemos la posibilidad de prosperar más allá de la mera supervivencia.

Referencias bibliográficas

Ardizzi, M. *et al*. (2020) Audience spontaneous entrainment during the collective enjoyment of live performances: physiological and behavioral measurements. En: www.nature.com/scientificreports. Recuperado de https://doi.org/10.1038/s41598-020-60832-7

Bezdek, M. & Gerrig, R. (2015). When Narrative Transportation Narrows Attention: Changes in Attentional Focus During Suspenseful Film Viewing. *Media Psychology*, 20 (1), 60-89. DOI: 10.1080/15213269.2015.1121830

Bushby, A. (2021, marzo). La unidad de los fragmentos. *Argus-a.* Recuperado de https://www.argus-a.com/archivos-dinamicas/1558-1.pdf

Damasio, Antonio (2019). *El extraño orden de las cosas*. Madrid: Destino.

Dubatti, J. (2020, 10 de diciembre). Sobre *Necrópolis*, de Percy Encinas: el teatro peruano como constructo memorialista en la crisis contemporánea. *IECE Revista Digital*, Año 5 (10), pp. 5-7.

Encinas, P. (2014). *Stanislavski desde nuestros teatros*. Lima: AIBAL / Pontificia Universidad Católica del Perú.

Iacoboni, M. (2009). *Las neuronas espejo: empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de cómo entendernos a los otros*. Traducción de Isolda Rodríguez. Madrid: Katz Editores.

Jarrier, Elodie *et al*. (2018). Narrative Transportation Scale: Measure Development for Transmedia Experience. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/32578607

Kemp, Rick (2020, enero-junio). Teatro y ciencia cognitiva. Entrevista de Sol Alonso. *Telón de fondo*, Nro. 31. Buenos Aires.

Phillips y McQuarrie (2010). Narrative and Persuasion in Fashion Advertising. *The Journal of Consumer Research*, 37, pp. 368-392.

Rizzolatti, G. y Sinigaglia, C. (2006). *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*. Traducción de B.M. Carrillo. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Ryan, Marie-Laure (2004). *La narración como realidad virtual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Scalise, Michelle. Narrative. En T.K. Shackelford, V.A., Weekes-Shackelford (Eds.): *Encyclopedia of Evolutionary Psychological Science*. DOI 10.1007/978-3-319-16999-6_3316-1

Sofia, G. (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro y viceversa*. Traducción de Juana Lor. México: Artezblai.

Vilarroya, Óscar (2019). *Somos lo que nos contamos*. Barcelona: Ariel.

Van Laer, T. *et al.* (2014, February). The Extended Transportation-Imagery Model: A Meta-Analysis of the Antecedents and Consequences of Consumers' Narrative Transportation. *Journal of Consumer Research*, Volume 40 (Issue 5), pp. 797-817.

Indagar el territorio: la construcción de una poética teatral para la intervención del espacio público en Valparaíso

Marcelo José Islas

Director teatral, profesor universitario de teatro, escritor e investigador. Licenciado en Teatro por la UNICEN (Tandil, Argentina). Magister en Artes con mención en Dirección Teatral, Universidad de Chile. Doctor (PhD) en Filología Española por la Universidad de Valencia (España). Profesor de Actuación de la Carrera de Actuación del Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha (Valparaíso, Chile). Desde el año 1989 dedica la mayor parte de su tiempo a dirigir teatro, con más de noventa puestas en escena hasta la fecha. También ejerce la docencia en Dirección Teatral y Actuación. En su último trabajo de investigación sobre la relación entre teatro y espacio público, propone una poética específica para trabajar teatralmente en los mismos. Correo: mislas@upla.cl

Indagar el territorio: la construcción de una poética teatral para la intervención del espacio público en Valparaíso

Marcelo José Islas

Resumen

Es un estudio estructurado que parte del análisis de cuatro puestas en escena, realizadas en diferentes espacios públicos de Valparaíso entre los años 2008 y 2016, resultado de la Cátedra de Actuación de la carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso. A través de un estudio comparado, analizamos y proponemos una poética teatral específica para intervenir los espacios públicos de la ciudad. Con una metodología cualitativa, el levantamiento y análisis de creadores son relevantes para su comprensión.

Palabras claves: Espacio público, territorio, ciudad, poética, performatividad, socialización del hecho estético, militancia artística.

Inquire the territory: The construction of a theatrical poetry for the intervention of public space in Valparaíso

Abstract

It is a structured study that starts from the analysis of four stagings, carried out in different public spaces of Valparaíso between 2008 and 2016, as a result of the Acting Chair of the Theater Career of the University of Playa Ancha de Valparaíso. Through a comparative study, we analyze and propose a specific theatrical poetry to intervene in the public spaces of the city. With a qualitative methodology, the survey and analysis of both creators are relevant for their understanding.

Keywords

Public space, Territory, City, Poetics, Performativity, Socialization of the aesthetic fact, Artistic militancy.

1. Introducción

> El rescate de lo olvidado, de *lo sumido en el tiempo*, según la feliz expresión de Humberto Giannini (1990), o *restauración de sentidos* de acuerdo con Paul Ricoeur (2002), son las modalidades en que se manifiesta, ocurre y concurre nuestra intelección al encuentro de esos sentidos que yacen ahí, en la materialidad lingüística del territorio o, quizás, en la memoria, quizás en la imaginación, y que se apodera de las subjetividades para hacer posible el reencuentro con experiencias soterradas, ocultas a los sentidos inmediatos con que enfrentamos las cosas ya habituales. (Vergara, 2009, p. 238)

> Una teoría es, igual que el teatro, una forma de organizar la mirada, y las teorías más valiosas, como las realizaciones escénica —artísticas— más difíciles, son las que apuntan a un lugar que siempre se va a escapar porque siempre va a estar más allá o más acá de esa mirada, incorporándose en los cuerpos —valga la redundancia—, son las que se construyen desde los límites hechos visibles de estos cuerpos como máquinas de interpretar, y desde ahí permiten pensar —quiero decir: sentir— esa posibilidad de salvación, no en la historia, sino de la historia, de la historia de las representaciones o de la historia de las teorías, que es otra forma de representación (Cornago, 2011, p. 19)

Para el teatro contemporáneo el ejercicio escénico ya no se circunscribe necesariamente a una sala. Dramaturgos, directores, actores y colectivos artísticos desarrollan propuestas artísticas en espacios urbanos públicos, abordando la ciudad como un escenario donde se pone en valor la participación ciudadana, la historia y las problemáticas de la producción del espacio público. El arte escénico, así, funciona como una plataforma para activar el espacio común de los ciudadanos.

Lo que en su momento fue, de nuestra parte, una incipiente e intuitiva tendencia del uso de espacios no convencionales, hoy es una práctica habitual, que nos invita a reflexionar sobre los modos de experimentar otras poéticas que dejan al descubierto nuevas preguntas acerca de la dialéctica relación entre ficción y realidad. Ya que hablamos de poética, es dable men-

cionar desde el principio que para nosotros una poética teatral es una trama en la que se cruzan la estética, la ética, la política, la historia. Y todas conviviendo en el mismo tiempo y lugar. En este artículo desarrollaremos la historicidad de nuestro discurso teatral, pero no como un conjunto de respuestas encontradas en su misma historia, sino como un trabajo que hacemos para reconocer nuevas preguntas. Después de muchos años de hacer una puesta en escena tras otra en el espacio público, acumulamos experiencia al tener que resolver cuestiones teóricas que se plantean en la práctica cuando se está en el medio de un proceso creador. Eso también suma a esta reflexión, ya que los apuntes, las notas del cuaderno de dirección, las notas de los actores y actrices de cada proceso, dan paso a lo que presentamos. Pero también es importante aclarar que el objetivo que se persigue durante un trabajo de montaje escénico no es la investigación en sí, sino la consecución del proceso y su finalización. Las preguntas surgen a posteriori, cuando el montaje ya no está, cuando empezamos a recordar, acciones, colores, textos sueltos, comentarios. Ahí se empiezan a armar las preguntas, que no pretendimos contestar con el montaje en territorio, sino dar cuenta, decir cuál es nuestra forma de ver el mundo al presentar ese texto en ese lugar específico. Esto es lo hecho todo el tiempo, la reflexión a través de la acción, sin la pretensión de generar un constructo teórico. ¿Pero por qué? Porque la creación artística nos exige estar verdaderamente entregados a lo que hacemos en ese momento y en ese lugar. Parece trágico lo que estamos expresando, pero no lo es. Es simplemente el resultado de un entendimiento de lo que significa nuestro rol en la sociedad: producir interrelaciones entre las personas, para que cada una, a su vez, produzcan lo mismo con otras. Este efecto multiplicador estético y social que tienen el teatro y el arte en general, son las bases sobre las cuales nos movemos para expresar nuestro sentir sobre el mundo en que vivimos.

1.1 Nuestro trabajo en la ciudad

Segovia y Oviedo (2002) nos dicen que la ciudad que hoy tenemos es el resultado histórico de la acción individual y colectiva, pública y privada, espontánea y concertada o planificada, del conjunto de los habitantes. Nuestra ciudad es un producto social. Desde nuestra práctica repolitizamos

la ciudad a través del arte teatral para recobrar la convivencia ciudadana, que precisa de la intervención del espacio público, para constituirlo en un espacio relacional y polivalente, en donde la expresión teatral contribuya a una creatividad ciudadana que reordene la conectividad y la accesibilidad entre las funciones urbanas, y motive el acceso a la movilización y a la participación de los ciudadanos. Una ciudad cuyos espacios públicos son reocupados, transitados, compartidos, recreados lúdicamente a través del teatro. El espacio público es, en definitiva, el ámbito preferido para ofrecer oportunidades inestimables que estimulen la participación ciudadana al verse interrogado por propuestas teatrales que, como expresa André Carreira (2017) "al desorganizar las líneas delo cotidiano, este teatro estará utilizando artísticamente los elementos de lo real como instrumento para la invención de un nuevo "ordenamiento" de la ciudad".

Indagar el territorio: la construcción de una poética teatral para la intervención del espacio público en Valparaíso parte del análisis de cuatro puestas en escena, realizadas en diferentes espacios públicos de la ciudad de Valparaíso en los años 2008, 2010, 2013 y 2016. Seleccionamos estas cuatro de un corpus de diez, ya que después de analizar en profundidad las diez, estas cuatro puestas en escena son las más representativas de la poética que queremos expresar. Generar un acontecimiento teatral en un espacio que no está pensado para contenerlo, eso es lo que motiva, como profesor de la cátedra de Actuación de la carrera de teatro de la UPLA y director teatral, a realizar las muestras finales con los alumnos de tercer año en distintos espacios no convencionales. Todos los montajes realizados son el resultado del trabajo de la Cátedra de Actuación de la Carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso. Por lo tanto, es importante mencionar que este tipo de experiencias tienen una doble finalidad, pedagógica y artística. Pero ambas se unifican en un solo objetivo: generar en ellos el mayor grado de autonomía posible. Autonomía de trabajo en cuanto a lo artístico,y autonomía en cuanto a la adquisición de la profesión en el teatro. Nosotros le adjudicamos al teatro como arte la condición de autonomía, capaz de generar provocación o alteración respecto del sistema de producción y del resto de los campos de la actividad social.

> La tesis fundamental de la estética de la negatividad consiste en una sencilla ecuación: la verdadera diferencia estética, la diferencia entre lo estético y lo no estético, es la negatividad. Sólo el que aprehende las obras de arte en su relación negativa con todo lo que no es arte, puede comprenderlas en su autonomía, en la lógica propia de su modo de representación y percepción. Lo singular del arte reside en su singularización. Se equivocan las explicaciones acerca de la autonomía del hecho estético dictadas en función de algo exterior, pero también las que se basan en la diferencia, la yuxtaposición o la complementariedad. La autonomía de la estética es, por el contrario, contradicción, rehusamiento, negación. (Menke, 1997, p. 23)

El costado político e ideológico de esta actividad que realizamos desde hace tanto tiempo es que sabemos que uno de los rasgos actuales del capitalismo global es la incertidumbre y la falta de seguridad, pues esta se basa en lo que Richard Sennet (1998) denomina *no long term*, es decir que el sistema funciona con una visión de corto plazo, tomando en cuenta las necesidades inmediatas del mercado. El otro aspecto, la flexibilidad productiva y laboral señala que la producción de hoy puede cambiar mañana en función de la demanda misma, por eso la demanda laboral también será diferente. Con este sistema económico no es posible planificar a largo plazo. Sennett también se pregunta:

> ¿Cómo se pueden perseguir propósitos a largo plazo en una sociedad a corto plazo? ¿Cómo se pueden mantener relaciones sociales duraderas? ¿Cómo puede un ser humano desarrollar una narrativa de identidad e historia de vida en una sociedad compuesta por episodios y fragmentos? (Sennet, 1998, p. 27)[1]

Por lo tanto, la pregunta que nosotros nos hacemos es ¿por qué trabajamos en la consecución de la autonomía? Porque sabemos que la so-

1 "How can long-term purposes be pursued in a short-term society? How can durable social relations be sustained? How can a human being develope a narrative of identity and life history in a society composed ef episodes and fragments?". En Sennett, R. (1998), Why good workers make bad people, en New Statesman, 9 de octubre de 1998, pp. 25-27, London. (La traducción es nuestra).

ciedad capitalista neoliberal en la que vivimos, va a someter a los futuros egresados de la carrera a la presión del requerimiento inmediato, de la flexibilidad impuesta al momento de buscar trabajo como actores y actrices en un mercado que no tiene en cuenta la especificidad de la formación, sino que prioriza la fuerza de trabajo de cualquier tipo, no importa cuál sea su formación. Por eso insistimos en la autonomía del arte y la actividad grupal como elemento vertebrador del trabajo colectivo teatral.

Volviendo al tema del espacio no convencional, y el desafío para el actor, el mismo es seguir sosteniendo la situación dramática original de la obra, pero en un espacio real y ficcional que le es, por momentos, totalmente adverso, y que sin embargo tiene que volverlo propio y seguir contando la historia para mantener la convención lúdica. En tercer año de Actuación, que consta de dos semestres, en el primero se trabaja comedia y en el segundo se trabaja en torno al género de la tragedia. A principio de cada semestre se les ofrece a los alumnos una serie de textos que sirven para el entrenamiento de la técnica de la comedia, o de la tragedia. La incorporación de la dramaturgia clásica en tercer año de formación tiene como objetivo ensanchar el conjunto de aquello que se puede nombrar dramáticamente, y los matices con los que se lo hace. Los textos del teatro clásico proponen una pléyade de ideas expuestas en otras épocas, pero que anteceden a las reflexiones que el propio alumno ha adquirido en la etapa anterior de su formación a través de textos escritos durante el siglo XX. En definitiva, robustece y complejiza la cultura dramática de los alumnos a partir del uso de un lenguaje que no fue pensado desde su funcionalidad, sino desde su literariedad.

Una vez adquirida la misma, se trabaja sobre la elección de un texto o textos, que no hayan sido trabajados en la etapa de adquisición de la técnica, para ser puestos en escena.

> Desde el lugar que más domina: el específico, el artista piensa su tiempo, la historia, la realidad nacional e internacional, las poéticas teatrales y el espacio del teatro en este mundo, y encarna nuevas políticas y formas de pensamiento que son consecuencia, proyección y desafío en las encrucijadas de la contemporaneidad y el futuro. (Dubatti, 2020, p. 353)

Desde nuestra experiencia como artistas-investigadores proponemos, a través de un estudio comparado, el análisis de una extensa producción teatral que nos permite generar una poética teatral específica para intervenir los espacios públicos de la ciudad. Queremos generar la transferencia del conocimiento adquirido a través de la práctica artística, aportando desde una mirada teórica a las prácticas escénicas contemporáneas. Por otra parte, queremos validar y difundir una actividad pedagógica y artística con más de una década de trayectoria, y que no ha sido estudiada críticamente hasta hoy.

Las diferentes puestas en escena que exponemos son parte de un corpus ético-estético desarrollado en el territorio de Valparaíso, por lo tanto damos a entender con esto que

> toda poética debe ser comprendida en su compleja territorialidad, cada poética en su propia territorialidad singular. Toda poética teatral construye un territorio de subjetivación en coordenadas geográfico-histórico-culturales particulares, territorio dinámico en procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización. Toda poética territorial traza un espesor de mapas interterritoriales, supraterritoriales, intraterritoriales. (Dubatti, 2020, p. 212)

Existen diferentes tipos de estudios teatrales sobre la dramaturgia de Valparaíso, pero en ninguno de ellos se aborda la puesta en escena relacionada con los espacios no convencionales, y menos aún con los espacios públicos de la ciudad. Aportamos también a los estudios críticos dentro del ámbito de las artes escénicas en ámbitos no tradicionales de la ciudad, que generen a su vez prácticas poéticas socio-teatrales en espacios públicos.

1.2 ¿Por qué Valparaíso[2]?

> hay otra dimensión en que el territorio, en cuanto *espacio* y *tiempo vividos*, encuentra su posibilidad de realización: es su dimensión *poiética*, productiva, práctica, una de las cuales, fundamental, es la práctica discursiva, la práctica en que el territorio *se dice*, esto es, se inscribe en el lenguaje, se abre camino a

2 Ver https://www.welcomechile.com/valparaiso/historia.html y https://www.valparaiso-chile.com/historia.htm

través y mediante el decir. Empírica o simbólicamente, el *espacio* se *temporaliza* en el lenguaje y, así, va a ser medido en la historia. (Vergara, 2009, p. 237)

Porque es la ciudad que habitamos desde el año 2002. Trabajamos en ella, la recorremos a diario, vivimos y producimos en sus espacios. Generamos vínculo ciudadano y artístico al mismo tiempo, ya que a esta altura de nuestra formación y profesión, las miradas están condensadas en un solo sitio, el espacio circundante, y como, a su vez, este nos genera imágenes poéticas que se van incorporando a nuestro acervo cultural, y nos permite generar proyectos alternativos en espacios no convencionales. Como dice Mendizábal (2007) el territorio también se vincula con los procesos de configuración de identidades colectivas, al ser el escenario donde estas se realizan y el espacio que los grupos reclaman para sí y frente a los otros. Luego de años de trabajo en diferentes espacios públicos de Valparaíso, podemos contestarnos la pregunta que en algún momento nos asaltara y nos llevará a reflexionar sobre ¿Por qué espacios no convencionales y no la sala de arte escénico[3]? Un ejemplo: En el año 2008, cuando comenzamos con esta práctica, la sala aún no existía. Por otra parte, en ese mismo año, nuestra llegada al espacio que alberga la puesta en escena de *Medea Okupa*[4], se da de manera accidental, ya que en ese momento se está buscando un espacio físico para realizar el habitual *training* físico y vocal que les permita a los actores adquirir un estado óptimo de cara a su trabajo en la escena. Pero por el saber inscrito desde el lenguaje, sabemos que ese espacio es *okupa*, porque realmente hay un ocupante viviendo en el sitio al momento de decidir que vamos a hacer allí el montaje. Este espacio despojado, en estado de abandono avanzado dentro de la ciudad, resitúa la mirada para

3 La Sala de Arte Escénico de la Universidad de Playa Ancha es un espacio cultural cuya construcción fue financiada por el Fondo Nacional de Desarrollo Regional a fin de potenciar la creación y la expresión artística ligada a las artes escénicas. Ubicada en el sector de la casa central de la UPLA en Playa Ancha, Valparaíso, la sala se abre como un lugar para la difusión de las tendencias actuales de la puesta en escena a nivel nacional e internacional. Un lugar donde el teatro, la danza y la música puedan desarrollarse en sintonía con la vocación multidisciplinaria de nuestra universidad. Recuperado de: https://salateatroupla.cl

4 Ver Diálogos Negativos: *Anotaciones sobre el montaje de Medea Okupa* Recuperado de https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/4597

el posible ámbito de ficción del montaje. La puesta *okupa* significa la apropiación del lugar para que en el devenir del proceso creador se convierta en el espacio de la puesta en escena. Aquí, en el nodo Playa Ancha, es como se empieza a configurar el mapa territorial de las sucesivas intervenciones teatrales que llevamos a cabo en el territorio Valparaíso. Un mapa que según Deleuze-Guattari (2009) "es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible de recibir constantemente modificaciones (…) ser comenzada su realización por un individuo, grupo, formación social (…) concebirlo como una obra de arte, construirlo como una acción política" (p. 42).

Espacio	Texto	Tipo de espacio
2008: Zona Piscinas - Playa Las Torpederas	Medea Okupa (Dramaturgia intertextual)	Espacio público abandonado
2010 Cementerio 2 de Playa Ancha	La Orestíada Autor: Esquilo	Espacio público monumental
2013: Tornamesa Barón	Lazos de sangre (Dramaturgia intertextual) Shakespeare-Eurípides	Espacio público urbano monumental (espacio en decadencia perteneciente a Monumentos Nacionales)
2016: Parque Quebrada Verde - Sitio Eriazo	Medea Autor: Eurípides	Espacio público abandonado (en decadencia)

Trazar mapas para poder entender lo que hacemos. Crear mapas como un ejercicio de abstracción, en el que nos proponemos generar un dibujo de la extensión de territorio, que por lo general no podemos percibir de manera completa. Si se revisa el mapa de Valparaíso podemos observar cada una de las locaciones utilizadas y trazar un recorrido en el cual se observa la emergencia de espacios de trabajo y sus años, soterramientos de la experiencia pasada para reaparecer años más tarde en otro lugar público del territorio con una nueva propuesta de intervención teatral. Por otra parte, la descentralización rizomática llevada a cabo en la ciudad de Valparaíso y sus espacios, tienen origen en el trabajo como profesor y director llevado a cabo en Tandil, Argentina, durante los años noventa. Construir un mapa alternativo al que se establece dentro de las instituciones es un trabajo de desterritorialización institucional y una reterritorialización espacial en la calle, en un taller mecánico, etc. La resistencia a un modelo hegemónico de conducción de la Escuela de Teatro de la UNICEN, y

el tipo de elecciones artísticas realizadas nos impulsan a buscar nuevas formas de mostrar aquello que se realiza de manera tradicional. Sabemos que el teatro es un arte que se nutre de su tradición, pero a nosotros nos interesa explorar las formas alternativas desde las cuales desafiar los habituales procesos perceptivos áulicos. Coincidiendo con Vergara (2009) en que el espacio, en cuanto forma de ser de lo real, es tiempo, la posibilidad de poder definir la dimensión tiempo espacio de cada una de las puestas, y la decisión de hacerlas en esos lugares y a horas diferentes de lo habitual, permite que el público se desplace hasta "la periferia", que lleguen al espacio elegido, al lugar apropiado. Alejarnos del centro para llegar a nuevos públicos, y atraer a los espectadores habituados a los espacios centrales hacia el lugar en que estamos trabajando:

> territorio es la porción de naturaleza y de espacio que una sociedad reivindica como el lugar donde sus miembros han encontrado permanentemente las condiciones y los medios materiales de su existencia. Lo que reivindica una sociedad al apropiarse de un territorio es el acceso, el control y el uso, tanto respecto a las realidades visibles como a las potencias invisibles que lo componen, entre las que parece estar repartido el dominio de las condiciones de reproducción de la vida de los hombres, de la suya propia y de los recursos de que dependen. (Godelier, 1989, pp. 108-110)

¿Por qué trabajamos en espacios dentro y fuera de la ciudad? Porque es el territorio de apropiación que cada puesta en escena genera. Y, además, por esa *potencia invisible* de la que habla Godelier, que advertimos y se hace presente en la unión tiempo-espacio de la puesta en escena. La puesta en escena, esa serie de hilos invisibles que sostienen el hecho teatral como una potencia comunicativa en presencia y en presente, dialogando con lo real del entorno, al mismo tiempo que espacio de ficción por donde circulan habitualmente los ciudadanos, que comparten situación dramática con los personajes en acción. Para nosotros la apropiación convierte el espacio en territorio para convertirlo, a su vez, en el lugar del espacio escénico. Cuan-

do hablamos de lugar, lo entendemos de la siguiente manera: los lugares son diferentes tramos del territorio apropiado, al cual le es conferido una significación por un determinado grupo humano. Así es como existen en Valparaíso[5] los cerros que la componen geográficamente, y que tienen la denominación que les da el uso, o determinadas características geográficas o ambientales. También hay determinados sectores de la ciudad que tienen una denominación que les dan los habitantes de esa porción del territorio: Barrio Chino, Barrio Echaurren, Sector de la Bohemia, Barrio El Almendral. Por lo que afirmamos que la puesta en escena en espacios públicos es la apropiación metafórica del territorio para convertirlo en lugar.

Palma (2012) afirma que la importancia de la experiencia de habitar, en la comprensión de los procesos territoriales, es fundamental para comprender los sentidos, emociones y valores que se refugian en los lugares con/sentidos. Nuestros ensayos en el espacio, la construcción de la escenografía con los elementos encontrados en el lugar, la utilización de las casas de los vecinos del barrio como locaciones dramáticas, la convivencia con las juntas de vecinos y su generosa colaboración para con el equipo de trabajo, el respeto por la dinámica propia de los espacios ciudadanos, son las muestras de una ocupación creativa primero, que luego deviene en cotidiana por contacto estrecho entre los integrantes del equipo de trabajo y los vecinos del sector, o los funcionarios encargados de controlar el espacio donde estamos trabajando. La ciudad, sus alrededores, son el pre-texto espacial que articula con los cuerpos, con las dramaturgias. Es el territorio en el cual desplegamos nuestra indagación poética para unir ciudad y teatro, paisaje y teatro.

> *Territorialidad* designa entonces una interconexión *necesaria* de alguien con su entorno, la que se da en términos de inevitabilidad. En ella, el territorio habla a y por quien lo habita y en este diálogo se co-determinan de múltiples formas. Pero, por otro lado, la territorialidad designa una condi-

5 https://www.quehacerenchile.cl/2016/03/14/conoce-los-cerros-de-valparaiso-un-anfiteatro-al-aire-libre/
https://www.meganoticias.cl/nacional/282446-valparaiso-cerros-mapa-rodelillo-placeres.html

> ción sociocultural específica. Y en este plano ya no denota una dimensión metafísica, genérica, sino claramente una dimensión histórico-social, circunstancial, contingente, un *aquí y ahora* que se despliega como ambiente o como atmósfera que, en cuanto situación sociocultural, adviene, deviene, acontece, pasa, permanece o cambia, pero no se pierde aunque pueda asumir formas contrapuestas y dispares. (Vergara, 2009, p. 234)

Todos los trabajos que presentamos y que son objeto de estudio están comprendidos en esta reescritura territorial desde el campo teatral de la ciudad de Valparaíso, y puestos en relación con la cultura y la política chilena. Porque en cada montaje estamos hablando de Valparaíso, aunque no lo mencionemos explícitamente. El hecho de acontecer una puesta en escena en los espacios elegidos y trabajados da como resultado la apropiación simbólica del mismo.

1.3 Entender la complejidad

> una naturaleza abierta e inacabada, que expresan su condición creativa mediante un proceso de experimentación, conocimiento científico, habilidades en diversos sustratos y soportes, entre otras características. Esto tiene como fin pensar aquello que no ha sido creado antes, lo inalcanzable que podría renovar las formas de conocimiento. (Hernández, 2013, p. 4)

Rolando García, nos permite entender con su lectura el concepto de sistema complejo y su articulación al momento de analizar las puestas en escena realizadas. En el año 2013, con la puesta en escena de *Lazos de sangre* empezamos a vislumbrar la posibilidad de investigar sobre la práctica que estamos realizando en terreno. Sabemos que hay un marco teórico que guía nuestras decisiones, pero hasta ese momento permanece en segundo plano, ya que no existe la necesidad de teorizar sobre esta práctica. Trabajamos en la Playa Las Torpederas en 2008 con *Medea Okupa*; en las ruinas de la subida Cummings en el 2009 con *Antígona 1941*; en 2010 en el Cementerio Nro. 2 de Playa Ancha con *La Orestíada*. También nos damos cuenta que lo que estamos haciendo es investigación-creación:

> Otro de los retos que tiene el creador-investigador es romper con sus propios esquemas para proponer unos nuevos y diferentes, una de las característi-

> cas en la investigación es el rompimiento de paradigmas, es decir, un sujeto creador-investigador, debe tener la capacidad de re-crearse a sí mismo constantemente, cambiar o mutar sus formas de ser, transformarse, saber hacer uso y experimentación de nuevas técnicas, trascenderlas, como componente fundamental de la investigación creación. (Daza Cuartas, 2009, p. 92)

Al año 2013 no tenemos esa certeza. Es después de este proceso de trabajo cuando surgen las preguntas, las reflexiones, la necesidad de darle un rumbo a la riqueza que encierra cada una de las prácticas realizadas hasta la fecha. Alcanzar la conciencia y la claridad de un modelo complejo de trabajo que es el que vamos a describir a continuación nos exige también claridad conceptual al momento de explicar nuestra hipótesis y el marco teórico que la sustenta.

> Ningún sistema está dado en el punto de partida de la investigación. El sistema no está definido, pero es definible. Una definición adecuada sólo puede surgir en el transcurso de la propia investigación y para cada caso particular. La información anterior no constituye una proposición metodológica, aunque las implicaciones metodológicas son obvias. Su fundamentación es estrictamente epistemológica. (García, 2006, p. 39)

También nos damos cuenta de un tema que aúna lo personal con lo artístico al percibir que mientras investigamos mediante la acción artística, la conciencia que investiga se va transformando al compás de aquello que investiga. Por lo tanto la investigación termina siendo una investigación sobre nosotros mismos**.**

Con el montaje de *Lazos de sangre* comenzamos a generar una batería de preguntas, producto de nuestra reflexión sobre la práctica teatral en la ciudad. La generación de teatralidad en un espacio no pensado para ello.

1. ¿Cuándo un espacio arquitectónico, un espacio en ruinas, un sitio eriazo o una calle de la ciudad tienen las cualidades de configurarse en espacio escénico?
2. ¿Cuándo la puesta en escena se transforma, no en algo literal, sino en la creación de un espacio nuevo para ese mismo texto?

3. ¿Para qué hacemos lo que hacemos? Para alcanzar la *utopía* (Vergara, 2009, pp. 236-237)

Por lo tanto, es nuestro deber contestar estas preguntas en el desarrollo de este trabajo, y así exponer las ideas con claridad para dar a conocer un trabajo de investigación.

1.4 Hipótesis de trabajo

Partimos de la idea de concebir una poética teatral en espacios públicos de la Región de Valparaíso, esta se da como un tejido de huellas en el que escribir-montar es reescribir-remontar. De ese modo, la escritura escénica despliega una textualidad en la que la potencia de lo ya leído-hecho-experimentado en otros espacios, en la biblioteca de recursos y en los montajes anteriores entendidos como textos[6], retorna mediante un juego de transformaciones, de apropiaciones y reapropiaciones que otorga la experiencia cada vez que se acomete un nuevo montaje en el espacio público. Ese proceso de reescritura, de escritura de la huella, intertextual, se plasma, con la impronta de lo propio, mediante un montaje de citas.

1.5 Antecedentes de estudios específicos

El teatro en el espacio público propone un modelo de convivio participativo, fugaz, pero efectivo:

> Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores, en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) co-

6 «El texto, como lugar de una producción e interpretación comunicativa es una "máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo cuyas reglas de generación coinciden con las propias reglas de interpretación" (Eco, 1979). Bajo esta perspectiva unificada del concepto de texto las novelas, los programas de televisión, las informaciones periodísticas, las fotos y las pinturas pueden ser estudiadas como textos (Lotman 1979, Calabrese 1980)» (Vilches, 1997, p. 32), lo que a su vez nos lleva a la elección de los diferentes tipos de textos que funcionan como un corpus: "puede utilizarse en el sentido de un filme-texto, fotografía-texto [...] una noción de texto para estudiar la producción de un sistema total, como podría ser toda la obra de un autor vista como un texto, es decir como corpus" (Vilches, 1997, p. 32).

> tidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y espectadores, a la manera ancestral del banquete o simposio (Florence Dupont, 1994). (Dubatti: 2010, p. 34)

Sabemos que en el teatro se establece una relación activa entre actores y espectadores, a través de la conciencia de que representación y ficción están unidas de modo indisoluble. Esta experiencia cuenta con sus propias dimensiones temporales y espaciales independientes de la realidad, y es compartida por un público consciente de que se encuentra ante una imitación de la vida que, por lo tanto, lo lleva a suspender temporalmente su incredulidad.

> El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua o a los enunciados realizados. Al nivel más elemental, hay en efecto una triple función "enunciativa": es un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua); es una realización espacial del lugar (del mismo modo que el acto de habla es una realización sonora de la lengua); en fin, implica relaciones entre posiciones diferenciadas, es decir "contratos" pragmáticos bajo la forma de movimientos (del mismo modo que la enunciación verbal es "alocución", "establece al otro delante" del locutor y pone en juego contratos entre locutores). El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación. (De Certeau, 2000, pp. 109-110)

Así como el paseante camina por la ciudad, apropiándose del espacio, el teatro, al ocupar territorios que habitualmente no tienen ese fin, sino uno más cotidiano, recontextualiza el habitar transeúnte del individuo hacia un pensar sensible sobre la construcción de ciudadanía y la identidad, que deviene en un pensar político. El teatro ayuda a re-imaginar creativamente la ciudad, haciendo uso de locaciones relevantes en la memoria histórica. Al ser intervenidas con los montajes teatrales, los espacios actúan como un punto de convergencia entre pasado, presente y futuro. Desde esta perspectiva, las puestas en escena se proponen construir un nuevo tejido

urbano-sensorial a partir de pensar la seducción como el motor de la teatralidad (Geirola, 1993, p. 30) y direccionar la mirada del habitante cotidiano hacia una situación extra-cotidiana, un sistema abierto de creación artística que posee

> El espacio nunca es neutral, pues es un continente polisémico; en este sentido, es necesario considerar la propia dinámica de la ciudad como una partitura. La ciudad es en sí misma una dramaturgia, porque ella organiza el espectáculo, constituyendo el material central con el cual dialogan artista y espectadores. Es a partir de ella que puede emerger el material que dé origen al espectáculo. La ciudad debe ser tomada como un pre-texto del teatro que la ocupa, independiente de la forma espectacular elegida. (Carreira, 2017, p. 29)

En nuestro trabajo los espacios públicos de la ciudad de Valparaíso: ruinas al borde del mar, un depósito con vagones de tren abandonados, un sitio eriazo, un cementerio, el túnel de acceso a un ascensor, o el espacio que resulta de un apilamiento de barreras jersey, nos permite generar la lectura poética de los mismos. Nos permite generar obra. Al comienzo del proceso escénico no sabemos ni qué, ni cómo vamos a contar las historias que luego resultan, porque es justamente en la interacción con el territorio particular, que se produce el diálogo poético. Entendemos junto con Pellegrini (2001) que lo poético no reside solo en la palabra; es una manera de actuar, una manera de estar en el mundo y convivir con los seres y las cosas. Desde ese entendido, dialogamos con el espacio para poder así escribir las historias dentro de dispositivos escénicos que no resulten anecdóticos, sino necesarios y funcionales. Porque entendemos que nuestra tarea es buscar, como colectivo artístico, la composición que exprese adecuadamente la realidad que ya está ahí, en el espacio. El punto de partida tiene que ver con imaginar cómo ese espacio percibido, en el entendido de que la percepción es *siempre* la cuna de la idea (Kartun, 2006, p. 22), puede ser contado.

> Su materialidad no se genera, pues, como artefacto o en un artefacto, sino que tiene lugar al generarse performativamente la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad. La presencia de los actores, el éxtasis de los objetos, las

> atmósferas y la circulación de energía acontecen igual que los significados que se generan durante la realización escénica, ya sea como percepciones, ya como emociones, representaciones mentales o pensamientos suscitados por ellas. Las acciones de los espectadores acontecen como respuestas a lo percibido del mismo modo que las de los actores responden a lo que ellos perciben —lo que ven, oyen o sienten— de los comportamientos y actividad de los espectadores. La esteticidad de las realizaciones escénicas la constituye obviamente su carácter de acontecimiento. (Fischer-Lichte, 2011, p. 324)

Al representar una ficción en un espacio público y real, el actor se pone en riesgo, ya que tiene que reaccionar y adaptarse a cualquier eventualidad sin tener que modificar la historia que se está contando. No es así cuando se presenta en una sala de teatro convencional, porque invita al espectador a utilizar la imaginación, y en ese sentido, es el actor y el imaginario el que crea la pauta. La relevancia de la territorialidad se impone en el hacer, desde una razón de la praxis, aunque se intente negarla teóricamente desde una razón lógica o abstracta. Incluso nuestra forma de comprender los términos teóricos es territorial. El cuerpo impone la experiencia de la territorialidad (Dubatti, 2020). Para nuestra propuesta de trabajo es importante aclarar que el arte teatral como producción de saber lo entendemos desde el cuerpo, porque es la forma primera de acercamiento al fenómeno cotidiano como paso anterior al extra-cotidiano, como la creación de modalidades concretas de aproximación al mundo, a sus contextos y objetos.

> el arte no es político por su temática sino por su modo o procedimiento formal de acción. Deviene político cuando propone una interrupción poética de las reglas de la cultura y de la ley. Deviene político cuando se transforma en potencia para cuestionar y desestabilizar al espectador en la construcción de su identidad y realidad, extendiéndose más allá del mimético y aristotélico sistema de representación y reproducción de ideologías existentes y prevalecientes. Deviene político cuando propone un claro proceso de subjetivación del público, es decir: un retorno al sujeto (sujeto social, sujeto ético, pero sujeto al fin). (García Wehbi, 2012, p. 21)

Producimos arte para mostrar que algo que había pasado desapercibido accede a un lugar central, generando nuevas formas de ver y concebir el objeto de conocimiento. Entendemos nuestro saber más como un conocimiento que se puede reformular en proposiciones antes que como la capacidad de exponer lo sabido como una argumentación meramente lingüística.

Quizá la dificultad para dirimir esta cuestión resida principalmente en los términos conceptuales de las disciplinas teóricas. Las diferentes propuestas artísticas, en cambio, construyen un ámbito de tematización desde el cual toda la problemática puede ser pensada mediante nociones de un alto grado de imprecisión que aseguran, por ello, la transmisibilidad de contenidos originales.

1.6 Marco teórico

Para empezar, es importante aclarar que hasta donde hemos investigado, hay una extensa producción sobre las categorías de "teatro", "territorio", "poética", "espacio público". Pero no encontramos en nuestro trabajo de campo, tras rastrear la bibliografía pertinente, estudios que reúnan en un solo corpus las categorías antes mencionadas, y que analicen críticamente los resultados posibles de la interacción de estas categorías. Desde nuestro rol de artistas-investigadores, coincidimos con el planteo de Josefina Ludmer (2001) cuando afirma que la crítica es lanzarse a la aventura de ver qué es lo que no ha sido leído y cómo leerlo.

Nos resulta llamativa la ausencia de acercamientos críticos a un fenómeno tan extendido como lo es el teatro en espacios públicos. A pesar de ser una práctica reiterada desde fines del siglo XX, a la hora de su análisis crítico, no presenta la misma profusión. Dadas las características especiales del teatro como arte del tiempo, su misma naturaleza lo vuelve efímero, y si no es pensado a posteriori, su efectividad se diluye entre tantos otros eventos que se llevan a cabo en un espacio urbano, sea este habitado o deshabitado. Sabemos, por nuestra experiencia como teatristas, que el espacio público constituye un lugar de encuentro, de desarrollo de identidad y de perte-

nencia, así como de expresión de diversidad cultural, generacional y social. Cuando ese espacio es público, los ciudadanos concurren a él disfrutando de un entorno propicio para su propia vida. Y cuando en estos espacios ocurre un fenómeno teatral: cada individuo o grupo, al percibir el hecho estético propuesto, interpreta ese lenguaje sutil que da sentido a sus propias vidas, o simplemente lo disfruta como un divertimento que lo entretiene en su cotidiano habitar o transitar. En todas las experiencias teatrales desarrolladas, desde el 2008 hasta el 2017 en espacios públicos de Valparaíso, no se cobra entrada o colaboración de ningún tipo a los espectadores. Tampoco desarrollamos una cultura del consumo asociada al evento en cuestión, sino que en virtud de que por esos espacios se circula a toda hora y todos los días, se decide su intervención con un montaje teatral que se adapte a las condiciones físicas del territorio y lo resignifique a través de su nuevo uso. También en aquellos planos poéticos, donde los cuerpos, como lugares o paisajes, son recorridos como propios o extraños por quien busca o sigue sus huellas en el tiempo. Y así como sueño e imaginación se corresponden, también ruinas y memoria colectiva se co-pertenecen (Vergara, 2009, p. 236).

Cuando los espacios están abandonados o cerrados, o sin un uso público por parte de los ciudadanos, nuestra tarea consiste en poetizarlos realizando una lectura creativa del mismo. El objetivo es proponer una dramaturgia y una puesta en escena desde el propio *locus*, como modo de abrirlo a la circulación y al uso cotidiano durante el periodo en que permanecemos en dicho espacio re-habitado. Con el paso de los años y las experiencias, sabemos que los espacios públicos, tanto los habitados cotidianamente, como los abandonados y re-habitados, son lugares creados por muchas generaciones, que evolucionan adaptándose a distintos usos y épocas. Por lo tanto, nuestra tarea como artistas y ciudadanos es detectar esos lugares y proponerlos como espacios de disfrute y de reflexión, al mismo tiempo.

Sin embargo, más allá´ de las experiencias *in situ*, no se conocen estudios críticos sobre la conjunción de estos temas. Coincidiendo con el planteo de Ludmer, en la cita del comienzo, nuestro interés al internarnos en el estudio de teatro y espacio público es generar, desde lo escénico, una

lectura sobre estas categorías. Esta propuesta pretende ser un nuevo modelo de lectura crítica dentro del ámbito de las artes escénicas.

Si bien, al día de hoy, sabemos cómo generar un modelo de lectura que sea un aporte novedoso a un tipo de experiencia habitual desde lo fáctico, vale decir desde el quehacer escénico, es necesario desarrollar la reflexión y el análisis teórico sobre dicha práctica, como único método para capitalizar el conocimiento.

A continuación exponemos el fundamento teórico de esta investigación, entendida también como parentesco, filiación y afiliación a conceptos sobre los cuales se construye una manera de ver la realidad. Por ello decidimos trabajar desde tres premisas formuladas por Josefina Ludmer (2001, pp. 2-3):

- Primero, libertad absoluta de lectura que se basa en que uno lee lo que quiere leer.
- La segunda premisa es la conectividad total.
- Y tercera, habla de lo provisorio y de no pretender otra verdad.

Sabemos de los beneficios y de las dificultades al abordar por primera vez el estudio de un fenómeno sobre el cual hay muy pocos antecedentes que ayuden a la continuidad de la investigación. Pero al mismo tiempo el desafío, la aventura de plantear interrogantes, nos permite asegurar mínimamente que abrirá el camino para quienes quieran seguir aportando elementos que ayuden a una comprensión cada vez más cercana de la obra de nuestros artistas y su relación con el espacio público.

1.7 Marco metodológico

> La creación, por tanto, obtiene su tensión y lugar de pulsión entre las fuerzas de sus dispositivos. La creación se refleja en la singularidad de la idea, en la concepción formal, espacial y temporal que la estructura, en la tecnología, pero también en las formas de interacción que se producen entre sus habitantes, visitantes y extranjeros. Sus cualidades simbólicas,

> sígnicas, de producción de sentido, pero especialmente en su capacidad creativa, esto es su capacidad renovadora del estado del arte de este tipo de creaciones. (Hernández, 2013, p. 4)[7]

Reconstituyendo la historia de los montajes teatrales llevados a cabo entre los años 2008 y 2017, nos proponemos realizar una investigación cualitativa cuya finalidad es la construcción de una poética:

> Entendemos por poética de un texto o grupo de textos al conjunto de constructos morfotemáticos que, por procedimiento de selección y combinación, constituyen una estructura teatral, generando un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica. (Dubatti, 2002, p. 31)

Como instrumento que permita la continuidad de los estudios, sosteniendo que el rasgo sobresaliente de la misma es la resultante de la relación con la Región de Valparaíso y sus espacios públicos. Entendemos por espacio público lo siguiente:

> Lo primero que vamos a hacer, antes de comenzar a desarrollar el tema, es aclarar qué entendemos nosotros por espacio público. Sabemos que es una definición amplia, por ello mismo queremos circunscribirla para poder así definir con mayor precisión, en relación a nuestro proyecto, cuál es el espacio: La dinámica propia de la ciudad y los comportamientos de sus gentes pueden crear espacios públicos que jurídicamente no lo son, o que no estaban previstos como tales, abiertos o cerrados: puede ser una fábrica o un depósito abandonados, puede ser un espacio entre edificios. En todo caso, lo que define la naturaleza del espacio público es el uso y no el estatuto jurídico. El espacio público supone, pues, dominio público, uso social colectivo y diversidad de actividades. Se caracteriza físicamente por su accesibilidad, rasgo que lo hace ser un elemento de convergencia. (Segovia, Oviedo, 2002, p. 70)

---

7 Hernández, I. (2013), *La creación artística y su relación con la investigación y la innovación*. Ponencia presentada en el XII Congreso La Investigación en la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, D.C. Recuperado de https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/15163

Los espacios públicos como territorios de trabajo artístico. Adscribimos a la siguiente definición de territorio:

> El Territorio corresponde al espacio socio-geográfico apropiado por los vínculos e interacciones sociales que producen, reproducen o transforman un conjunto de actores que comparten condiciones de vida, recursos políticos, sociales, económicos y culturales, y factores contextuales que posibilitan o limitan sus posibilidades de desarrollo. Debido a ello, es que entendemos el territorio como un espacio en construcción y disputa, cuyos límites sociales y físicos se amplían o restringen en función de los proyectos colectivos y/o conflictos que los caracterizan en un momento determinado. (Fosis, 2014, p. 11)

Esta definición, desde nuestro punto de vista es doble vinculante, ya que atañe a la acción realizada por los dos grupos: los vecinos y su apropiación cotidiana, como así también la acción teatral y su apropiación temporal del mismo. La apropiación convierte el espacio en territorio para luego, mediante un diálogo de poéticas, convertirlo en espacio escénico.

Proponemos un análisis cultural crítico de la producción teatral en espacios públicos, llevada a cabo en el marco de la producción de la Cátedra de Actuación IV y V de la Carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha, guiada por quien escribe hasta el año 2017. Se tomará el estudio de las diferentes representaciones de teatro, llevadas a cabo en espacios públicos de la Región de Valparaíso. Ponemos el énfasis en la palabra *región* ya que algunos de los montajes realizados se llevaron a cabo fuera de la ciudad de Valparaíso.

Con este objetivo en foco, nos hemos situado cronológicamente en el año 2008, hasta llegar al año 2017. De este período de años hemos seleccionado las producciones teatrales realizadas en el año 2008, 2010, 2013 y 2016.

El criterio adoptado para dicha selección es que de cada producción existe material fotográfico que evidencia el trabajo en el territorio elegido para ser transformado en espacio teatral.

Es importante aclarar que la periodización establecida para el pre-

sente trabajo, se ha atenido estrictamente a un recorte de orden estilístico alrededor de los montajes de tragedias, con el fin de poder establecer, mediante un análisis comparativo en diacronía, los quiebres, modificaciones y continuidades, expresados en la producción teatral en relación con el espacio público de la Región de Valparaíso.

Por ello se ha tomado la decisión de emprender el análisis acotado de puestas en escena, para poder así establecer una mirada sobre un corpus cuasi heterogéneo, pero conducente para la demostración de nuestra hipótesis. Esta metodología, finalmente, es la que mejor se adapta a los requerimientos de este proyecto.

A los fines de hacer manejable el rastreo comparativo del vasto material escénico producido, se ha decidido indagar en los archivos personales del director, como también así en el de los actores y actrices que participaron en las diferentes producciones. También se investigará en el material gráfico y audiovisual producido durante los diferentes procesos realizados en los distintos años. Este método de levantamiento experiencial para el análisis incluye también la experiencia de los habitantes que presenciaron el trabajo escénico presentado como forma de conocer su visión respecto a la construcción de ciudadanía. El criterio que ha guiado esta metodología se corresponde con la intención de privilegiar el estudio de fenómenos teatrales que sucedieron en el pasado. Estos en su momento fueron percibidos como presente y ahora volvemos a retomar la experiencia, pero desde el punto de vista del análisis, no para traerlos de nuevo al presente, sino para desagregar, vía la investigación, un material que estaba inserto en el fenómeno global del teatro, pero sobre el cual no se había reflexionado a cabalidad: cómo las huellas dejadas en el territorio nos permiten proponer una poética teatral para los espacios públicos de la Región de Valparaíso.

2. Dramaturgia, puesta en escena, actuación y espacios

Esas páginas son emergentes de la intimidad en la experiencia artística, del conocimiento que se origina para/en/desde el hacer teatral (Dubatti, 2020).

Desde antes de producir conocimiento sobre la obra terminada, tenemos para nosotros una notación propia de cada ensayo, teniendo en cuenta que mucha de esa producción se aloja en la memoria como imagen, como olor, como tacto, como percepción de una determinada atmósfera, y luego, en el próximo ensayo se retoma de la memoria propia, y la compartida con el equipo de trabajo. A partir de esta reconstrucción de fragmentos, es que podemos volver a hablar de lo que hicimos, y de cómo seguir de ahí en adelante con el ensayo. También sabemos que los ensayos es el lugar principal desde donde surgen las ideas del trabajo. Allí se prueba, se acierta, se yerra. El espacio del error es el ensayo. El lugar en donde las intensidades logradas en un momento son irrepetibles, 20 minutos después de haber alcanzado ese éxtasis creativo. Esa pequeña cifra de tiempo, que es la pausa entre un momento y otro del ensayo, genera diferentes niveles de intensidad. Otro elemento importante es el conocimiento por la acción. Si recordamos la máxima de que el actor "aprende haciendo" y "hace aprendiendo", no podemos soslayar que el ensayo es el lugar en el cual se genera conocimiento a partir de la dialéctica práctica-teoría-práctica, en donde el punto de partida es la práctica del actor, sobre la cual luego se reflexiona para mejorar la próxima práctica. En el momento en que observamos cómo el ensayo se está produciendo frente a nosotros, también estamos en la misma situación que los actores, pero desde nuestra condición de espectadores profesionales, tenemos la doble posibilidad de observar y componer sobre lo que se está actuando y sobre las marcaciones o ideas que vamos desarrollando para comentar con los actores en la interrupción de la escena, para volver a retomar la misma escena con los comentarios hechos según nuestra observación. Sabemos que hay un juego con el tiempo y el espacio, en el cual estamos inmersos. Lo sabemos porque somos parte del mismo proceso creador. Estamos vibrando al mismo tiempo que se produce la escena, pero con el umbral de conciencia que nos permite juntar nuestras percepciones, emociones e imágenes con las indicaciones para los actores, de acuerdo a la idea de montaje que va surgiendo del trabajo en conjunto.

El espacio teatral está "corporizado" en el sentido de estar compuesto de cuerpos posicionados dentro de un campo perceptual, pero también está "corporizado" en el sentido más fundamental de "conformar cuerpo",

orientado en función de un cuerpo que no existe solo como el objeto de la percepción, sino como su sitio de origen, su punto cero.

Sin duda, la percepción de esta práctica teatral desaparece en su sentido clásico: *estar frente a algo* que sucede en escena ya no es posible, se está *con* alguien en su escena. En ese sentido, no se habla de la "obra", sino se va a "donde alguien", al lugar en el que se presenta ese alguien.

2.1 Dramaturgias

En este apartado reflexionamos sobre las diferentes dramaturgias y sobre las estrategias utilizadas para sus respectivas construcciones. También exponemos el criterio adoptado sobre la propuesta escénica, ya que la manera de poder percibir el espectáculo resultante es estar en el mismo tiempo-espacio que los actores, siguiendo las acciones que resultan de una determinada forma de accionar ocupando dramáticamente el espacio.

Comenzamos hablando sobre el concepto de texto que elegimos al momento de explicar nuestras decisiones. Trabajamos con la siguiente definición:

> El texto, como lugar de una producción e interpretación comunicativa es una "máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo cuyas reglas de generación coinciden con las propias reglas de interpretación" (Eco, 1979). Bajo esta perspectiva unificada del concepto de texto *las novelas, los programas de televisión, las informaciones periodísticas, las fotos y las pinturas pueden ser estudiadas como textos* (Lotman 1979, Calabrese 1980). (Vilches, 1984, p. 32)

Postular el concepto de texto como una máquina que articula con un contexto, y se convierte en una articulación dinámica y de relación constante amplía nuestra mirada sobre el trabajo, haciendo de un simple texto descriptivo un horizonte a desplegar en cual podemos rastrear la historia de estos textos, de su forma y de cómo esa forma genera, a su vez, un nuevo texto, susceptible de seguir siendo abierto.

¿Por qué hacemos esta referencia? Si bien se eligen textos teatrales escritos por otros autores (Eurípides-Shakespeare-Gelman-Solari), el corpus de cada texto se completa con una instalación en cada espacio elegido que puede ser vista independientemente de la puesta en escena, por ejemplo: objetos, alimentos (carne asada), la presencia de un narrador que va contando sobre la presencia de los vagones de tren en ese espacio, como resultado de un accidente ferroviario de trágicas consecuencias por la gran cantidad de muertos y heridos[8]. Los mismos deben entenderse como textos, más allá de los puros signos lingüísticos. Con esto intentamos que el texto contenga estatus comunicativo como generador de interacción social. Lo que se pretende es que los espectadores puedan reconocer todos esos textos propuestos como un corpus a partir de la coherencia de la elección. Por otra parte y como una constante de nuestra producción artística: ¿qué intentamos con la dramaturgia del texto? Dar a conocer que

> El arte, más que conocer el mundo, *produce* complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como *metáfora epistemológica*; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte, refleja –a modo de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad. (Eco, 1984, pp. 88-89)

Esta definición dinámica grafica esa substancia únicamente presente por la combinatoria de elementos reales en el teatro, que detonan en el espectador la sensación de estar viendo la condición humana reflejada ante

8 El accidente ferroviario de Queronque es un hecho ocurrido en Chile el día 17 de febrero de 1986 en el sector de Queronque, ubicado entre las ciudades de Villa Alemana y Limache, en la comuna de Limache, Provincia de Marga Marga de la Región de Valparaíso. Un tren expreso AES-16 acoplado con el AES-4 (con una formación total de cuatro coches) que viajaba desde la ciudad de Valparaíso hacia la Estación Mapocho de Santiago (Servicio Nº 705), chocó de frente con el automotor AES-9 Los Andes-Puerto (servicio Nº 602), que iba con sus dos vagones. Ambos transportaban cerca de 1000 personas en total. Es considerado el peor accidente ferroviario que haya ocurrido en el país.

sí. "Vivimos en una época donde muchos directores y artistas de todas las disciplinas intentan escapar a la representación, trayendo lo real a escena y creando en ese espacio un acontecimiento, incluso introduciendo allí lo espectacular" (Féral, 2016, p. 15). La forma de la dramaturgia es una metáfora resultante de lo antes expuesto, es el resultado de un trabajo previo de dramaturgia de textos, del cual surgen conceptos, palabras, imágenes, que luego se sintetizan en un texto dramático resultante.

> un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un "autor", sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, es o ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el expectatorial. (Dubatti, 2012, pp. 10-11)

Las cuatro puestas en escena que analizamos tienen al crimen, no solo como denominador común, sino también como hecho trágico que lo ubica en el lugar central de la dramaturgia realizada en los textos elegidos. De ellos se seleccionan escenas que son montadas de acuerdo con una estructura de sentido interno otorgada por la visión del mundo como un lugar desquiciado, y que constituyen un universo criminal, ya sea por venganza, o por ambición.

2.2 Dramaturgia del texto

Para Jacques Lassalle la traducción para el teatro y la enunciación teatral en particular son aspectos que llenan los huecos del texto fuente: "En todo texto del pasado hay puntos oscuros que se refieren a una realidad perdida. A veces, sólo la actividad del teatro puede ayudar a llenar los vacíos". (Pavis, 1991, p. 49)

Nuestro deseo al momento de la construcción de los textos dramáticos es obtener una historia que presenta y representa nuestra forma de ver el teatro. Desde la selección de los diferentes textos, intentamos que no sea una mímesis de la realidad. Deconstruir la escritura teatral convencional a través de un texto que fuera una realidad en sí misma, propia e inmanente. Queremos hacerle preguntas a los textos. Esta realidad perdida de la que hablamos en la cita del comienzo son los avisos que vemos en varios sectores de los tex-

tos clásicos elegidos. Nos parece que si bien la venganza, el despecho por el abandono masculino, las alianzas con el poder, son temas posibles, también existen otros que queremos indagar. La intención es no poner textos en escena de manera mimética, sino el sustrato de los mismos. Explorar la cercanía física con el espectador para que construya su propio espectáculo.

Por lo tanto no guiamos su mirada a través de una historia, sino a través de una atmósfera que se construye con fragmentos simultáneos de textos y situaciones que impiden la construcción de un relato lógicamente coherente. Si eludimos el pensamiento, la idea y una concepción lineal de la historia que contenga un comienzo un desarrollo y un desenlace, es porque creemos en la deconstrucción del teatro del esclarecimiento que se cree en posesión de saber suficiente como para ofrecer al público respuestas acabadas en vez de cuestiones abiertas. Transformar los textos de origen escrito en un montaje teatral constituye además del trabajo sobre un texto no dramático, la inclusión de los distintos lenguajes (textos) escénicos que empleamos para lograr el objetivo: la intención es no poner textos en escena, sino el sustrato de los mismos.

Por lo tanto, elegimos la forma rapsódica, que nos permite expresar los alcances de este estado del drama en mutación. Tomamos la expresión del dramaturgo francés Jean-Pierre Sarrazac:

> El devenir rapsódico del teatro aparece entonces como la respuesta apropiada a este estallido del mundo. El montaje de las formas, de los tonos, todo este trabajo fragmentario de deconstrucción-reconstrucción (descoser-recoser) de las formas teatrales, parateatrales (diálogo filosófico, de manera especial) y extrateatrales (novela, novela breve, ensayo, escritura epistolar, diario, relato de vida...) que ponen en práctica escritores tan diferentes como Brecht, Müller, Duras, Pasolini, Koltès, participa de una intensa rapsodización de las escrituras teatrales. (Sarrazac, 2009, pp. 6-7)

Sarrazac ve en la forma rapsódica una forma de desarrollarse del drama contemporáneo. Una forma posible de expansión del drama que nos permite construir un texto dramático que va cosiendo y descosiendo formas, permitiendo así la digresión, la fuga de la linealidad.

Todos los textos coexisten en el espacio y en el tiempo sin conectarse directamente unos con otros. El carácter abierto y fragmentado de los mismos, permite muchas lecturas, además de la posibilidad de un planteo libre para la puesta en escena, a la manera de la estructura narrativa de los sueños, la falta de solución de continuidad, la anulación de los nexos causales. La diferencia es que el tema del crimen nos lleva lentamente a la estructura de la pesadilla que también es un sueño, pero de carácter angustiante.

El resultado es el cruce y combinación de varios textos, considerados como un "objeto previo", son tratados como material bruto, para generar una acumulación de ideas, que entra en diálogo con la realidad anterior del actor y del escenario, hasta que se arraiga en ellos y de ellos surge el "nuevo texto", el que termina diciendo el actor en la escena.

En el texto dramático dejamos de lado todo tipo de didascalias, quedando en libertad cada actor para encontrar los movimientos-ritmos-presencia y la ausencia de los personajes. Encontrar su propia musicalidad. Su texto dramático. Su propia estética de la multiplicidad.

2.3 La puesta en escena, el tiempo de la acción

El teatro es un arte temporal, ya sea por su calidad de representación en el presente, o bien por la referencia que hace a un tiempo histórico, la percepción del mismo depende de su tratamiento escénico. En las diez puestas en escena mencionadas consideramos tres variables a saber:

- El tiempo histórico donde se ubica la anécdota
- La articulación temporal de los hechos, el orden en que se representa la acción.
- El tiempo objetivo de la representación, o sea, el espacio temporal que comparten actores y público.

El tiempo específico de la puesta en escena necesita medios de expresión, como el aparato escénico, el empleo de las luces, la música, el ritmo con el que se dicen los textos y se realizan las acciones. Este tiempo teatral

es creado de acuerdo al modo de experimentar el tiempo el director, los actores y el público y se trata de un tiempo-acción.

Así pues, la puesta en escena es un proceso de creación mediante el cual el director expresa su propio discurso teatral, donde el texto de origen es solo una de las referencias para la elaboración de un discurso escénico.

2.3.1 El tiempo histórico donde se ubica la anécdota

Partiendo de la base de considerar al teatro como una realidad en sí misma que no necesita duplicar, reflejar ni copiar la realidad circundante, los montajes realizados reciben el mismo tratamiento; esto es, concebir el objeto "puesta en escena" no como un "reflejo de", sino como "una realidad en sí, que a su vez produzca "nuevas realidades" en los espectadores.

Sabemos que el texto, a pesar de ser conocido, no siempre va a ser accesible a todo público, ya que si bien los temas de los textos escogidos forman parte del imaginario social, es nuestra intención modernizarlos sin sacrificar los elementos esenciales del texto original. Respetamos el tiempo original de la historia, al igual que los nombres de los personajes, que, salvo las excepciones mencionadas, no son modificados.

2.3.2 La articulación temporal de los hechos, el orden en que se representa la acción

Este tiempo histórico original, al conjugarse con el orden de la representación construye la puesta en escena que buscamos.

El trabajo de la puesta y de los actores consiste en dar pequeñas pistas, las mínimas, para estimular las sensaciones, las emociones, y sobre todo poner en funcionamiento la capacidad creativa del espectador. Por lo tanto, el texto espectacular no es la reproducción de los textos, sino la articulación de diferentes fragmentos de un clima que le permitiera al espectador inscribirse en la percepción de la complejidad de las relaciones humanas. Nuestra intención es no poner textos en escena, sino el sustrato de los mismos.

No guiar la mirada del espectador a través de una historia contada solamente desde el texto, sino a través de la manifestación del tono de la obra, sea trágico o farsesco, generando la atmósfera, que es construida de manera simultánea. Trabajamos en la acumulación de tantos significantes como fuera posible, para que el espectador se viera obligado a elegir. Por lo tanto, la articulación temporal se sustenta en la simultaneidad de planos. Dejamos de lado la linealidad del relato original, un relato en el que se van sucediendo una escena tras otra hasta llegar a un "desenlace".

2.3.3 El tiempo objetivo de la representación, o sea, el espacio temporal que comparten actores y público

En este último apartado podemos decir que el espacio escénico elegido para el montaje define el tiempo objetivo de la representación. Por eso es que podemos decir que el espacio construido para las puestas se constituye en un centro dinámico, un vórtice alrededor del cual gira el hecho teatral completo. En su interior, queremos que el espectador sea una suerte de *voyeur*, que vibre con una historia que no le pertenece, pero que no puede dejar de ver, ya que elige entrar por su propia voluntad y compartir su historia personal con la historia que se le estaba contando.

Debido a nuestra naturaleza de teatristas, sabemos que la representación no preexiste, solo existe en el presente común del actor, del espacio escénico y de la percepción del espectador. En este proceso de integrar espacial y temporalmente los diferentes elementos, quiero referirme a la música, ya que su integración fue sumamente importante para la completud de nuestra propuesta.

2.4 Actuación

2.4.1 Frotación de materiales

Cuando lo real y la ficción se encuentran se genera la producción de un nuevo campo en la puesta en escena de clásicos en espacios públicos de Valparaíso**.** Partimos de pensar que el espacio va siendo producido porque, al menos para nosotros, el espacio es históricamente producido porque buscamos un espacio real, no escenográfico, al que le preguntamos:

- ¿Qué pasa cuando la ficción entra ahí?
- ¿La ficción se vuelve más real o el espacio se ficcionaliza?

Si ponemos una carga excesiva de ficción, podemos terminar anulando el espacio real, pero si ponemos poca carga de ficción, la realidad se vuelve más interesante. Por lo tanto, combinar la retórica del exceso que plantea la filosofía de la tragedia cuando se cruza con los espacios públicos monumentales es un trabajo que nos pone a lidiar con los equilibrios entre lo ficcional (la situación dramática) y lo real (el espacio circundante). Empezar a pensar ficciones para un espacio distinto y a su vez ese espacio interviene de alguna forma en la ficción. La relación espacio público-espacio privado conviviendo al mismo tiempo en la puesta en escena.

> Si el público es un medio en el que tiene lugar la representación, el espacio vivo es otro. El espacio vivo incluye a todo el espacio del teatro, no sólo a lo que se llama escenario. Creo que existen relaciones reales entre el cuerpo y los espacios a través de los cuales se mueve el cuerpo. (Schechner, 1988, p. 14)

Cuando se trabaja en espacios no convencionales, se trabaja la performance (lo impredecible) Lo que no puedes controlar del ambiente. Por lo tanto, el trabajo del actor tampoco es convencional, ya que los actores no tienen un solo frente. Tienen que estar preparados para no solamente actuar su escena, sino la situación general. Y al resultar elegidas dramatúrgicamente escenas privadas que transcurren en espacios públicos, se modifica la poética de la actuación porque se juega con la cercanía y la proximidad del público.

2.5 Espacios

> El diseñador ambientalista no trata de crear la ilusión de un lugar; quiere crear un espacio funcional. Este espacio será usado por muchos tipos distintos de gente, no nada más por los intérpretes. El escenógrafo se preocupa frecuentemente por el efecto: ¿cómo se ve desde la sala? El diseñador ambientalista se preocupa por la estructura y su utilización: ¿cómo funciona? A menudo la escenografía de un escenógrafo se utiliza a distancia —no toquen esto, no se paren sobre aquello—, pero todo lo que el diseñador ambientalista construye debe funcionar. El diseño escenográfico es bidimen-

> sional, como una pintura parada. El diseño ambientalista es estrictamente tridimensional. Si está ahí, tiene que funcionar. (Schechner, 1988, p. 32)

> El espacio no es ni una cosa ni un sistema de cosas. sino una realidad relacional: cosas y relaciones juntas. Por esto su definición sólo puede situarse en relación a otras realidades: la naturaleza y la sociedad, mediatizadas por el trabajo. (Santos, 1996, pp. 27-28)

2.5.1 *Medea Okupa* (2008)

En ese año, nuestra llegada al espacio que, más adelante alberga la puesta en escena de *Medea Okupa*[9], se da de manera accidental, ya que en ese momento se está buscando un espacio físico para realizar el habitual *training* físico y vocal que les permita a los actores adquirir un estado óptimo de cara a su trabajo en la escena. Pero por el saber inscrito desde el lenguaje, sabemos que ese espacio es *okupa*, porque realmente hay un ocupante viviendo en el sitio al momento de decidir que vamos a hacer allí el montaje. Con él iniciamos "negociaciones" para poder trabajar y "cohabitar" en el espacio. El espacio en cuestión es un sector de la playa Las Torpederas, ubicada en el Cerro Playa Ancha de Valparaíso[10]. Un conjunto de edificaciones bajas, que junto a dos piscinas de diferentes tamaños componen lo que en otro momento fuera un complejo de esparcimiento con piscinas de agua salada. La parte edificada se compone de un sector de baños y camarines, y además hay otro sector destinado a bar. Por lo tanto, es un sector amplio. Su estado de abandono al momento de encontrarlo es avanzado.

> La calidad del espacio público se podrá evaluar sobre todo por la incorporación y la calidad de las relaciones sociales que facilita, por su capacidad de acoger y mezclar distintos grupos y comportamientos, y por su

9 Ver Diálogos Negativos: *Anotaciones sobre el montaje de Medea Okupa*. Recuperado de https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/4597

10 http://maps.google.cl/maps?q=www.yahoo.com.ar&sugexp=chrome,mod%-3D0&um=1&ie=UTF-8&hl=es&sa=N&tab=wl

> capacidad de estimular la identificación simbólica, la expresión y la integración cultural. (Segovia, Oviedo, 2002, p. 71)

La cita anterior puede leerse como una ilustración precisa de las condiciones en la que encontramos el espacio. Después de solicitar los permisos correspondientes para su uso, se comienza con el reconocimiento y con la correspondiente limpieza para dejarlo en condiciones de habitabilidad para su uso como espacio teatral.

Este sitio, antes de ser usado como espacio teatral, se presenta como un espacio de encuentro, de descanso y diversión, fundamentalmente para jóvenes. Este tipo de espacio urbano, al encontrarse cerca de una playa, también es utilizado como solárium improvisado durante las horas de sol. Pero cuando llega la noche, el mismo espacio adquiere una nueva fisonomía. Se convierte en un lugar de encuentro y de esparcimiento nocturno. Sobre todo de grupos juveniles, que al no encontrar otros espacios de esparcimiento, por sus costos o por gusto, recalan en dicho espacio y desarrollan sus actividades.

Este espacio de abandono, de despojamiento resitúa la mirada para el posible espacio del montaje. Al plantear el tema a los alumnos sobre su uso, surge de manera inmediata la opción del espacio *okupa*[11]. Sobre todo, ese espacio es el de Medea, en el cual vive con sus hijos, la nodriza y el Ayo, desde que Jasón la abandonara.

La convivencia entre el grupo de alumnos y el espacio real/abandonado-ficcional/okupa, da como resultado una serie de decisiones. Genera la decisión de darle autonomía a la puesta en escena como producto de la propuesta del espacio: vivir ahí y crear desde ahí, sin incorporar elementos externos que refuercen su carácter espectacular. La puesta *okupa* significa la apropiación del lugar para que en el devenir del proceso creador se convierta en el espacio de la puesta en escena.

---

11 http://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_okupa

La iluminación del montaje, como resultado del diálogo realidad/ficción arriba mencionado y como parte de esta autonomía, se genera a partir de que el espacio carece, debido a su estado de abandono, de luz eléctrica. Por lo tanto, se decide iluminar con linternas de alto poder, focos conectados a baterías de automóviles y camiones, fuego.

2.5.2 *La Orestíada* (2010)

Cada uno de los espacios utilizados crece a partir del trabajo detallado con los actores. Tratamos de hacer del espacio un uso que esté en función de las acciones que los actores descubren en su tránsito dramático. Se trabaja también una cierta reciprocidad entre espacio e idea, movimiento y caracterización. En el caso de *La Orestíada* el hecho de que se ensayara en el Cementerio Nro. 2 de Playa Ancha, elegido por su monumentalidad y por ser simbólicamente la escenografía correcta para una obra llena de muertos y espíritus de la tierra, nos lleva a un estilo de producción que elimina la representación frontal. Por lo tanto nos decidimos por el uso tridimensional del espacio, inclusivo, envolvente. Las acciones transcurren dinámicamente en los diferentes niveles del espacio, entre el público. El diseño del espacio se deriva del trabajo logrado durante los ensayos sobre la obra. No creemos necesario hacer maquetas escenográficas. El trabajo de los actores en el espacio y una atenta mirada del equipo de trabajo desde afuera, permite ir delineando una sensación exacta del espacio necesario para el desarrollo de la puesta en escena. Los ensayos se llevan a cabo en los espacios reales, aunque no estén totalmente terminados, ya que el trabajo de los actores y sus necesidades de personajes van corrigiendo los espacios de acuerdo al uso que ellos le dan en función de las acciones de sus personajes. Creemos que es mejor así debido a nuestra experiencia, porque, con los ensayos previos abiertos al público, el espacio y la puesta se desarrollan y modifican de manera conjunta. El trabajo sobre un determinado espacio de trabajo para lograr un montaje final puede comenzar mucho antes de que se haya seleccionado el texto o de que se arme una dramaturgia adecuada al mismo. ¿Por qué decimos esto? El deambular por la ciudad, en calidad de transeúnte, nos otorga el privilegio de la observación utópica, esa que se proyecta de manera imaginativa sobre el espacio que se

está observando. Ahí empieza la relación, no necesariamente relacionada con el ámbito académico, sino con el simple hecho de vincularse con el espacio: encontrarlo, relacionarse con él, articularlo en relación a un posible o posibles recorridos actorales. Siempre que se encuentra un espacio de trabajo potencialmente utilizable en algún lugar de la ciudad o fuera de ella, el primer acercamiento es ponernos en contacto poético con el espacio. Por otra parte, también trabajamos sobre las posibles ubicaciones de los espectadores. Trabajamos para ellos con una posibilidad de interrelación constante, para que los espectadores puedan elegir su propia manera de involucrarse dentro de la representación o de mantenerse alejado de ella. Buscamos el trabajo activo del espectador para que pueda cambiar su perspectiva visual, su relación con la representación. Esto nos permite generar dinámicas visuales heterogéneas, de tal manera que permita la observación de detalles inéditos de observación espectacular, incluso para nosotros. Porque ese modo de proceder nos habilita para generar la dramaturgia del espectador, entendida esta como la construcción del relato más allá de la linealidad de la historia que está espectando.

2.5.3 *Lazos de sangre* (2013)

En el caso del montaje *Lazos de sangre*, ese año comenzamos con todo el espacio a disposición, para poder decidir que hay, y luego decidir qué usar, qué no usar, y cómo usar lo que se vaya a usar. En conjunto con los textos dramáticos, se les propone a los alumnos trabajar a partir del concepto de *Site-specific art*, o arte del sitio específico, concepto que se refiere a creaciones artísticas realizadas especialmente para un determinado lugar que constituye una polaridad del *ready made* que descontextualiza un objeto para trasladarlo a otro contexto en el que se convierte en obra de arte. En el *site-specific* el proceso es inverso pues el sentido artístico aparece con la contextualización específica a un lugar concreto (…) se vincula también al *Landscape art* en el que la obra se crea incluyendo como elemento de la composición de la obra el paisaje, la arquitectura e incluso el terreno *(Land art)* (…) Una danza *site-specific* no podrá hacerse en otro lugar, una obra de teatro no podrá representarse en otro sitio, una instalación no podrá trasladarse a otra sala o espacio abierto (…) la creación

site-specific en dimensiones distintas a la cultural o artística, podemos pensar en fenómenos psicosociales dependientes de campo, es decir que tienen sentido y aplicabilidad en ese contexto y no en otro. (Díaz, 2012)

Site-specific art se refiere a creaciones artísticas realizadas especialmente para un determinado lugar. Puede manifestarse en pintura, escultura, teatro, música, danza, performance, etc. La obra de arte cobra sentido en ese sitio específico pues ha sido creada para ese particular contexto. En el *site-specific art* la obra y su contexto son inseparables, no tienen identidad propia por separado. Si en una exposición ambiental, la obra es figura en el fondo del ambiente, en estas modalidades, obra y contexto, figura y fondo son indisolubles, de manera que el conjunto es una nueva entidad que puede ser figura en otro fondo que los abarque. Fue así como, en la búsqueda de ese sitio específico, se llegó a la Tornamesa Barón. La casa de máquinas Ferrocarriles Barón, el 5 de noviembre de 1986 es declarada monumento histórico. Los viejos galpones de la maestranza y la antigua tornamesa del ferrocarril de la estación Barón se declaran zona típica de protección. También se incluye a toda la zona que fuera el extenso complejo ferroviario de la estación Barón, ubicada en la entrada vial a Valparaíso, pues allí se intersecan las avenidas España, Argentina y Errázuriz.

La antigua tornamesa está levantada en lo que fue el Fuerte Andes, edificado en 1886. Las proyecciones de esta área son parte de un gran parque costero junto al parque Juan de Saavedra. Un espacio que, en ese año ocupa un lugar especial en los criterios urbanos de la ciudadanía porteña, debido a su alto valor patrimonial y a la incertidumbre de su destino en ese año, a partir de la inminente construcción del proyecto Mall Puerto Barón, que en 2017 es desechada.

El año 2013 se trabaja con este método de creación después de poner de manifiesto los conceptos que están latentes en montajes anteriores, y que a su vez funcionan como detonadores del hecho creativo. La puesta en escena cobra sentido en ese sitio específico, pues se realiza para ese particular contexto, para comunicar ciertas ideas y, a partir de las mismas, generar una dramaturgia textual y espacial que se adecúe a ese espacio.

La experiencia de trabajar en este espacio es la resultante del diálogo poético entre el material dramatúrgico y el espacio circundante. Trabajando en la construcción de los conectores espaciales entre una fila de vagones y otra, los comentarios, a menudo resultan de la comparación entre nuestra situación y la del personaje Jonás, del relato bíblico, dentro del vientre de la ballena. El espacio es monumental. Compuesto por dos galpones de inmensas dimensiones, en una de las alas se encuentran cinco vagones que, producto de un trágico choque ferroviario, se depositan ahí. Se escoge ese lugar para hacer el examen. Nuestro interés por trabajar con los alumnos en espacios no convencionales proviene de plantearnos generar en ellos el mayor grado de autonomía artística posible como objetivo de ese semestre. El espacio no convencional desafía al actor a seguir sosteniendo la situación dramática original de la obra, pero en un espacio que le es, por momentos, totalmente adverso, y que, sin embargo, tiene que volverlo propio y seguir contando la historia.

2.5.4 *Medea* (2016)

> El espacio teatral y dentro de él espacio escénico, sea cual fuere su forma, sus características —y la relación que se establece entre ellos— determina básicamente el tipo de comunicación que el espectáculo busca entablar con su público. (Javier, 1998, p. 24)

Llegamos así a la dramaturgia del espacio: una escultura espacial intenta describir el diseño del espacio, dentro de la cual los actores transitan la obra rodeados por los espectadores, cohabitando el mismo espacio y siendo sometidos también a la presión que el conflicto dramático despliega.

Este trabajo se realiza sobre la base de la indagación espacial de un volumen que simboliza el espacio interior de los personajes. La premisa para la realización del mismo fue esa: la obra transcurre dentro espacio vital de los personajes de Medea. Por lo tanto, tiene que contener en su interior toda la experiencia dramática. El espacio de Medea es el resultado de la indagación poética que se realiza en el interior de un apilamiento de barreras jersey. La posibilidad concreta y simbólica que ofrece este lugar nos lleva a elegirlo como espacio de trabajo.

El espacio elegido también se vuelve atractivo para el montaje debido a que es un lugar al aire libre de proporciones que no responden a la escala humana, lo que, al producir sensación de extrañamiento, lo vuelve apto para este proyecto. Este espacio es intervenido para dotarlo de una sensación real y onírica a la vez. Volver ambigua la significación del signo espacio interior, como espacio real y como espacio de ficción, al servicio de la puesta en escena. Por otra parte, el ingreso al espacio de representación (un lugar cerrado con el mínimo de aberturas: solo una entrada), nos permite ver a los actores desde diferentes planos dentro del sitio, como modo de generar una atmósfera, ayudando así a la ruptura de la sensación de lógica del tiempo y del espacio. Coincidimos con Artaud (1964) cuando pide suprimir la escena y la sala para reemplazarlas por una especie de ámbito único sin divisiones ni barreras de ninguna clase, que se transforma en teatro-acción. Por lo tanto, nuestro trabajo está orientado a explorar la cercanía física con el espectador. Que el espectador construya su propio espectáculo, para ello entran al espacio y se mantienen de pie en el espacio dispuesto. A través de las ventanas improvisadas que dejan la superficie irregular de las barreras apiladas se puede observar el deambular de los personajes por el espacio exterior. Los espectadores rodean y son rodeados por la acción dramática que sucede por encima de sus cabezas, por el costado, la aparición sorpresiva de un personaje por entre medio de las barreras, logrando así estar en contacto directo con los actores/actrices. La disminución de la distancia busca intensificar la captación del espectáculo, favorecer la audición, permitir que los espectadores puedan percibir aun los menores gestos faciales de los actores. Nuestro trabajo consiste en colocar al espectador en un sitio no convencional: hay momentos en que este deja de ser testigo y se convierte en un participante que también es interrogado.

> Sostenemos que el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. (Dubatti, 2003, p. 17)

En nuestro trabajo el espectador ocupa el lugar de un testigo desde el siguiente sentido: El espectador es el testigo de un momento de creación. Indagamos diversos estímulos que nos permitieran acentuar en el espectador la sensación de incomodidad. Por ello investigamos en la ubicación de los espectadores, para que, una vez ingresados, no pudieran salir hasta que terminara la obra. Trabajamos también en la producción de sonidos, olores y ruidos en vivo para acentuar la cohabitación de presencias reales de actores y espectadores expuestos a una misma historia y compartiendo el mismo tiempo-espacio.

3. Conclusiones

Tal como lo expresamos en su momento, dentro del cuerpo del trabajo, tenemos la intención de contestar las preguntas formuladas durante los diferentes procesos de puesta en escena.

¿Cuándo la puesta en escena se transforma, no en algo literal, sino en la creación de un espacio nuevo para ese mismo texto?

Cuando la imagen creada en la escena lo transforma. El trabajo de formar imágenes en escena es una de las características principales de mi poética. Considero que la imagen es un símbolo, es el condensado que funciona como sustituto de otra cosa. De la muerte hablamos mostrando la vida. La imagen no explica, genera nuevas imágenes a través de la evocación generada en el espectador. La palabra *condensación* la he usado desde el principio de mi carrera como director, primero como una intuición, como un mensaje que llegaba diciéndome lo que debía hacer. Más tarde, con los sucesivos aprendizajes, trataba de darle forma textual a esa suma abigarrada de signos que se establecen como un mensaje que, como decía anteriormente, no quiere explicar nada, sino transportar un sentir que está en coherencia con el relato que se está contando en ese momento. Por lo tanto, la estructuración de una puesta en escena a través de la creación de imágenes es una marca de mis trabajos que no solamente se manifiesta en espacios cerrados, sino también en espacios públicos, a partir de la elección del mismo como contenedor de las demás imágenes que se generarán durante el proceso creador. Por otra parte, y esto es lo que comprobamos en todos nuestros trabajos, una imagen

puede ser aceptada o rechazada, pero no comprendida de modo racional. Su misma estructuración sensible impide que nuestra recepción se haga de manera racional, sin embargo percibimos eso que está ahí como algo cercano a nosotros, porque nos llega de modo sensible, emocional.

¿Cuándo un espacio arquitectónico, un espacio en ruinas, un sitio eriazo o una calle de la ciudad tienen las cualidades de configurarse en espacio escénico?

Cuando podemos poetizar los espacios. El punto de partida tiene que ver con resolver cómo en ese espacio elegido la ficción escénica puede ser contada. Porque a partir de lo que expusimos sobre la imagen, el espacio, como primer acercamiento, es el que provee una parte importante de la dramaturgia que posteriormente se realizará tomando como base su geografía, su volumen, su textura. El teatro, en el espacio público, puede ser la energía que rompe y fractura la realidad cotidiana, formulando otra desde su visión poética. Para recuperar la posibilidad de hablar poéticamente, el teatro, en principio, debe aceptar la idea de cuestionar, de rasgar, de quebrar, de violentar la realidad en la búsqueda de los espacios adecuados para su montaje.

Es importante agregar que, para quien escribe, no hay géneros ni estéticas privilegiadas. Todo puede ser útil: el minimalismo o el grotesco, la farsa o el drama. Lo que cuenta es la necesidad de reflexionar desde el escenario sobre la realidad que nos implica con un lenguaje actual. Esto no significa que haya que recurrir al panfleto para hablar del entorno, ni que se la intente representar en su totalidad. Preferimos los aspectos parciales sobre la totalidad, lo incompleto sobre lo completo.

No pretendemos representar íntegramente la realidad, sino plegar la realidad al arte. Exasperar la naturaleza produciendo objetos originales o imaginarios; objetos que existen junto a lo real, pero sin ocupar, sin pretender ocupar el lugar de este.

Uno de los principios estéticos con los que trabajamos siempre es la poetización de la realidad, pero no como enmascaramiento de la misma,

sino como develamiento de otra realidad a través de lo poético. Entiéndase aquí que lo poético no necesariamente está asociado a la poesía como género literario, sino al concepto desde el cual se enfrentan los hechos, los espacios, los objetos, la actuación, etc.

Trabajamos con la certidumbre de que la palabra dramática forma parte de un espectro más amplio en el que entran en juego las imágenes, el trabajo de los actores, entre otros. Por eso, los textos que elaboramos se presentan como guiones, propuestas de trabajo que luego se completan con el desarrollo del proceso creador en escena durante los ensayos en el espacio elegido.

¿Para qué hacemos lo que hacemos?

Porque creemos en la socialización del hecho estético. Sabemos, por nuestra experiencia como teatristas, que el espacio público constituye un lugar de encuentro, de desarrollo de identidad y de pertenencia, así como de expresión de diversidad cultural, generacional y social. Cuando ese espacio es público, los ciudadanos concurren a él disfrutando de un entorno propicio para su propia vida. Y cuando en estos espacios ocurre un fenómeno teatral, cada individuo o grupo, al percibir el hecho propuesto, interpreta ese lenguaje sutil que da sentido a sus propias vidas, o simplemente lo disfruta como un divertimento que lo entretiene en su cotidiano habitar o transitar.

Proponer una dramaturgia y una puesta en escena desde el propio *locus* como modo de abrirlo a la circulación y al uso cotidiano durante el período en que permanecíamos en dicho espacio rehabitado permitirá aprender, con el paso de los años y las experiencias, que los espacios públicos, tanto los habitados cotidianamente, como los abandonados y re-habitados, son lugares creados por muchas generaciones que han evolucionado adaptándose a distintos usos y épocas. Por lo tanto, nuestra tarea como artistas y ciudadanos es detectar esos lugares y proponerlos como espacios de disfrute y de reflexión al mismo tiempo.

Cuando lo que hacemos es para el público, por el público y en espacio público no nos podemos quedar en el mero goce estético, menos en la compo-

sición, la forma, el equilibrio, el contraste. Los símbolos, signos, expresiones y palabras que usamos inevitablemente se mezclan con lo que siente y piensa no solo una persona sino todo un grupo de personas; por tanto, debemos ser responsables de lo que decimos y de lo que no decimos también. Si definitivamente todo lo que producimos es consecuencia de la experiencia colectiva y de la vida misma no podemos negar la influencia que los factores políticos, sociales y económicos ejercen en nuestro ser y por ende en nuestra producción. La responsabilidad es entonces estética y sobre todo ética. La responsabilidad está con el entorno que se pretende abordar y con todos aquellos que van a convivir con el objeto o con el suceso. Por último, queremos terminar con una cita que nos identifica como artistas y como ciudadanos:

> La utopía simboliza aquel lugar que no es propiamente un lugar, sino la aspiración a que algo reemplace, aunque sea por negación, a lo ya existente: no es la propuesta de algún lugar efectivo ahora, sino la postulación de algo *desde el cual* lo existente puede ser cuestionado y negado, y obligado a *hacerse ver* en sus defectos y limitaciones. (Vergara, 2009, pp. 236-237)

Referencias bibliográficas

Artaud, A. (1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Sudamericana.

Bajtin, M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona, España: Anthropos.

Bak-Geler, T. (2003). Epistemología Teatral. *Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, 4, pp. 81-88.

Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona, España: Paidós. Comunicación.

Bourdieu, P. (1999). *La miseria del mundo*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Daza Cuartas, S. L. (2009). Investigación-creación, un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizonte Pedagógico*, 11 (1), pp. 87-92.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano.* México D.F.: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Delgado Ruiz, M. (2003). *La no-ciudad como ciudad absoluta*. Sileno.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1983). *Rizoma: introducción*. México: Premia Editora.

Dubatti, J. (2002). *El teatro jeroglífico*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

----------(2003) *El convivio teatral*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

---------- (2010) *Filosofía del Teatro II*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

---------- (2011) *Introducción a los estudios teatrales*. México D.F.: Libros de Godot.

---------- (2020) *Teatro y territorialidad: Perspectivas de Filosofía de Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, España: Gedisa Editorial.

Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona, España: Ariel.

Edelstein, J. (2021). Materia y lenguaje. *Revista de la Universidad de México*, Panóptico. Recuperado de https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/4c301f8b-27e5-4adc-a72d-30578cfa845f/materia-y-lenguaje

García, R. (2006). *Sistemas complejos*. Barcelona, España: Gedisa editorial.

García Wehbi, E. (2012). *Botella en un mensaje*. Córdoba, Argentina: Alción Editora y Ediciones DocumentA/Escénicas.

Giglia, A. (2012). *El habitar y la cultura. Perspectivas teóricas y de investigación*. Barcelona: Anthropos.

Giménez, G. (Diciembre 1996). Territorio y cultura. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 2 (4), pp. 9-30.

Godelier, M. (1989). *Lo ideal y lo material: pensamiento, economías, sociedades*. Barcelona, España: Taurus.

Griffero, Ramón (2001). *Poética: la Dramaturgia del Espacio. Respuestas a un cuestionario de Rocío Fumey.* Recuperado de http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0046715.pdf

Guattari, F. (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.

Hernández, I. (2013). *La creación artística y su relación con la investigación y la innovación* [Ponencia]. XII Congreso de la Investigación en la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/15163

Hormigón, J. A. (Ed.) (1998). *Meyerhold: textos teóricos*. Madrid, España: ADE.

Javier, F. (1998). *El espacio escénico como sistema significante*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Leviatán.

Kartun, M. (2006). *Escritos (1975-2005)*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Lefebvre, H. (1973). *De lo rural a lo urbano*. Barcelona, España: Península.

---------- (2013) *La producción del espacio*. Madrid, España: Capitán Swing.

Ludmer, J. en Moreno, M. (7 de octubre de 2001). El lugar de la resistencia: entrevista a Josefina Ludmer. Radar Libros: Suplemento Literario de *Página 12*, Año IV, Nro. 205. Buenos Aires, Argentina.

Maderuelo, J. (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.

Ministerio de Desarrollo Social (2014). *Manual metodológico programa Más Territorio*. Santiago, Chile.

Marcus, J. (2017). *Ciudad viva: disputas por la producción sociocultural del espacio urbano en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Teseo.

Margulis, M. (2009). *Sociología de la cultura: conceptos y problemas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.

Mendizábal, S. (2007). *El encantamiento de la realidad: conocimientos mayas en prácticas sociales de la vida cotidiana*. Guatemala: DIGEBI / ILE / URL / Serviprensa.

Menke, C. (1997). *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid, España: Visor.

Müller, H. (1996). *La máquina Hamlet*. En Riechmann, Jorge (Ed.): *Teatro escogido 1*. Colección Drama Nro. 3. Madrid, España: Primer Acto.

----------(1996) *Germania: muerte en Berlín y otros textos*. Navarra, España: Argitaletxe Hiru.

Palma Belmar, C. (2021). Lectura desde la geografía crítica a la construcción de ciudadanía. En Madrid, A. (Ed.): Lecturas del territorio. Chile: Editorial Puntángeles.

Pavis, P. (1991). Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno. En Scolnicov y Holland (Comp.): *La obra de teatro fuera de contexto*. México: Siglo XXI.

Riechmann, J. (Trad.) (1987). Errores reunidos. *Primer Acto*, 221.

Sandoval, O. (2009). *Heiner Müller: textos para el teatro.* La Habana, Cuba: Alarcos.

Santos, M. (1996). *Metamorfosis del espacio habitado*. Barcelona, España: Oikos-Tau.

Sarrazac, J. P. (2009). *El drama en devenir, apostilla a l'avenir du drame*. Traducción: Víctor Viviescas. México: Paso de Gato.

Segovia O. y Dascal G. (Eds.) (2002) *Espacio público, participación y ciudadanía*. Santiago, Chile: Ediciones Sur.

Sennett, R. (Octubre de 1998). Why good workers make bad people*. New Statesman*, pp. 25-27.

Vergara, N. (2009). Complejidad, espacio, tiempo e interpretación (notas para una hermenéutica del territorio). *Revista Alpha*, 28, pp. 233-244.

Vidal Rojas, R. (1997). Metrópolis en recomposición: elementos para una teoría de la fragmentación urbana. VI Encuentro de Geógrafos de América Latina. Buenos Aires.

Vilches, L. (1984). *La lectura de la imagen*. Barcelona, España: Paidós.

Hacer, pensar, vivir, actuar

El teatro, la metafísica y la militancia en Juan Carlos Gené, artista-investigador

María Natacha Koss

Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es profesora adjunta a cargo de la materia Historia del Teatro 1 de la carrera de Artes de la UBA, y Secretaria Académica del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA. Integra la Dirección artística del Centro Cultural de la Cooperación, e integra el equipo de la Escuela de Espectadores que allí funciona bajo la dirección de Jorge Dubatti. Es profesora, además, en posgrados de cine, teatro y comunicación visual de diferentes universidades. Actualmente es Presidenta de la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP).

Hacer, pensar, vivir, actuar
El teatro, la metafísica y la militancia en Juan Carlos Gené, artista-investigador

María Natacha Koss
Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires

> *Es evidente que no puede describirse exhaustivamente el archivo de una sociedad, de una cultura o de una civilización; ni aun sin duda el archivo de toda una época. Por otra parte, no nos es posible describir nuestro propio archivo, ya que es en el interior de sus reglas donde hablamos, ya que es él quien da a lo que podemos decir —y a sí mismo, objeto de nuestro discurso— sus modos de aparición, sus formas de existencia y de coexistencia, su sistema de acumulación de historicidad y de desaparición. En su totalidad, el archivo no es descriptible, y es incontrolable en su actualidad. Se da por fragmentos, regiones y niveles.*
>
> Foucault, 1999, p. 221.

En el año 2016, llegó al Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires el archivo de Juan Carlos Gené (1929-2012). Veinticuatro cajas de grandes dimensiones conforman el acervo documental que reúne el pensamiento, la producción y la pedagogía de uno de los artistas más importantes del continente. Contienen clases, obras inéditas, cuadernos de trabajo, fotos profesionales y personales, recortes de diarios, cartas profesionales y personales, papelitos sueltos con anotaciones, guiones de cine y de televisión, obras editadas, etc., que nos ponen frente a la problemática que Foucault nombra en el epígrafe: ¿qué conforma un archivo?, ¿cómo medir la relevancia de cada documento?, ¿cuáles son las reglas desde las que habla? En cualquier caso, creemos que se trata de la evidencia objetiva de la producción investigativa y artística de Gené, de la cual él mismo reconoció su importancia pues se encargó de organizarla, nomenclarla y salvaguardarla de las numerosas mudanzas de su vida (tanto territoriales como poéticas), consecuencia directa del exilio al que se vio obligado en la década del setenta.

Gené ingresó al campo teatral argentino oficialmente a finales de la década del cuarenta, de la mano de Roberto Durán, aunque siempre tuvo muy presente su primera vocación religiosa y el vínculo de esta con la posterior actividad artística: "terminé encontrando en el teatro lo que se me había perdido en mi frustrada vocación sacerdotal" (Cosentino, 2015, p. 46). Lo cierto es que en la década siguiente ya había pasado de joven promesa de la actuación con *Unos heredan y otro no* (1951) a premio municipal de dramaturgia con *El herrero y el diablo* (1955). A partir de este momento, nuestro artista no hará sino diversificarse. A su continua y sostenida carrera como actor, dramaturgo y director teatral (a veces combinando los roles, a veces ejerciendo solo uno de ellos), le sumará la labor cinematográfica, televisiva y la relacionada al ámbito de la gestión artística (fue director de Canal 7 —canal de televisión estatal— y, en la década del noventa, del Teatro Municipal San Martín), la sindicalización laboral (en la Asociación Argentina de Actores) y la militancia cultural, con la fundación del Centro Cultural Nacional José Podestá, más tarde devenido en Agrupación Actoral. Además, Juan Carlos Gené es uno de los raros autores a quienes les han publicado sus guiones para televisión, como es el caso de *Cosa juzgada*, por la editorial Granica.

En esta prolífica etapa, nuestro artista rompe violentamente con la citada división de trabajo de la modernidad teatral, pero también problematiza con su accionar algunos fundamentos del teatro independiente en contraposición al teatro profesional (Fukelman, 2017). Recordemos que el teatro argentino de los años sesenta, inserto en una coyuntura política cada vez más radicalizada, encontrará en su conformación poético-profesional una posibilidad de lucha concreta contra el avance de las políticas de derecha, que se verá violentada por las dictaduras cívico-militares de los sesenta y setenta. En este nuevo contexto, las ideas de Leónidas Barletta sobre el teatro independiente se verán indefectiblemente cuestionadas y modificadas, acercándolas a las conceptualizaciones contemporáneas. Consideramos que Juan Carlos Gené debe ser pensado como una tercera posición entre el binomio teatro comercial - teatro independiente, como instauración y desarrollo de un nuevo fundamento de valor y una nueva

concepción teatral. Gené trabajó tanto en cine y televisión como en teatro independiente, teatro comercial y teatro oficial. Ningún territorio le es ajeno.

La actriz Mirta Busnelli, en una entrevista realizada en 2010, contó que su primer maestro había sido Gené:

> ... y siempre digo que fue maravilloso haber empezado con él, porque yo era una persona muy insegura. De hecho, no tenía ni la menor idea de si podía hacer las cosas más o menos bien. Si hubiese tenido un maestro que me mirara torcido por algún motivo, quizás hubiera dejado. Él era una persona que no te tuteaba, rígido en los horarios, estricto, pero evidentemente también un hombre de teatro impresionante y con capacidad de transmitirte su pasión. Además, cuando miraba los trabajos, vos sentías que valoraba si aparecía algo bueno, independientemente de las adulaciones. Sentías que te sostenía, te estimulaba. Fue mi fuerza de apertura en el teatro, fue quien me mostró lo infinito que puede ser. (Koss, 2010)

Y si bien nunca hizo obras con Gené, reconoció en él su deuda con la profesionalización:

> Después de terminar con él ya me puse a trabajar, porque en ese momento... contextualicemos..., en ese momento existía el teatro comercial, el teatro oficial, algunos pocos grupos autogestivos, pero también estaba el movimiento de teatro independiente (que no hay que confundir con el teatro *off*) con Alejandra Boero, Pedro Asquini, etc., que no veía con buenos ojos la relación con la televisión porque trataba de "no contaminarse". Para mi generación eso había tenido su costo, por lo que Gené siempre nos decía "salgan a trabajar". El mandato era estar en el mundo, incluirse... y eso hice. (Ibíd.)

En los sesenta, se concreta en Argentina la profesionalización del teatro independiente tanto por parte de los directores, como de los dramaturgos y actores (Dubatti, 2012). Este aspecto, tan combatido por Barletta durante toda su vida (Fukelman, 2015), rediseña el proyecto del movimiento, sobre todo considerando que ahora la gente de teatro no solo trabaja en circuitos oficiales y comerciales, sino también en el cine y la televisión.

El camino hacia la profesionalización ya existía en grupos que funcionaban desde la década del cincuenta (Ordaz, 1999), como por ejemplo el Grupo Teatro de la Luna dirigido por Roberto Durán y José María Gutiérrez, que puso en escena la primera obra de Gené, *El herrero y el diablo.* Sabemos que el tránsito por diversos circuitos modifica las poéticas, pero también permite la subsistencia de los artistas. La migración entre los mencionados circuitos era recordada muy naturalmente por el propio Gené, quien afirmó que no formaba parte del independiente

> de manera estable. Con una excepción: en 1953 integré el llamado Teatro Estudio, que funcionaba en la calle Tucumán, donde Roberto Durán dirigió *Dulcinea* (…) Aquel era un "grupo independiente". Y sigue afirmando que su filiación era con el teatro profesional, siguiendo los pasos de su mentor Durán: "él era un joven egresado del Conservatorio Nacional que había tomado el camino del profesionalismo y defendía esa posición. Había sido un galán de radioteatro, había hecho *El avaro*, de Moliere, junto a Luis Arata, y en el momento en que yo lo conocí estaba haciendo una comedia muy convencional, *Mi querida Ruth*, de un guionista y director de Hollywood llamado Norman Krasna, en la que compartía cartel con Aída Luz. Es que Durán defendía la profesionalidad del actor en la época en que, para el teatro independiente, ese era un tema de conflicto, casi sinónimo de prostitución. De modo que eran dos campos absolutamente irreconciliables". (Cosentino, 2015, p. 70)

Pero era evidente que esa distancia entre el independiente y el profesional era cada vez más confusa, pues recordemos que en los sesenta Gené fundó el Grupo Buenos Aires junto a Pepe Soriano, Cipe Lincovsky, Walter Sant Ana, Leandro Ragucci, Juan Granica y Héctor Aure, con quienes estrenó *Los prójimos*, de Carlos Gorostiza, y *Se acabó la diversión*, de su propia autoría. Y que, posteriormente, pasará a ser invitado permanente del grupo Gente de Teatro de David Stivel. De esas experiencias, Soriano recuerda que a veces "ensayábamos un año las obras y nunca estrenábamos. No teníamos un mango, pero bueno, tomábamos vino y hablábamos de teatro". Y ante la propuesta de Gené de poner orden al trabajo, se le escapó un "cómo rompe

este gordo". "Él había aprendido muchas más cosas que yo, y me miró asombrado. Nos reímos muchísimo... Desde entonces hasta su muerte fuimos, para mí, hermanos" (Cabrera, 2012). En cualquier caso, Gené no participó de la discusión por la profesionalización, pues no le atraían ese tipo de confrontaciones; "una puesta o una actuación valiosa me conmovían sin distinción, pertenecieran o no al teatro independiente" (Cosentino, 2015, p.74).

A este mismo período (finales de los sesenta y principios de los setenta) se le corresponde una militancia política que no se limita solamente a lo partidario. Desde el 18 de marzo de 1919 existe en Argentina la Asociación Argentina de Actores (AAA), que regula la actividad y defiende los derechos de la profesión y que fue modificándose en su situación jurídica a lo largo del tiempo (Klein, 1988). Las tensiones políticas y sociales en Argentina en los años sesenta trajeron aparejadas disidencias al interior de la Asociación, por lo que se creó la Lista Blanca para poder compulsar las elecciones.

> Yo empecé la actividad gremial en el '62, la primera vez que se presentó la Lista Blanca en la Asociación Argentina de Actores. A partir de ahí empecé un trabajo que me llevó a la Secretaría General y a la Presidencia. El movimiento Lista Blanca, del que yo participé, fue el que logró aglutinar a toda la profesión, tanto a quienes defendían la mística del teatro independiente como a quienes reivindicaban la profesionalidad de este quehacer. La Lista Blanca perdió las elecciones del 62 pero ganó las del '64 por un margen muy estrecho de votos. Y en el '66 y era lista única. Como dirigente gremial, empecé a tener contacto con los delegados gremiales de distintas actividades, como la de los técnicos o los empleados públicos. Y empecé a asistir a los congresos de la CGT, donde conocí dirigentes proverbiales del peronismo, como Miguel Gazzera, de los fideeros, o Julio Guillán, de los telefónicos. Eso me permitió conocer las penurias de los trabajadores de mi misma profesión y de otras actividades, fuera de toda bohemia artística. Y empecé a ver todo lo que iba ocurriendo en materia de intervención política sobre el peronismo, algo que además de ser intolerable generó una enorme violencia, como consecuencia lógica. (…) La Asociación Argentina de Actores fue tradicionalmente antiperonista, tanto que el peronismo le quitó la personería jurídica y

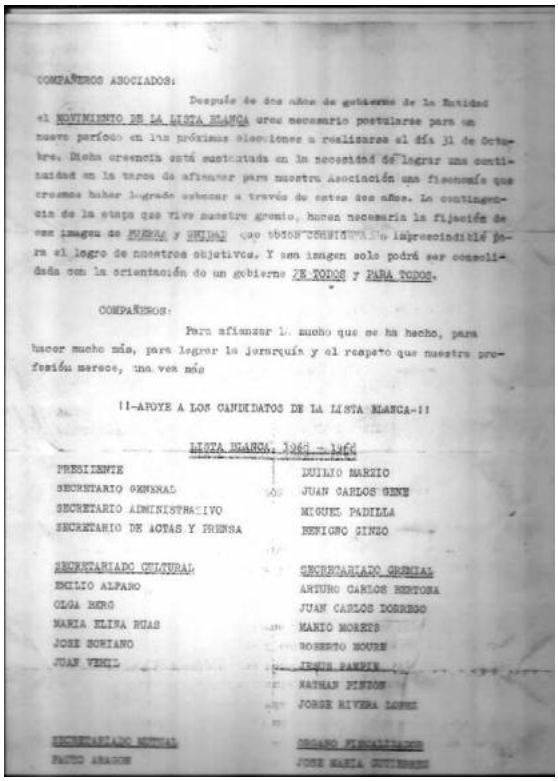
> creó la Asociación Gremial de Actores. Fue una época difícil, de grandes enfrentamientos, hasta que el Negro Carella se metió en esa batalla y consiguió recuperar la AAA. (Cosentino, 2015, pp. 69-70)

Como afirma el propio Gené, él cumplirá las funciones de Secretario General de la AAA por el período 1966-1968. En este lapso se inicia el período más oscuro de la historia reciente Argentina (y de Latinoamérica en su conjunto). Recordemos que el 28 de junio de 1966 las Fuerzas Armadas realizan un golpe de estado contra el gobierno constitucional de Arturo Umberto Illia. Esta dictadura, autodenominada "Revolución Argentina", existió hasta 1973 y sus presidentes de facto fueron los militares Juan Carlos Onganía, Roberto Marcelo Levingston y Alejandro Lanusse sucesivamente. Con Juan Domingo Perón, proscripto en Madrid, se celebran elecciones presidenciales en las que gana Héctor J. Cámpora bajo el lema "Cámpora al gobierno, Perón al poder". La vuelta de Perón a la Argentina y su muerte en 1974, polarizan a un partido (y a un país) fuertemente dividido por ideas contrapuestas. Y en el marco de esta sociedad convulsa, las Fuerzas Armadas vuelven a realizar un golpe de estado más violento aún que el anterior. Entre 1976 y 1983, con los gobiernos de facto de los militares Jorge Rafael Videla, Roberto Viola, Leopoldo Galtieri y Reynaldo Bignone, el país se sumerge en una espiral de violencia estatal, saqueo económico y proliferación de crímenes de lesa humanidad, de los que aún tenemos heridas dolorosamente abiertas.

Este es el contexto de las grandes luchas políticas de Juan Carlos Gené, como secretario primero y luego como presidente (1972-1974) de la AAA, de su teatro militante (Verzero, 2013) tanto arriba como abajo del escenario. Observemos sino el texto del panfleto de la Lista Blanca en vista a las elecciones de 1968.

> COMPAÑEROS ASOCIADOS: Después de dos años de gobierno de la entidad el MOVIMIENTO DE LA LISTA BLANCA cree necesario postularse para un nuevo período en las próximas elecciones a realizarse el día 31 de Octubre. Dicha creencia está sustentada en la necesidad de lograr una continuidad en la tarea de afianzar para nuestra Asociación una fisonomía que creemos

haber logrado esbozar a través de estos dos años. La contingencia de la etapa que vive nuestro gremio, hacen necesaria la fijación de esa imagen de FUERZA y UNIDAD que todos consideramos imprescindible para el logro de nuestros objetivos. Y esa imagen sólo podrá ser consolidada con la orientación de un gobierno DE TODOS y PARA TODOS.[1]



COMPAÑEROS ASOCIADOS:

Después de dos años de gobierno de la Entidad el MOVIMIENTO DE LA LISTA BLANCA cree necesario postularse para un nuevo período en las próximas elecciones a realizarse el día 31 de Octubre. Dicha creencia está sustentada en la necesidad de lograr una continuidad en la tarea de afianzar para nuestra Asociación una fisonomía que creemos haber logrado esbozar a través de estos dos años. La contingencia de la etapa que vive nuestro gremio, hacen necesaria la fijación de esa imagen de FUERZA y UNIDAD que todos consideramos imprescindible para el logro de nuestros objetivos. Y esa imagen sólo podrá ser consolidada con la orientación de un gobierno DE TODOS y PARA TODOS.

COMPAÑEROS:

Para afianzar lo mucho que se ha hecho, para hacer mucho más, para lograr la jerarquía y el respeto que nuestra profesión merece, una vez más

¡¡-APOYE A LOS CANDIDATOS DE LA LISTA BLANCA-!!

LISTA BLANCA: 1965 - 1966

PRESIDENTE	DUILIO MARZIO
SECRETARIO GENERAL	JUAN CARLOS GENE
SECRETARIO ADMINISTRATIVO	MIGUEL PADILLA
SECRETARIO DE ACTAS Y PRENSA	BENIGNO GINZO
SECRETARIADO CULTURAL:	SECRETARIADO GREMIAL
EMILIO ALPARO	ARTURO CARLOS MENTORA
OLGA BERO	JUAN CARLOS DORREGO
MARIA ELINA RUAS	MARIO MORETS
JOSE SORIANO	ROBERTO MOURE
JUAN VENIL	[illegible]
	NATHAN PINSON
	JORGE RIVERA LOPEZ
SECRETARIADO MUTUAL	ORGANO FISCALIZADOR
PACHO ARAGON	JOSE MARIA GUTIERREZ

Las acciones de Gené durante su gestión en la AAA involucran tanto las denuncias de clausuras ilegales de teatros como la adhesión al Movimiento de Defensa de pequeñas salas. Además, proliferan en el Archivo Gené las cartas de reclamo al Intendente y demás autoridades públicas[2]. Hay

1 Documento sin nomenclar, consultado en la Biblioteca de la Asociación Argentina de Actores. Los destacados, mayúsculas y subrayados son los del original.

2 Entre otras, encontramos: Carta del Secretario General de la Asociación Argentina de Actores – Delegación Tucumán (1990); Cartas de salutaciones y deseos de: 1. Enzo Viena

también una lucha por la ampliación de derechos de los actores y actrices, como por ejemplo la creación de la ley de doblaje. Y todo esto bajo las premisas de solidaridad internacional y cooperación regional. Pese a no volver a formar parte del sindicato luego de su gestión presidencial (aunque sí desde la gestión pública), Gené demuestra que sigue profundamente interiorizado, tanto desde cuestiones afectivas cuanto profesionales, con la entidad.

En una época tan convulsionada políticamente, el trabajo multipolar estimulaba la lucha y la profesión. De hecho, el año 1973 encuentra a Gené al frente de Canal 7, puesto que conservará hasta la renuncia de Héctor Cámpora, primero, y de José María Castiñeira de Dios, después, en julio de ese mismo año. Trabajó en teatro, cine, televisión, gestión cultural y lucha política en menos de 365 días.

Obligado al exilio durante el golpe de estado de 1976, comienza un periplo por Latinoamérica que culminará casi ocho años después. Es recién con *Golpes a mi puerta* que nuestro teatrista dirá que "es mi obra de los años del destierro, los que corren entre julio de 1976 y el presente septiembre de 1984; si bien desde 1982 he realizado ya varios viajes a Argentina, y hasta he recomenzado mi trabajo en la televisión porteña" (Gené, 1984, p. 5). Estos años son determinantes para la conformación de una nueva poética teatral, sin fronteras, llena de imaginarios mestizos; y para una pedagogía artística que realizará en forma paralela hasta el final de su vida.

El primer destino de este exilio es Colombia, donde Gené vive como guionista de un gran éxito cómico televisivo (*Los Pérez somos así*) mientras

---

(Secretario de actas, prensa y RR. PP. de la Asociación Argentina de Actores), 18/03/1993. 2. David Di Nápoli (Secretaría de Cultura, Juventud y Deporte) del 17/03/1993 (en carta con membrete de la Asociación Argentina de Actores. Pedido de aportes sindicales de la Asociación Argentina de Actores a Gené (22/07/1996) y respuesta de Gené (29/07/1996). Carta de la Asociación Argentina de Actores a Mario Galvano del 02/02/1998. Salutación de la Asociación Argentina de Actores por la obtención del premio "María Guerrero 2000". Y a comienzos del siglo XXI, a raíz de un conflicto con el Teatro Nacional Cervantes, encontramos un comunicado de prensa de la Asociación Argentina de Actores (02/05/2007) y una carta del Defensor del Pueblo de la Nación a Juan Carlos Gené del 16/08/2007, adjuntando la resolución 00065/07 relacionada con el conflicto entre la Asociación Argentina de Actores y la Secretaría de Cultura de la Nación.

participa en variadas y múltiples experiencias teatrales. En parte por la cercanía geográfica y en parte por las amistades, llega a Venezuela en 1977. Ese será su primer contacto con el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral —CELCIT— que había nacido en Caracas en 1975 y cuya idea se había gestado en la I Reunión de Dirigentes Culturales de América Latina, organizada por la UNESCO y el Ateneo de Caracas.

Si bien las ideas rectoras del CELCIT siempre habían sido la comunicación entre los teatristas de América Latina, la investigación, la formación, la promoción y la difusión de las artes escénicas iberoamericanas en el mundo, no fue sino hasta julio de 1977 que daría a conocer su actividad oficialmente, con la organización de la I Reunión de Escuelas y Centros de Formación Teatral de América Latina. A partir de entonces se empezaron a establecer filiales del CELCIT en diversos países, vinculadas a la casa matriz de Caracas. Una de las sedes de más notoria trayectoria es el CELCIT Argentina, filial que inicia sus actividades en 1979.

1977 fue también el año, como decíamos, de la llegada de Gené a Venezuela, donde pasaría a establecerse. "Creo haber aprendido más en estos años, que en mis cuarenta y siete anteriores. Y el campo de aprendizaje fue América Latina, particularmente esta Venezuela que, después del primer año en Colombia, me fue devolviendo poco a poco, en un encuentro amoroso pleno de dificultades, la imagen de mi mismo en la que puedo otra vez reconocerme" (Gené, 1984, p. 6). Esta idea de Latinoamérica como campo no es solo poética, sino material. Un 24 de febrero de 1980 en el espacio brindado por el CELCIT, Gené comienza a dictar el "Taller Actoral Permanente", que no era otra cosa que un espacio de formación, una escuela que condensaba saberes de las distintas fuentes del exilio. Afirma Alex Hernández, quien más tarde sería uno de los miembros fundadores del GA80, que hasta la existencia del taller "el actor venezolano no había tenido un ámbito de trabajo o de estudio para explorar y desarrollar conscientemente sus mecanismos internos en función de la acción de un texto teatral. En las producciones de aquellos tiempos las interpretaciones actorales acertadas se debían a la casualidad, y en algunos casos, a la experiencia de los pocos veteranos" (Hernández, 1988, p. 60).

En 1980 el CELCIT decide conformar un grupo teatral oficial de la entidad que se instituye con actores de diversas procedencias latinoamericanas expresando, en sus diversos acentos idiomáticos y esquemas corporales, esa voluntad nacional latinoamericana. Más allá del concepto de multiculturalismo (Villegas, 2005), el grupo se constituye en la diversidad sin ningún intento de crear síntesis como el caso del Odin Teatret. A la experiencia del teatro independiente y del profesional, se suman la experiencia del exilio (tanto del propio Gené como de muchos de sus integrantes, entre ellos Verónica Oddó), lo que da como resultado la conformación del Grupo Actoral 80 (GA80)[3], fruto de aquel Taller de formación. Buscando la experimentación y el riesgo, una de las premisas del grupo era la concepción del trabajo "en función de su proceso como creación y no de su resultado espectacular" (Gené, 1984, p. 14). El GA80 puede pensarse entonces como un sujeto enunciador complejo, con exiliados y no exiliados, hombres y mujeres, nicaragüenses y chilenos, venezolanos y argentinos. Pero además, el grupo condensa ciertas premisas del teatro argentino actual, que busca en el trabajo no tanto un modo de subsistencia sino, sobre todo, la creación de una morada habitable, porque

> como todo proceso de producción, el teatro no produce solamente productos (espectáculos), sino, fundamentalmente, relaciones entre los hombres que lo hacen y con quienes lo reciben. Y éste, para nosotros, es el punto esencial (…) Vivimos un mundo donde lo humano es ridículamente pequeño, prescindible; útil sólo en la medida de su posible utilización para los fines de las corporaciones financieras y de los estados omnipresentes. En un mundo así, el teatro sólo tiene sentido como respuesta afirmativa del valor inalienable de lo humano, de su carácter único, irrepetible y sagrado (…) el grupo teatral, por el solo hecho de ser grupo, contradice

3 Grupo Actoral 80. Socios Fundadores: Juan Carlos Gené, Ricardo Lombardi (Argentina); Verónica Oddó (Chile); Carlos Cordero (Bolivia); Fermín Reyna, Alex Hernández y Chela Atencio (Venezuela). Socios Activos: Héctor Rodríguez, Gladys Prince, Dimas González y Julio Mota (Venezuela). Socios Invitados: Juan Carlos de Petre, Norberto Vieyra (Argentina); Ada Nocetti (Uruguay); Fausto Verdial (España-Venezuela); Ornar Gonzalo, Mimí Lazo, Iraida Tapias, Hercilia Velázquez, José Palma, María Victoria Robert, Saúl Arocha, José Urdaneta, Belinda Lozada y Moisés.

> las reglas implícitas del juego social contemporáneo, que quiere aislar a los individuos para reducirlos a la impotencia y a la intrascendencia (…) la permanencia del grupo como manera de vivir y de hacer teatro, constituye un hecho contestatario de por sí. (Gené, 1984, pp 14-15)

Nicolas Bourriad, al estudiar multiculturalismo posmoderno, sostiene que en la necesidad de pensar al arte a partir de la noción de pertenencia, el sujeto enunciador se transforma en modalizador del discurso (Bourriaud, 2009). La obra cambia si sabemos que es fruto del trabajo de un ecuatoriano, de un negro, de un gay, de un exiliado, de un aristócrata. No obstante, el ser humano siempre tiene muchas voces, nunca está asignado a una sola raíz local, étnica o cultural. Éste es uno de los motivos por los que Andrés Gallina habla de una experiencia estética del mestizaje (Gallina, 2020), ya que se trata de una superposición y sobreimpresión de distintos intercambios en los que aparece una nueva dramaturgia, cuyas composiciones ya no pueden remitir ni al punto de partida ni al punto de llegada, sino a un *medio* que elude las fijaciones y promueve un desplazamiento y un devenir constantes.

La conformación de una zona de subjetivación, de una zona de experiencia, construye una nueva manera de estar en el mundo, de habitarlo y concebirlo, a la vez que posibilita la capacidad de producir sentido. Es así que las "mutaciones de la subjetividad no funcionan sólo en el registro de las ideologías, sino en el propio corazón de los individuos, en su manera de percibir el mundo, de articularse con el tejido urbano, con los procesos maquínicos del trabajo y con el orden social que soporta esas fuerzas productivas" (Guattari & Rolnik, 2006, p. 40). Este particular tipo de fundación de subjetividad, que Dubatti denomina *micropolítica alternativa confrontativa* (Dubatti, 2008, p. 116), desafía a la macropolítica desde un lugar de resistencia y transformación, proveedora de otra manera de estar en el mundo, de vivir y relacionarse.

Esta experiencia, nodal para la poética de dirección de Gené, se conformará además «oponiéndose a la costumbre de muchos directores y maestros de teatro que "marcan" a sus actores con formas de decir y gestualidades que borran una gestual o un acento propio del actor y le implantan uno totalmente

"teatral" y en muchos casos irreal» (Hernández, 1988, p. 61). Pero además dirección, pedagogía y conciencia política se convirtieron, a partir de este momento, en un conjunto indisociable. Paralelamente al trabajo del escenario, el GA80 se reunía para compartir sus inquietudes e interrogantes sobre la realidad latinoamericana con el público, la crítica, actores y directores. Asimismo, éste es para Gené el momento del encuentro con Verónica Oddó quien, además de devenir en su compañera sentimental, marcará un punto de clivaje en su concepto de actuación y dirección. El cambio de paradigma se ve propiciado porque Oddó no provenía del campo teatral sino del de la danza. Recuerda Gené que

> con ella experimentamos técnicas en ámbitos complejos, con gente que venía de la periferia o los arrabales caraqueños (…) le propuse que nos diera a todos clases de entrenamiento musical y movimiento. Y ahí apareció la pieza del rompecabezas que siempre había faltado: decir cómo pasar de los ejercicios actorales a la interpretación. Ella, que no venía del teatro, que no sabía que lo sabía, nos lo enseñó. (Cosentino, 2015, p. 130)

La década del noventa trajo definitivamente a Gené a Buenos Aires al asumir la dirección del Teatro Municipal San Martín en el período 1994-1996. Si bien desde la vuelta de la democracia habíamos tenido su presencia en nuestros escenarios, esta había sido fruto de diversas giras del GA80 y del CELCIT. En cualquier caso, este período estará signado por el pensamiento, la obra y la figura de Federico García Lorca.

En 1994, ya al frente del Teatro Municipal, Gené fundó la Comedia Juvenil que será dirigida por Roberto Perinelli. En este marco, el elenco debutó con *Las delicadas criaturas de aire* (1994), con dramaturgia y dirección de Gené. Otra de sus innovaciones al frente del Teatro fue la creación de un Laboratorio de Experimentación. La primera producción de dicho espacio es, también en 1994, la obra *Yo tenía un mar,* con dramaturgia y dirección de Verónica Oddó y actuación de Gené.

Durante la primera década del siglo XXI, el trabajo de Gené se centró mayormente en su labor docente del CELCIT. El contacto con las nuevas generaciones lo vinculó con las nuevas poéticas nutriendo su imaginario,

como sucedió en el caso del biodrama, del que surgió como primera experiencia *Todo verde y un árbol lila* (2007) y que luego será determinante para su *Bodas de sangre (un cuento para cuatro actores)* (2010).

En cualquier caso, si bien podemos identificar universos imaginarios más pregnantes que otros dependiendo del período histórico en el que nos situemos, debemos remarcar que su poética fue diversa y prolífica. Sin ir más lejos, sus últimos meses de vida lo encontraron dirigiendo *Hamlet*, con un elenco de estrellas, para el teatro municipal Presidente Alvear. Creemos entonces que, en este breve e incompleto recuento de su trayectoria, queda evidenciado el gran volumen de trabajo y los diferentes ámbitos de su desarrollo, lo que será determinante para la valorización de su múltiple producción como artista-investigador.

Política, estética y metafísica

Como se viene planteando aquí y en otros trabajos (Koss 2017, 2018), Juan Carlos Gené fue un artista integral que aunó en su persona los roles de actor, director, adaptador, dramaturgo, pedagogo, gestor, político e investigador teatral. Esta última faceta la desplegó en numerosos escritos aunados en cuatro tomos publicados por el CELCIT en su serie "Teoría y Práctica", Nro. 13 a 16, (*El actor en su creación*; *El actor en su historia*; *El actor en su sociedad*; *Veinte temas de reflexión sobre el teatro*). Gran parte de este trabajo es una revisión y ampliación de su *Escrito en el escenario* (Gené, 1996) que había sido concebido en Caracas, en 1991. Pero también hay mucho material disperso en artículos periodísticos, entrevistas, prólogos, programas de mano, actas, discursos, cartas, etc., como se evidencia en las páginas precedentes.

Creemos que los grandes pensamientos teatrales desplegados por nuestro artista pueden sistematizarse en tres ángulos que, si bien pueden leerse por separado, integran una unidad indisociable. Nos referimos a sus reflexiones sobre la estética, sobre la política y sobre la metafísica.

Sus escritos políticos se encuentran con mayor abundancia entre 1960 y 1990. Tal vez los más canónicos sean los documentos de su gestión en la AAA publicados en *Hechos de la Máscara* (boletín informativo

oficial de la institución, devenido en revista durante un breve período) y el extenso prólogo a la edición venezolana de *Golpes a mi puerta* (Gené, 1984). En el primer caso, resaltamos la defensa del actor como trabajador y los consecuentes derechos que ello conlleva en términos de salario, jubilación, etc., es decir, "respetar el derecho de los autores y de los intérpretes a vivir de su arte" (Hechos de la Máscara, 1972, p. 2). Pero dado en el marco de una solidaridad internacional, pues "los afiliados cuidarán que todos los actores del mundo encuentren por parte de ellos la ayuda sindical o jurídica que les hace falta al reivindicar sus derechos" (Hechos de la Máscara, 1972, p. 2). En el segundo caso podríamos pensar al texto como un manifiesto de resiliencia (Gallina, 2020, p. 191 y ss.) que reconoce en el exilio una nueva identidad latinoamericana, la construcción de una verdadera Patria Grande como el acto que contrarresta a los procesos de terror y dictadura del continente. Esto es, evidentemente, un devenir de lo que ya podemos encontrar en casi toda la documentación de la Asociación Argentina de Actores.

No obstante, lo más original del pensamiento de Gené no lo encontramos en su concepción del artista-trabajador, sino en su conjunción con la dimensión metafísica. En un segundo prólogo de *Golpes a mi puerta* para la edición argentina de 1994, dirá que

> la obra tiene una doble lectura: por un lado, una hipótesis de guerra harto común en la historia latinoamericana (una invasión extranjera disfrazada de guerra civil, dirigida contra un gobierno que realiza reformas que afectan a intereses multinacionales) y la fe religiosa como motor poderosos de la conducta humana (…) Sin la fe como sostén de su historia, *Golpes a mi puerta* pierde su sentido. (Gené, 1994, p. 15)

Creemos que el vínculo con la fe es el verdadero modalizador del trabajo y la concepción teatral de Gené. Mencionábamos más arriba su vocación religiosa, y diremos ahora que esa mirada nunca se apartó ni entró en conflicto con la dimensión política ni con la estética. Por el contrario, ha elaborado un pensamiento teatral muy ligado a la concepción religiosa del catolicismo. La condición sagrada del acontecimiento escénico

se evidencia, en su mirada, no solo por los inicios rituales del teatro, sino fundamentalmente por el cuerpo del actor.

> El teatro, como todo arte, es en la materia; ante todo, en la materia corporal del actor que, en su complejidad, lanza los destellos de la espiritualidad que la organiza (…) Ha sido la materia corporal que hizo el teatro, la misma que fue objeto de tales elaboraciones, que viven de una u otra manera en las profundidades de la cultura. Y el actor resume en sí esta noble tradición reverencial por el misterio del cuerpo, que es el misterio del hombre. Al identificar al hombre con un cuerpo, que fue el punto del que estas reflexiones partieron, estamos señalando en el cuerpo la más alta y digna espiritualidad. Esa es la razón de nuestra paradójica afirmación: el materialismo puede ser también trascendente. (Gené, 2012a, pp 29-30)

Retomando su *Veinte temas de reflexión sobre el teatro,* podemos ver cómo la organización de sus ideas remite una y otra vez al misterio:

- El teatro es el actor. El concepto central del que parte es que lo que constituye la existencia del teatro es el trabajo del actor: "el teatro es en el actor (y en ninguna otra realidad fundamental), y el actor es en el teatro (y en ninguna otra parte)" (Gené, 2012a, p. 34). Por lo tanto el texto literario, la escenografía, el vestuario e incluso el mismo director pueden estar ausentes. La única relación imprescindible para la vida del acontecimiento teatral es, entonces, la que se establece entre el actor y el espectador. No obstante, pese a la certeza de que tanto en la teoría como en la práctica ese principio ontológico se sostiene, no son tan numerosos los casos de actores que puedan organizar el caos creativo. Hace falta un principio ordenador, "una nave que unifique y dé sentido a las operaciones de sus tripulantes. Y entiéndase que ese ordenador no ejerce el orden en un sentido disciplinario. Hablamos de orden como espíritu creativo" (33). El caos anárquico creativo requiere, entonces, una mirada externa que pueda encauzar sin coaccionar.

- Organizar el caso. La dirección no consiste en develar una idea, esclarecer una tesis u homogeneizar poéticas de actuación, sino más bien en

ordenar ese caos. "El hombre necesita hacer del caos un cosmos porque teme al caos quizá tanto como a la muerte (…) esta *naturaleza*[4] capaz de crear un cosmos del caos es, en el teatro, el director", afirma Gené (38). Naturaleza con n minúscula, para destacar lo relativo de la concepción en contraste con lo absoluto y definitivo de una Naturaleza con mayúscula. "Y de paso combatimos así, *ab-initio*, las notables tendencias a la hipertrofia del yo de los directores, que también las tienen y también pueden llegar hasta el fastidio" (33).

- Alquimia de la dirección. La noción de cosmos, entonces, está pensada desde la idea del orden de la representación en su unidad expresiva, en el intento de transformar un caos en un universo simbólico, "un posible agotador esfuerzo natatorio en el mar bravo de la materia por un grupo de esforzados y pobres náufragos, en un viaje con dirección precisa que logre arribar a puerto". En este sentido, el director no es más (ni menos) que un artista creador que aglutina energías diversas y les da cauce de expresión unificado, significativo y proteico. Su función es, entonces, "transformar una idea inicial ajena (un texto dramático literario) o propia (un germen activo a trabajar con un equipo humano), en una materialización por símbolos artísticos, en un espacio y durante un tiempo reales (…) Es, entonces, quien comanda la operación alquímica" (33).

- Lo apolíneo y lo dionisíaco. Sobre la potencia dionisíaca de la actuación, la creatividad apolínea de la dirección da a la actividad del actor carácter de acción, de auténtica y profunda modificación de la realidad en escena, "de nave en altamar con rumbo preciso" (34). Pero así como el actor se organiza a través de la mirada del director, así un director es plenamente a través de los actores. Para ello debe estimular a los actores, "únicos que realizan el hecho vivo ante el espectador" (34), a crear la vida que el espectáculo necesita. Pero ese "dar vida" no es función de la dirección, sino de la actuación.

4 El destacado es nuestro.

- Actor y director. La relación actor-director es como una relación amorosa. No solo por la relevancia de la seducción, sino sobre todo por la confianza en el otro y la aceptación de todos los rechazos que ello implica. Sin una mutua admiración, sin una relación de absoluta simetría, es difícil que el vínculo (y en consecuencia la obra) prospere. El director conduce, no manda; sugiere con autoridad, estimula y debe inspirar confianza. "Actor-director significa una relación de gran potencialidad creativa y, naturalmente, de proporcionada posibilidad conflictiva, a menudo insoluble. Como toda relación creativa (que produce crecimiento) es ambivalente, inestable, peligrosa. Y notablemente dinámica" (34). La confianza en el proceso, en la relación, en la mirada creativa es indispensable para el trabajo, ya que el director debe estimular la libertad y también poner límites. "Su trabajo aúna la seducción y la exigencia" (34).

- Director y texto. A diferencia de Artaud, Gené va a sostener que es el director el maestro alquimista, pues su trabajo consiste en guiar la transmutación de la obra original en materia teatral. Y es también el principal responsable de que esa metamorfosis material logre que la obra realice plenamente su "vocación de ser" en el escenario. Se trata de un creador que "obtiene su maestría de un largo ejercicio de trabajo con los actores, con el espacio, con las técnicas, con los diseñadores y materiales, con la literatura y el arte, con la historia y con la vida misma. Sin una total y nueva creación transmutante de la obra a otra realidad estética, la obra nunca estará viva" (35).

- De la seducción al mapa. El proceso de este rito de pasaje comienza por un diálogo interrogativo con la obra. Si bien Gené, como vimos anteriormente, no da lugar a malos entendidos con respecto a quién hace posible la existencia misma del teatro, va a proponer que es un texto pre-escénico el que hace despertar ese enamoramiento creativo, esa llama dionisíaca, el "acto de pasión, irracional y probablemente inexplicable" (36) que convoca a la creación. Su punto de partida no es la improvisación en el escenario, no es una imagen disparadora, sino un

texto que estimula. Y el conocimiento profundo de la obra (o, más en general, del texto pre-escénico que puede o no ser un texto teatral) es un requisito indispensable para el proceso creador. No se trata de *respetar* el texto, de saber *qué quiso decir el autor* y traducirlo al escenario. Se trata más bien, nuevamente, de establecer una relación amorosa. Leer, investigar, auto-observar en qué lugares ese texto resuena, de qué manera interpela a la sociedad, al elenco, al director. Así y todo, no basta que el director elija la obra: "ella tiene también que elegirlo a él" (35). Así como una obra se deslimita en sus sentidos, metáforas y acepciones, tampoco hay límites en el ejercicio de su lectura y de su comprensión. Esta comprensión y compromiso con la obra es lo que Gené llama "el mapa de la puesta en escena".

- Seducir y renunciar. Si el objetivo es ahora que la obra exista en la materialidad escénica, ya no basta con el director. Se requiere ahora al colectivo, a esas personas en quienes la obra va a vivir. Para lo cual se hace necesario, en primer lugar, que esas personas se enamoren también de la obra; pero esto solo se consigue si el director puede asumir un proceso paradójico: debe ahora activarse renunciando. De la unión amorosa del actor con la obra surgirán nuevas realidades, nuevos sueños y nuevas interpretaciones. Los sueños del director creador que toman cuerpo en el cuerpo del actor, son ya otros sueños. "Si tal transferencia generosa no se opera, si el director se resiste y quiere mantener su monopolio amoroso sobre la obra y no acepta que una parte importante de su sueño muera, transformándose en los múltiples sueños de los actores, la puesta en escena, si llega a puerto, será un buque fantasma con su tripulación muerta, porque la obra no habrá terminado de nacer sobre el escenario" (36).

- Del ser al hacer. "Un personaje, como un hombre, es lo que hace" (36). La obra resuelve, en mayor o menor medida, lo que hacen los personajes. Será el trabajo del director orientar el hacer. No se trata de definir el ser de los personajes, pues la acción tiene muchos planos y no son todos aprehensibles al director ya que hay otros planos que entran en

el campo personal del actor. Es allí, en ese espacio propio, imprevisible e intransferible, donde radica la condición creadora del actor y lo que posibilita que la construcción de un personaje sea un hecho único. "El director, si ha guiado bien su trabajo, será el primer sorprendido por esa aparición de niveles de la acción que nunca hubiera podido prever. ¿Qué sentido tendría, entonces, que el director hubiese comenzado, antes de que los actores entraran en acción, por delinearles minuciosos retratos internos y externos de los personajes, atribuyéndoles un ser previo a la posibilidad de ser? El personaje es en el actor; el director solo puede orientar, mapa en mano, su acción; en niveles decisivos, sí, pero no únicos" (37).

- Mapa y territorio. Si el director es el cartógrafo, la obra y el actor son el territorio. El mapa se despliega, organiza el existente. No se impone, sino que se pone al servicio. «Recuerdo una sensata acotación de un autor muy posterior [a Ibsen] (…), acotación que decía: "tal personaje entra; inútil describirla; se parecerá muchísimo a la actriz que lo haga"» (37). Solo un director que no conoce la materia con la que trabaja puede sentir que él es la medida de todas las cosas y que es el territorio el que debe adaptarse a él y a su mapa. "Quien guíe el barco debe saber con qué rumbo marcha y no perderlo. Pero los vientos y las corrientes suelen alterar ese rumbo" (37). La labor del director es lograr reencauzar el rumbo, aceptando la resistencia de la materia, las necesidades imprevistas y los cambios de ruta. Y para dominar la materia hay, ante todo, que conocerla y aceptarla, en lugar de obligarla a ser lo que no es. "Ese actor o esa actriz son, ante todo, algo diferente de mí; una realidad que debo no solo aceptar, sino conocer tal como es" (37), y el signo de ese conocimiento es el amor.

- Otra vez la alquimia. Es necesaria una relación amorosa porque solo así el director puede, ante una materia actoral que se resiste, modificarla si intuye o sabe que lo que se busca está o puede estar en el actor. Pero no tiene sentido superponer arbitrariamente, sobre el actor, realidades que no son tales para él sino para el director que las concibió. "Ahora es

el tiempo en que las fantasías del director deben ser capaces de detonar en los actores las mismas, transmutadas en otras" (38). El ser de los personajes es un proceso de creación que se inicia en el estudio de la obra, en horas y horas de ensayo, de poner el cuerpo en el espacio en relación con los otros y culmina en el vínculo con el espectador. La función del director es poner a disposición la pasión entusiasta (en el sentido etimológico del término, vale decir, el *enthousiasmós* ritual del dionisismo, el rapto divino, el darle la "entrada de Dios") que estimula, corrige y excita. "El caos posible de la obra alcanza carácter de cosmos creativo único, centrado en el trabajo del director: una aventura generosa con la materia prima espiritual del hombre, destinada a que los hombres se reconozcan en ella" (38).

Como podemos apreciar en esta pequeña exégesis, la poética de Juan Carlos Gené como director se entrecruza con la del dramaturgo y la del actor. Reconoce como la gran función directiva, aquella que potencia el acontecimiento escénico a través del cuerpo del actor. No obstante, mantiene una mirada muy propia del director moderno, al considerar que es él quien conoce la totalidad de la obra, el portador de la brújula que llevará al barco a buen puerto (para usar la remanida analogía náutica); pero lo hará propiciando una relación amorosa y no ya ejerciendo un liderazgo despótico o asambleario.

Asimismo, más que orientar el trabajo hacia la dimensión psicológica del personaje, establece el eje en el cuerpo, en la materialidad física de la acción. Esta búsqueda, creemos, está íntimamente relacionada con el trabajo en danza y expresión corporal de Oddó, así como con el contacto con un grupo de actores y actrices de diversas culturas, cuerpos y etnias, que proyectaron hacia el primer plano una dimensión teatral que, en producciones anteriores de Gené, quedaba relegada en función del texto dramático.

Pero creemos que "lo excepcional de Juan Carlos es que armonizó su visión crítica de las sociedades contemporáneas y la reforma de las prácticas teatrales a través de una cohesión dictada por una reflexión —una consciente perplejidad— sobre los misterios insolubles de la especie humana"

(Moleón, 2012, p. 121), que es especialmente su vínculo con el fundamento metafísico lo que organiza la totalidad del pensamiento. Por eso creemos que Gené puede afirmar que

> es absolutamente improbable que estemos acá: si hace diez o quince mil años dos de mis antepasados no se hubieran mirado en el momento en que se encontraron, quien estaría aquí hablando no sería yo, sino otro, con otros genes. ¿Es casualidad o misterio? Nadie lo sabe. Un ser humano es la parte visible de un iceberg monstruoso que es toda su herencia. Traemos dentro de nosotros las memorias abismales de toda la especie, y la infinita serie de todos nuestros antepasados, por lo tanto, una gran cantidad de vidas sugeridas que no se han vivido. El teatro brinda la oportunidad de vivirlas en la ficción. El teatro es vida y hace la evocación del misterio de la vida. (Turco, 2011)

Referencias bibliográficas

Bourriaud, N. (2009). *Radicante.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Cabrera, H. (1 de Diciembre de 2012). Juan se había recibido de persona. *Página 12*.

Cosentino, O. (2015). *Mi patria es el escenario: biografía a dos voces de Juan Carlos Gené.* Buenos Aires: Corregidor.

Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado.* Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días.* Buenos Aires: Biblos.

Foucault, M. (1999). *Arqueología del saber.* México: Siglo XXI.

Fukelman, M. (Diciembre de 2015). El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta para el surgimiento del teatro independiente. *AdVersuS*, *12*(29), 134-155.

Fukelman, M. (2017). Programa para la investigación del teatro independiente. En P. Ansaldo, M. Fukelman, B. Girotti & J. Trombetta: *Teatro independiente. Historia y actualidad.* Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Gallina, A. (2020). *La comunidad desconocida: dramaturgia argentina y exilio político (1974 -1983).* Buenos Aires: Inteatro.

Gené, J. C. (1984). *Golpes a mi puerta.* Caracas: Centro Gumilla.

Gené, J. C. (1994). *Teatro 1.* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Gené, J. C. (1996). *Escrito en el escenario.* Buenos Aires: CELCIT.

Gené, J. C. (2012a). *Veinte temas de reflexión sobre el teatro.* Buenos Aires: CELCIT.

Gené, J. C. (2012b). *El actor en su historia.* Buenos Aires: CELCIT.

Gené, J. C. (2012c). *El actor en su creación.* Buenos Aires: CELCIT.

Gené, J. C. (2012d). *El actor en su sociedad.* Buenos Aires: CELCIT.

Guattari, F. & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo.* Madrid: Traficantes de sueños.

Hechos de la Máscara (Abril de 1972). *Boletín de la Asociación Argentina de Actores*, *1*(5).

Hernández, Á. (1988). El Grupo Actoral 80: una alternativa para la integración latinoamericana en el teatro. *Latin American Review*, 21 (Spring 2), 58-62.

Klein, T. (1988). *Una historia de luchas. La Asociación Argentina de Actores.* Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores.

Koss, M. N. (12 de Marzo de 2010). Una mente que barrunta. Obtenido de Alternativa Teatral: http://www.alternativateatral.com/nota447-una-mente-que-barrunta

Koss, M. N. (2017). Juan Carlos Gené y la otra concepción del Teatro Independiente. En AAVV, *Actas de las VIII Jornadas Nacionales y III Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral.* Buenos Aires: AINCRIT Ediciones.

Koss, M. N. (2018). Juan Carlos Gené y algunos problemas de la cartografía del teatro argentino. *Anuario de Investigaciones del Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini"*.

Moleón, J. (2012). Ética, misterio y teatro. *Revista Teatro / CELCIT*, 39, 121-129.

Ordaz, L. (1999). *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad.* Buenos Aires: Inteatro.

Turco, L. (30 de Abril de 2011). Una celebración del misterio. Entrevista a Juan Carlos Gené. Obtenido de Letras Libres: https://www.letraslibres.com/mexico/una-celebracion-del-misterio-entrevista-juan-carlos-gene

Verzero, L. (2013). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70.* Buenos Aires: Biblos.

Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina.* Buenos Aires: Galerna.

Metodologías de investigación en artes escénicas (un intento de índex desde Perú)

Lucía Lora

Magistra en Artes Escénicas en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Licenciada en Educación por el Arte con mención en Pedagogía Teatral por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD). Actualmente es Directora General y Directora de Investigación de la misma institución. Se ha desempeñado como docente en las especialidades de Educación, Actuación y Diseño Escenográfico de los cursos de Investigación en artes escénicas, metodología de investigación y laboratorio de investigación teatral en la misma casa de estudios. Formada en el Grupo Cultural Yuyachkani, ha sido también actriz, bailarina y performer con diversos grupos. Cuenta con varias publicaciones en libros y revistas especializadas.

Metodologías de investigación en artes escénicas (un intento de índex desde Perú)

Lucía Lora
ENSAD

Intentar colaborar con un índex de investigadores en el campo del teatro para América Latina siempre será difícil, sin embargo, entrando a la tercera década del siglo XXI, se convierte en una tarea imprescindible. Este trabajo busca contribuir a iniciar un índex de artistas investigadores de las artes escénicas en Perú, que inevitablemente será parcial, subjetivo e incompleto, motivo por el cual asumo el compromiso de su ampliación en futuras ediciones.

Vivimos un momento de la historia en que los límites de las artes son tan finos y permeables que ya es muy complicado categorizarlos, esto se debe, en parte, a que las diferentes configuraciones varían de un objeto artístico a otro, poniendo en jaque incluso las grandes categorías de artes escénicas y artes visuales, volviéndose, desde mi perspectiva, incluso inútil el ejercicio de intentarlo. En este mismo sentido, pero desde la perspectiva de las artes plásticas, Danto explica que

> el paradigma de lo contemporáneo es el collage, tal como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el collage es «el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas». La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí. (…) Hoy los artistas no consideran que los museos están llenos de arte muerto, sino llenos de opciones artísticas vivas. (2009, p. 28)

Si llevamos estas afirmaciones al campo de las artes escénicas encontraremos que es justamente la hibridación entre las diferentes realidades artísticas lo que predomina en la contemporaneidad. Esta hibridación sucede porque ya no hay un plano diferente para distinguir el encuentro

entre dos realidades artísticas, como explica Danto; es decir, ya no tenemos, como hasta hace unas décadas, diálogos bilaterales entre las artes, en los que a pesar del diálogo —y por eso mismo— podíamos discernir la dominancia del cuerpo, la palabra o la plástica, incluso, si hablamos de instalaciones o performance podemos ver cómo hoy en día el cuerpo expuesto de los y las artistas plásticas es parte constitutiva de la obra, de modo que ya no podemos delimitar con claridad si la obra es escénica o plástica, y la sola necesidad de hacerlo se vuelve inútil.

> No hay dirección. De hecho no hay direcciones. Y esto es lo que quería decir con el fin del arte cuando empecé a escribir sobre eso a mediados de los ochenta. No que muriera o que los pintores dejaran de pintar, sino que la historia del arte, estructurada mediante relatos, había llegado a su final. (Danto, 2009, p. 150)

En la cita precedente, Danto hace referencia a la muerte de los relatos legitimadores de la historia, aquellos de los que hablaba Lyotard[1], relatos sostenidos en saberes que legitimaron las ideologías y que no solo determinaban la pertinencia de lo que los sujetos producíamos como conocimiento, sino que al mismo tiempo eran constitutivos del arte que esas mismas sociedades producían y de los marcos conceptuales desde los que veíamos el arte. Para el caso que nos compete, favorecieron el espíritu taxonómico de la modernidad, evitando que ampliáramos la mirada a las posibilidades que la realidad nos ofrecía.

Sin embargo, ya que debo hablar de este arte denominado históricamente *teatro,* empezaré brevemente por abordar la explosión ontológica del mismo. En el primer volumen de *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena*... expliqué la disolución de estos límites a partir del quiebre epistemológico que impide que el sujeto se piense a sí mismo como un ente único y unificado con un propósito final en la vida, y

1 En *La condición postmoderna* (1979), Lyotard habla de la muerte de los grandes relatos legitimadores de los saberes, y con la muerte de estos, la muerte de las narrativas teleológicas y de los héroes de la historia.

a partir de ahí llegué a la idea de la imposibilidad de la representación simbólica de este mismo sujeto a través de personajes con estas características. Por ello, expliqué que

> en el mismo sentido, Derrida[2], cuando explica su deconstrucción, afirma en relación al texto que el centro está descentrado. Ahora bien, el texto está hecho de lenguaje, está hecho de signos, es decir, está en el nivel simbólico, por ende, toda la realidad puede ser entendida como un texto. Al remover el centro, la deconstrucción se plantea la posibilidad de una lectura dirigida a buscar todos los sentidos y posibilidades presentes y no seguidas por el texto o discurso o signo. Todo lo que el sentido lógico ha expulsado fuera de la identidad de cada uno de los signos para poder constituirse como tal, pero que late en el fondo como posibilidad. Desde la perspectiva teatral, podría hablarse de todas las características removidas del concepto teatro para que este pueda ser concebido como una unidad identitaria. Como ya muchos teóricos han explicado, la deconstrucción busca reintegrarle a los términos del lenguaje la naturaleza polivocal y ambigua que perdieron para generar su identidad como términos. Derrida explica que la deconstrucción, como posibilidad de remoción del centro, se aplica a todos los factores que pueden funcionar como centro estructural de un texto, esto es, su significado trascendental, su contexto, su contenido o su tema. Si extrapolamos este concepto al teatro, veremos que los elementos que se han considerado centrales para el teatro se han descentrado en el teatro posmoderno: no hay fábula, ni protagonista y antagonista, ni conflicto que guíe una trama de acciones. El descentramiento nos habla de la descomposición de la unidad; esta pérdida de la unidad-totalidad o unidad identitaria, como la he estado llamado, nos deja sumidos en el vacío del pensamiento posmoderno, carente de paradigmas e historias legitimadoras. Así, el arte y el teatro se convierten en el espejo roto del hombre y su mundo. (Lora, 2020, p. 268)

2 En *De la gramatología* (1967), *La escritura y la diferencia* (1967) y *Márgenes de la filosofía* (1972), entre otros.

Sin embargo, esto no lo explica todo, ya que no solo es que el teatro, como todas las artes, esté descentrado, ni que en el teatro contemporáneo solo se haya modificado la manera como el sujeto se representa a sí mismo en las estructuras escénicas que construye, sino que, alejándose cada vez más de la representación misma, el sujeto creador contemporáneo está optando por la autoconstrucción poética a partir, en muchos casos, de la recuperación de su agencia como creador. Este fenómeno, que al igual que el quiebre epistemológico se ha originado en los cambios en la relación sujeto-cultura, ha generado una explosión de ese "ser", esa "esencialidad", ese "centro" que le habíamos asignado al teatro y que estaba determinado por la representación, de narrativas, de personajes y de signos, explosión de la cual, a modo de Big Bang, han nacido una infinidad de configuraciones de la relación cuerpo, espacio y tiempo.

Sería imposible pensar que, habiéndose descentrado el teatro y con esto, modificado su ontología, no haya generado como consecuencia un cambio en la epistemología del mismo. En este punto, vale la pena aclarar que estos cambios son la conjunción de una suma de variantes y que solo pueden entenderse parcialmente fuera de esta conjunción. Por un lado, como también expliqué en textos anteriores[3], están la aceleración de la economía, el cambio en el modo de producción de bienes y servicios, la accesibilidad de la información y la toma de la subjetividad como lugar de mercado; y, por otro lado, están los descubrimientos de las ciencias duras, sobre todo los avances en el estudio sobre el comportamiento del *quantum* que han modificado nuestra comprensión del tiempo y el espacio y han demostrado que es imposible estudiar un objeto o fenómeno sin modificarlo en el proceso, y que la realidad es solo la construcción que hacemos de la misma.

3 Sobre el asunto he hablado en diferentes publicaciones como *Poéticas de liminalidad en el teatro II* (2019), *Artistas-investigadores y producción de conocimiento desde la escena* (2020), *Rascunhos* (2021), *8*(1).

Adicionalmente, está la manera sobre cómo el internet y específicamente las redes sociales, han fracturado tanto al sujeto[4] —que se autorrepresenta de maneras incluso contradictorias, dependiendo del entorno virtual (aquí vale la pena recordar que no es solo que la identidad se represente de maneras específicas, sino que al mismo tiempo son esas maneras las que van determinando nuestra identidad)— como a las relaciones que este sujeto construye a partir de estas distintas autorrepresentaciones, en ocasiones revestidas de una gran artificialidad. Parcialmente, de lo anterior, devienen los cambios en la cultura que glorifican la imagen sostenida en el consumo de la producción de imágenes, dejándonos en medio de una realidad plagada de signos que ya han perdido sus referentes, que en palabras de Baudrillard

> … ya no es la histeria o la paranoia proyectiva, sino el estado de terror característico del esquizofrénico —una excesiva proximidad de todo, una promiscuidad infecta de todo—, que le inviste y le penetra sin resistencia, sin que ningún halo, ninguna aura, ni siquiera la de su propio cuerpo, le protejan. El esquizofrénico está abierto a todo pese a sí mismo, y vive en la mayor confusión. Es la presa obscena de la obscenidad del mundo. Más que por la pérdida de lo real, se caracteriza por esta proximidad absoluta e instantaneidad total de las cosas, una sobreexposición a la transparencia del mundo. Despojado de toda escena y atravesado sin obstáculo, ya no puede producir los límites de su propio ser, ya no puede producirse como espejo. Y se convierte así en pura pantalla, pura superficie de absorción y reabsorción de las redes de influencia. (1997, p. 6)

En este tiempo ya no somos solo el que está abierto a todo pese a sí mismo, sino somos también el que busca ese hipercontacto, esa sobreexposición, esa proximidad absoluta de la que habla Baudrillard; somos

4 Como explicaré más adelante, cuando hablo de sujeto me refiero exactamente al hecho de que está sujeto a una serie de condicionamientos que determinan tanto su pensar, su decir y su hacer como sus relaciones humanas y sociales, en este sentido y si hablamos de género tendría que hablar de las sujetas, ya que las mujeres estamos sujetas a los mismos condicionantes, pero por facilidad y convención usaré solo el masculino esperando que mis compañeras investigadoras me perdonen.

la presa y el cazador de lo obsceno, y no podemos, ni queremos, volver a los límites de nuestro ser.

Sin embargo, vivimos paralelamente la época del nacimiento de la autoconsciencia —no solo de la que hablaba Danto en relación con los procesos creativos, sino también una más profunda que tiene que ver con nuestro rol como sujetos, con lo que estamos haciendo con la agencia que tenemos— en la que académicos y artistas se están empezando a mirar con ojos críticos.

Todo lo anterior, ha afectado por un lado a las artes mismas, en tanto ha determinado a los sujetos que las producen y, por otro lado, a la investigación en estas, generando una inevitable apertura metodológica para su estudio que además se está modificando y creciendo permanentemente. Existen diversos autores[5] que le atribuyen uno de sus cambios más radicales a la absorción de los conservatorios o las escuelas por las universidades, o a su conversión en universidades; sin duda, esto lo explica hasta cierto punto. De hecho, en Bolonia (1999) empieza un proceso en Europa que intenta viabilizar una "economía europea del conocimiento" que pasa por una propuesta de estandarización de los niveles, grados y créditos, y que busca impulsar a la investigación académica sobre todo en los estudios de posgrado. A partir de lo anterior, nace la idea de crear un doctorado en arte que necesariamente tendría que pasar por la investigación como modo de producción de conocimiento y que inicia un proceso de confrontación y búsqueda en torno a la necesidad o no de la construcción de una metodología apropiada para las artes (Lesage, 2010). Esta nueva realidad en el universo universitario europeo evidentemente trae consecuencias. Blas, quien estudia la relación entre arte y academia, encuentra estas consecuencias de la creación del EEES (Espacio Europeo de la Educación Superior):

> —Primero, un reconocimiento oficial de las artes como un modo específico de entender, producir y compartir el conocimiento;
>
> —Segundo, un extraordinario aumento de la exigencia al profesorado

5 Algunos de ellos citados en este mismo artículo como Blas, Borgdorff, Lesage.

> universitario en cuanto a la investigación y sobre todo en cuanto a la difusión de estos resultados de investigación y,
>
> —Tercero, la reflexión de los profesionales y docentes de las enseñanzas artísticas acerca del papel específico de la investigación en las artes escénicas. (2017, p. 2)

Vale la pena aclarar que, desde hace ya varios años (décadas en algunos casos) existen facultades de artes escénicas en universidades europeas, norteamericanas y latinoamericanas que otorgan grados de bachiller, y por lo tanto, ya se realizaban investigaciones en las mismas; sin embargo, estas se llevaban a cabo desde los marcos metodológicos de las ciencias humanas o sociales. Los posgrados, de otro lado, son bastante más jóvenes y conforme estos arrojan más promociones y se multiplican en los diferentes países, los bachilleres y licenciados que se van integrando a la comunidad académica de las artes han empezado a construir un cuerpo teórico cada vez más importante que a su vez ha permitido que podamos remitirnos a conocimientos cada vez más específicos en nuestro campo de estudios.

Existen, sin embargo, algunos aspectos adicionales que contribuyeron a la génesis de la investigación en artes escénicas por parte de los y las artistas y desde nuestro propio campo disciplinar como, por ejemplo, el hecho de que alrededor del mundo, algunas facultades (o departamentos) de arte dramático se conviertan en facultades de performance o artes performativas[6]. Al respecto, Madrid nos cuenta que

> en la década de los ochenta, Richard Schechner y la folclorista Bárbara Kirshenblatt-Gimblett transformaron el departamento de drama de la NYU en departamento de estudios de performance, con una fuerte presencia de

6 Fischer-Lichte en torno al mismo tema, pero que relaciona con la teatrología, apunta que: "Resulta interesante cómo en los estudios del performance emergieron dos de los afanes que fueron importantes para la génesis de la teatrología en Alemania en la primera década del siglo XX: el enfoque en la puesta en escena como evento (Herrmann, 1930), y la ampliación del concepto de teatro, que implica la puesta en escena teatral y aquello que el etnólogo Milton Singer llamó "performance cultural", el "evento escénico cultural", como los rituales, las ceremonias y el juego en las diferentes culturas (Niessen)" (2014-2015, p. 17).

> teatro, ciencias sociales, estudios feministas y *queer* y estudios post-coloniales (…) fue bajo el liderazgo de Dwight Conquergood cuando el departamento de estudios de performance de NYU tomó su forma actual en 1990, como una unidad dedicada a la práctica creativa del performance como una forma de conocimiento, el análisis crítico de la cultura desde una perspectiva de performance, y el activismo como performance (Conquergood citado en Schechner 2002, p. 24). La consolidación de estos dos programas fue acompañada de la transformación de la revista The Drama Review en The Journal of Performance Studies (bajo la guía editorial de Schechner) y la consolidación de centros de estudios de performance fuera de los Estados Unidos como el Centre for Performance Research fundado por Richard Gough en 1988 en Gales, que lanzaría su propia revista, Performance Research (2009, p. 7)

Quizás, el elemento común entre estas nomenclaturas es la idea del hacer, es decir del teatro como acontecimiento y de lo que ese acontecimiento le hace al espectador dentro de una relación en la que a este último se le devuelve la agencia, esta nueva centralidad, la del hacer, sumada a la autoconciencia de los artistas en tanto sujetos con agencia y a la creciente necesidad de presentación o autoconstrucción poética, como yo la llamo, ha virado la mirada y con esta los enfoques que hasta hace pocas décadas configuraban las metodologías de investigación en artes escénicas, generando la apertura que mencioné anteriormente al modificar ese reparto de lo sensible del que hablaba Rancière[7]. En palabras de Lorente, lo anterior podría ser entendido de la siguiente manera:

> Como resultado de este giro performativo, la acción es observada como una interferencia en el estado del mundo con capacidad para transformarlo. Un discurso, una palabra, un texto o una determinada disposición plástica o

7 En el *Reparto de lo sensible,* Rancière (2000) nos dice: "Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes exclusivas. Esa repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determinan la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte de este reparto" (Rancière, p. 9).

> escénica son actos de sentido, acciones con valor performativo capaces de transformar situaciones del mundo, modificando actores, espacios y tiempos. (Lorente, 2013, p. 3)

Y he aquí que el reparto de lo sensible de la modernidad se modifica y este nuevo reparto, no solo abarca al cuerpo social de los espectadores, sino también al de los artistas, sobre todo de aquellos cuyos cuerpos pretendían ser modelados por ideas ajenas a las suyas, y es por lo mismo que la idea de artista investigador se vuelve cada vez más potente tanto para la creación de hechos escénicos como para la construcción de conocimiento en torno a los mismos.

Ahora bien, es importante puntualizar que si bien es cierto que estos nuevos enfoques en investigación artística (y teatral) son de uso reciente, sobre todo en el Perú, no es porque la teoría teatral haya desconocido históricamente la importancia del hecho escénico o la relación de estos con los espectadores como parte constitutiva de los mismos, sino que, como indica Fischer-Lichte[8]:

> Hasta los años setenta del siglo pasado, en las universidades, la teatrología estuvo orientada en gran medida hacia la historia del teatro. Apenas en esa década emergió un debate con las formas teatrales contemporáneas, sin

8 En el mismo artículo Fischer-Lichte rastrea los orígenes de la teatrología de la siguiente manera: "Hacia el final del siglo XIX se avalaba el carácter artístico del teatro exclusivamente por su relación con la obra dramática basada en textos literarios. Aunque Goethe en su texto dialogado *Sobre la verdad y la verosimilitud de las obras de arte* (1798), ya había formulado la idea con respecto a la ópera, de que el carácter de arte debía ser otorgado por la puesta en escena y no por los elementos individuales involucrados en su creación, como el texto dramático o la partitura. Richard Wagner tomó esta idea y la desarrolló en su texto de 1849, *La obra de arte del futuro*. Sin embargo, para la gran mayoría de sus contemporáneos decimonónicos, el carácter artístico de una representación teatral lo acreditaba solamente el texto o la música" (2014-2015, p. 9). Dado que ninguna de las disciplinas existentes incluía la puesta en escena como su objeto de estudio, sino solo textos o artefactos, en consecuencia, debía crearse una nueva disciplina dedicada al estudio de la puesta en escena. Por tanto, la noción de "puesta en escena" [*Aufführung* o performance] requería la determinación cuidadosa de un concepto clave. Para lograr esto, era necesario crear una nueva disciplina independiente por lo que, entre 1910 y 1930, Herrmann puso sus esfuerzos tendientes a ese objetivo en diferentes escritos (2014-2015, pp. 10-11).

duda también como consecuencia de un teatro institucional radicalmente diferente. (2014-2015, p. 17)

Otro de los aspectos resaltables que ella menciona en el mismo artículo, es que la teatrología nació "como ciencia de la puesta en escena" (p. 16), sin embargo, como ella misma apunta, a pesar de existir una corriente de teoría teatral que ya había sentado las bases de un giro epistemológico, este no se dio en el seno de los espacios académicos sino hasta que se fractura la comprensión espaciotemporal del sujeto con consecuencias irrevocables para su autorrepresentación simbólica, lo que ocasionó un quiebre ontológico del mismo.

Antes de los cambios mencionados, el teatro se investigaba, sobre todo, desde otros campos de conocimiento como la historia, la literatura, la sociología, la psicología, etc., quedando el espectro de las investigaciones más o menos dividido de la siguiente manera: investigación histórica, investigación sobre la dramaturgia, investigación sobre el objeto escénico (generalmente realizada desde la semiótica), investigación sobre el cuerpo del actor (generalmente desde la antropología teatral y en la que además intervenían los directores y directoras, actores y actrices como productores del conocimiento) y una incipiente investigación sobre la construcción de los personajes con base, en su mayoría, psicologista.

En Perú, en cuanto a investigación académica en artes escénicas, somos jóvenes, es un camino iniciado hace pocas décadas que ha ido creciendo lentamente, conforme el estudio de estas [artes escénicas] se ha ido institucionalizando en los pocos espacios académicos que tenemos en dicho campo. Este proceso, que empieza con la creación de las facultades de artes escénicas en diferentes universidades[9], ha generado tanto espacios de diálogo, como congresos, encuentros y seminarios, como espacios de publicación,

9 En el caso de la PUCP, existía la Escuela de Teatro de la Universidad Católica (ETUC) que pasó a ser parte de la facultad de comunicaciones en 1991 y en 2017 se creó en esta universidad la primera y única maestría en artes escénicas. También se crearon facultades de Artes Escénicas en la Universidad Científica del Sur en 1998 y en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas en 2016.

difusión de investigaciones y aproximaciones a construcciones teóricas, revisiones históricas, etc. Es también, a partir de la creación de estos espacios que el corpus de los trabajos de investigación en artes escénicas ha empezado a tomar forma y a servir de base para los trabajos más recientes ya pensados desde una glocalización[10] específica, la peruana. Esta institucionalización académica de las artes, como mencioné previamente, no es un proceso privativo de este país, muy por el contrario, empezó ya hace décadas en Europa, Estados Unidos[11] e incluso en algunos países de América Latina como Brasil[12] y México[13], y al igual que en esas territorialidades, en Perú impactó directamente en la producción de conocimiento específico en y para las artes[14].

Sin embargo, sí existe en el Perú una pequeña pero persistente tradición en investigación teatral, no necesariamente orientada a producir

---

10 García Canclini la define como "Las paradojas no se encuentran sólo en la globalización o las culturas locales, sino en la "glocalización", ese neologismo proliferante ante la necesidad de designar la interdependencia e interpretación de lo global y lo local" (p. 96).

11 Martha Toriz (2014-1015), dice que "en la década de 1940, en la costa Este de los Estados Unidos comenzaron a consolidarse los estudios del teatro. La nueva disciplina fue fuertemente influenciada por el enfoque teatrológico desarrollado en Alemania por Max Herrmann. La figura central en los Estados Unidos para promover la disciplina fue Alois Nagler (Carlson, 2008), quien tradujo el término alemán *Theaterwissenschaft* (teatrología) como *Theatre Studies* (estudios del teatro), como se le conoce y se le emplea hasta el día de hoy" (pp. 39-40). En 1955, el departamento de drama se separó de la Escuela de Bellas Artes y se convirtió en la Yale School of Drama; ese cambio sucedió mientras Nagler se desempeñaba como director del posgrado en historia del teatro, cargo que mantendría hasta 1976 (p. 40). Como una disciplina académica derivada de los estudios teatrales en la Universidad de Nueva York, en 1980 se fundó con el nombre de Performance Studies, un programa de posgrado junto con su respectivo departamento en la Escuela de Artes (p. 46).

12 En la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo, en 1999, se crea la carrera de Comunicación de las Artes del Cuerpo. En la Universidad de Brasilia, a partir de la unión del departamento de Artes Escénicas, que en 1989 junto con los departamentos de artes visuales y música crean el Instituto de Artes, se otorgan también grados y títulos universitarios. En el 2006, la USP crea su posgrado en artes escénicas. De otro lado, la Universidad de Brasilia en el 2014 abre el más joven programa de maestría de Brasil.

13 En 1986, se crea la Facultad de Teatro de la UAM; en 1997, se aprueba el funcionamiento de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nueva León; y en 1998 se abre la Facultad de Educación Artística de Veracruz.

14 No en el sentido que Borgdorff las define.

conocimiento nuevo en este campo, pero sí a sistematizar procesos de creación (dramatúrgica o escénica) o a dar cuenta de un devenir histórico. En ambos casos han sido aportes de mucha importancia para ir construyendo un corpus de conocimiento en torno a las artes escénicas en el país.

Dentro del primer grupo tenemos, sobre todo, la sistematización de la producción escénica al interior del teatro de grupo realizada por los propios artistas que, aunque sostenida en procesos de investigación, no intentaba ser investigación académica, en tanto no daba cuenta de una metodología específica ni pretendía (necesariamente) ser compartida con la comunidad artístico académica dentro de la cual se hubieran circunscrito y validado sus trabajos. En relación con la validez de los trabajos de investigación, Blas explica que

> se puede seguir afirmando que el trabajo artístico, incluso el vanguardista o experimental, no es necesariamente investigación artística, pero que por lo contrario se puede considerar que incluso el trabajo teatral básico y tradicional pueden formar la base para una investigación artística, si hay un enfoque objetivo y reflexivo, y si se siguen pautas que favorecen la construcción de significado. Es decir, en general, aunque se asume la relatividad de los análisis, la necesidad de validar resultados hace que se creen nuevos consensos legitimadores que funcionan como meta-relatos. (2017, p. 8)

Ahora bien, es interesante revisar como muchos de estos mismos artistas están reenfocando sus procesos de investigación y creación a partir de una sana contaminación con la academia, en la que, a pesar de la histórica confrontación entre arte y teoría, estos polos se han ido acercando cada vez más hasta el punto en que, en diferentes configuraciones, han ido determinando también diferentes metodologías. Gracias a lo anterior empezamos a tomar distancia del tiempo en el que los artistas producían objetos o hechos sobre los cuales los académicos pensaban y escribían. Como resultado tenemos las múltiples figuras de artistas investigadores que están en la búsqueda de articular teoría y práctica en una relación productiva. Sobre el tema, Arias nos dice que

> algunos han optado por privilegiar uno de los dos ámbitos. Sin embargo, la mayoría de los intentos recientes se dirigen a pensar la posibilidad de una relación entre ellos. El problema central al que se enfrentan dichos intentos es la posibilidad de definir una noción de investigación en la que se construya un puente que permita solventar la dualidad entre práctica creativa y reflexión teórica. (Arias, 2010, p. 5)

Dentro del primer grupo de investigaciones en teatro, aquel que intentó adoptar y adaptar el método científico a las artes escénicas, tenemos tanto a la investigación de corte historicista como a la de estudio de caso o análisis del hecho escénico de las que hablábamos anteriormente. Estas, sin embargo, no son un cuerpo uniforme, sino que abarcan las llevadas a cabo por académicos de otras áreas de conocimiento y las realizadas por directores y directoras, docentes, actores y actrices o escenógrafos y escenógrafas. Sobre esta pluralidad de enfoques, Borgdorff nos dice que

> la investigación de este tipo es común en las disciplinas académicas de humanidades que se han ido estableciendo, incluida la musicología, la historia del arte, los estudios teatrales, los estudios de los medios de información y los de literatura. La investigación científica social sobre las artes pertenece igualmente a esta categoría. Más allá de las diferencias entre estas disciplinas (y también dentro de las propias disciplinas), las características comunes de este tipo de investigación y del acercamiento teórico a las mismas son la "reflexión" y la "interpretación", ya sea la investigación de naturaleza histórica y hermenéutica, filosófica y estética, crítica y analítica, reconstructiva o deconstructiva, descriptiva o explicativa. (2004, pp. 29-30)

Investigación histórica

Cuando el positivismo entendió que las ciencias sociales estudiaban hechos y procesos observables que implicaban un problema a resolver y que podían ser investigadas con rigurosidad, las ciencias sociales adoptaron el método científico, probablemente porque en parte, eso le daba una pátina de seriedad académica y de credibilidad. Poco después este método fue abrazado también por las ciencias humanas.

Durante la segunda mitad del siglo XX, en relación con la investigación en arte, sobre todo en artes escénicas, por tener estas como base un texto literario, la más usada era la histórica, que básicamente consistía en realizar un análisis de los condicionantes históricos, sociales y culturales que generaron determinadas poéticas en la producción dramatúrgica de un momento de la historia o de un devenir específico o de la producción de un dramaturgo en particular por considerarlo un ícono de su tiempo.

Según Delgado, la investigación histórica, hablando en términos generales, tiene dos componentes: el analítico, para descomponer todos los condicionantes de un hecho, producción cultural o momento de la historia; y el sintético, que gracias al momento anterior nos permitiría reconstruir lo más cercanamente posible aquel hecho, producción o momento de la historia. Él explica que

> el método analítico es el heurístico, palabra que proviene del término griego heurisko que quiere decir yo busco, descubro, y que es el método que se usa para encontrar lo nuevo, lo que se desconoce. (…) El método de síntesis es el hermenéutico, palabra que proviene del término griego hermeneuo, que quiere decir yo explico y que consiste en el arte y teoría de la interpretación, que tiene como fin aclarar el sentido del texto partiendo de sus bases objetivas (significaciones gramaticales de los vocablos y sus variaciones históricamente condicionadas) y subjetivas (propósitos de los autores). (2010, p. 11)

En el caso específico de las artes escénicas, por lo menos en el Perú del siglo XX, la mayor parte de producción en investigación corresponde a este tipo, aunque en algunos casos cuando se trata de la historia más reciente de nuestro país los límites entre esta y la investigación etnográfica o teórica son muy finos, sin embargo, se encuentran en esta parte del índex ya que hay una mirada que intenta explicar el pasado o el presente, a partir del pasado. Dicho lo anterior, dentro de ella podemos distinguir un pequeño cuerpo de estudios de la historia del teatro peruano en general, otro de la historia del teatro regional peruano y uno más de finales del siglo pasado, que tienen como temas el período de la violencia interna, la historia del

teatro de grupo o la historia de la dramaturgia peruana, entre ellas la femenina. En este grupo podemos encontrar los siguientes trabajos:

ALEGRÍA, Alonso

1970. El teatro chicano en California: un teatro necesario. *Amaru, revista de artes y ciencias,* 12, pp. 29-30.

BALTA, Aída

2001. *Historia general del teatro en el Perú.* Lima: Universidad de San Martín de Porres.

BUSHBY, Alfredo

2017. *Reivindicaciones, refugios y resistencias: dramaturgia femenina peruana del siglo XX.* En: P. Encinas (Ed.), Puesta en escena y otros problemas de teatro, pp. 373-382. Lima: ediciones ENSAD.

2011. *Románticos y posmodernos. La dramaturgia peruana del cambio de ciclo.* Lima: Fondo Editorial PUCP.

2009. Vanguardia peruana o Vanguardia de peruanos. *Desde el sur*, *1*(1), pp. 183-187. Recuperado de: https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/142/170

ENCINAS, Percy

2007. Una aproximación a la dramaturgia peruana del conflicto interno. *Revista Ajos y zafiros*, (8/9*),* pp.101-120.

2007. El teatro como signo de ciudad culta a principios del siglo XX: Entre la tradición y la modernidad. *Revista Científica*, (5).

2008. Fuego cruzado: el teatro peruano en el periodo de subversión armada y antisubversión. *Revista Teatros*, (9).

2012. Teatro como práctica política en el Perú: Dos momentos históricos. *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, (53).

HERNÁNDEZ, Rafael

1986. *El teatro campesino de Zavala Cataño*. Lima: Centro de Estudios del Teatro Peruano.

JOFFRÉ, Sara

2015. La crítica periodística en el teatro peruano. *Desde el Sur*, *5*(2), pp. 255-263.

2012. *Alfonso La Torre. Su aporte a la crítica de teatro peruano.* Lima: Ornitorrinco.

2001. *Bertolt Brecht en el Perú.* Lima: Biblioteca Nacional el Perú.

1993. Críticos, comentaristas y divulgadores. Lima: Lluvia Editores.

LA HOZ, Diego

2015. *Donde Nada (H)era. Quince Años De Teatro Libertario.* Lima, Espacio Libre. Recuperado de: https://issuu.com/espaciolibreteatroperu/docs/donde_nada__h_era_-_libro_teatro_pe

MONCLOA, Manuel

1955. *El teatro de Lima: apuntes históricos.* Lima: Escuela Nacional de Arte Escénico, Servicio de Difusión.

PALZA, Roberto

2018. Teatralidad andina: Hacia una cartografía teatral periférica para Tacna: Un caso de Teatralidad Andina Colonial. *Revista de cultura de la universidad privada de Tacna 1*(1), pp. 07-25. Recuperado de: http://revistas.upt.edu.pe/ojs/index.php/cultural/article/view/81/73

2015. Un maestro del teatro en Tacna: semblanza de José Giglio. *Teatralidades*, *1*(1), pp.76-84.

PEIRANO, Luis y ADRIANZÉN, Samuel

2011. *Testimonios de vida en el teatro: TUC 50 años.* Lima: Fondo Editorial PUCP.

PEIRANO, Luis y CASTRO, Lucila

2008. *Teatro y fe: Los autos sacramentales en el Perú.* Lima: Fondo Editorial PUCP.

PIGA, Domingo

1991. Lope de Vega, el barroco y la comedia: un nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colon. *Lienzo*, (12), pp. 55-94. Recuperado de: https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/3842/3767

RAMOS-GARCÍA, Luis

2004. *La nave de la memoria: Cuatrotablas, treinta años de teatro peruano.* Lima-Minnesota: Asociación para la Investigación actoral Cuatrotablas.

2000. El discurso de la memoria teatral peruana en los noventa. *Latin American Theatre Review*, *34*(1), pp. 173-192.

RIVAS, Felipe

2018. Títeres en el Perú. Móin-Móin. *Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas*, *2*(11), pp. 184-196.

RIVERA, Juan

2007. *Apuntes para una historia del teatro peruano.* Lima: Fondo editorial de la Universidad Alas Peruanas.

ROBLES-MORENO, Leticia

2013. La herencia de la creación colectiva. Conjunto, Casa de las Américas, (167), pp. 29-38.

RUBIO, Miguel

2011. *Raíces y semillas: maestros y caminos del teatro en América Latina.* Lima: Yuyachkani.

UGARTE, Guillermo

1986. *El teatro en la obra de Andrés Bello.* Lima: Colección Anauco.

1960. *Ausencia de Ricardo Villarán, autor teatral peruano.* Lima: Servicio de publicaciones.

1999. Crónica del teatro en Arequipa hace un siglo (años 1894, 1895 y 1896). *Historia y cultura*, (23), pp. 217-237.

1974. El teatro en la independencia. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

1969. El teatro en Arequipa en 1898. Lima: servicio de publicaciones.

VARGAS, Carlos

2015. Teatro en regiones del Perú - inicios de siglo. Teatralidades, *1*(2), pp. 55-62. Recuperado de: https://revistateatralidades.files.wordpress.com/2015/12/teatro-en-regiones.pdf

2015. Sara Joffré, persona de teatro. *Ideele Revista*, (247). Recuperado de: https://revistaideele.com/ideele/content/sara-joffr%C3%A9-persona-de-teatro.

2012. Para abrir una caja de pandora: una aproximación al teatro peruano en el período de conflicto armado interno. En: L. Seda (Ed.), *Teatro contra el olvido*, pp. 119-130. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Científica del Sur.

2005. El teatro de las regiones del Perú. Teatralidades, *Revista de crítica y teoría*, *1*(2), pp. 55-62. Recuperado de: https://revistateatralidades.files.wordpress.com/2015/12/teatro-en-regiones.pdf

VÁSQUEZ, Duller

2004. *Sinopsis del teatro occidental y peruano.* Lima: Editorial San Marcos.

Investigación del objeto escénico

A finales de los sesenta y mediados de los setenta, la semiótica teatral buscó convertirse en una disciplina que dé cuenta de la totalidad, pluralidad y complejidad de los signos desplegados en el hecho escénico y de sus relaciones significantes al interior del acto comunicativo. Esta búsqueda y desarrollo constituyó un punto de quiebre que permitió pasar del estudio de los textos dramáticos o las técnicas de dirección o de actuación, al estudio organizado, sistemático y metódico del hecho mismo y con esto se empezó a generar un cuerpo teórico al respecto. Durante esas décadas e incluso hasta finales del siglo XX se escribieron importantes libros[15] que aportaron a la construcción de una metodología que, aunque heredada de los estudios lingüísticos, se adaptó con bastante precisión al aspecto comunicativo del teatro. De Marinis, quien rastrea el desarrollo de este enfoque, sostiene al respecto:

> En la segunda mitad de los años setenta (…) la semiótica del teatro se desarrolla, no sin problemas, siguiendo dos líneas principales. La primera es la del *performance analysis*, es decir, de la descripción semiótica de hechos teatrales individuales que por otra parte debe enfrentarse a la dificultad referente a la documentación y a la reconstrucción de una determinada puesta en escena, y además a interrogantes más radicales sobre los fines y la utilidad efectiva de un enfoque descriptivo/transcriptivo/reconstructivo. La segunda línea está constituida por un conjunto de elaboraciones teóricas, más o menos sistemáticas, con relación al funcionamiento semiótico del fenómeno teatral, y por el desarrollo de modelos para el análisis textual del espectáculo. (1997, p. 23)

El análisis semiótico, de otro lado, permitió virar la mirada del enfoque histórico a uno que privilegie el contexto inmediato de la producción

15 Anne Ubersfeld: semiótica teatral (1989) / la escuela del espectador (1997) / el diálogo teatral (2004). Erika Fischer-Lichte: semiótica del teatro (1999). María del Carmen Bobes Naves: semiología de la obra dramática (1987) / semiótica de la escena: Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo (2001). Fernando de Toro: Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena (1987) /Semiótica y teatro latinoamericano (1990). Patrice Pavis: semiología, cruce de culturas y postmodernismo (1994).

del hecho mismo con la red de significaciones sociales y culturales. A lo que se suma, durante los últimos años del siglo pasado, un enfoque más interdisciplinario, que de algún modo propició la construcción de las nuevas metodologías en investigación en artes escénicas:

> … el carácter central que presenta hoy la perspectiva semiótica en los estudios teatrales está ligado al carácter central de su objeto de estudio (es decir, al funcionamiento del teatro como fenómeno de significación y de comunicación) y, por lo tanto, no se debilita necesariamente con la toma de conciencia por parte de la semiótica de que no puede aspirar a la exclusividad y de que, por el contrario, debe considerar las contribuciones que sobre este objeto puedan aportarse, y de hecho aportan, desde otras disciplinas. (De Marinis, 1997, p. 17)

De Marinis (1997) en ese sentido, plantea un giro metodológico para la semiótica hacia la recepción teatral, alegando que esta debe ser: "multidisciplinaria y experimental o no lo será jamás" (p. 33). Adicionalmente, pone énfasis en lo que él denomina relación teatral para decirnos que no se puede entender a cabalidad la semiótica teatral sin la presencia irrevocable del espectador, quien, a modo de co-creador, es el eslabón principal de la cadena de producción de sentido, por lo que su agencia a la hora de entender cómo la escena produce sentido debe ser tomada en cuenta, casi imperativamente, para la evolución de este campo de estudio.

A estos cambios se le agregan miradas como las de Feral, quien propone una adaptación del análisis genético de los textos literarios a las artes escénicas al identificar que los enfoques analíticos existentes dejan por fuera el proceso creativo, que como sabemos aporta una enorme cantidad de materiales que no llegan a la escena pero que pueden constituirse en una fuente de información muy valiosa si queremos entender tanto la construcción de la estructura formal como la del discurso de y en un hecho escénico. Ella rastrea el inicio de este cambio en la mirada a la incorporación de la mirada interdisciplinaria, de la que también hablaba De Marinis (1997), sobre el estudio del teatro:

> A la búsqueda y al estudio de los signos, portadores de sentido, se agrega actualmente el estudio de esferas más difusas que surgen de lo pulsional, lo emocional, lo energético. (…) Los métodos de análisis toman, entonces, sus conceptos de la filosofía, del psicoanálisis, de la antropología. Lyotard, Lacan, Deleuze, Derrida, de pronto redescubiertos (y esta vez eficazmente integrados) fuerzan a modificar la mirada del analista. (2014, pp. 25-26)

La propuesta de Feral, a partir de lo anterior, radica en un análisis de la genealogía del producto artístico, es decir, de todo aquello que le antecede, a partir de lo recogido por todo el equipo artístico que lo compone. Puede valerse, según ella explica, de bitácoras actorales o de cuadernos de dirección, por mencionar algunos. Esto nos podría ayudar a entender cómo va enrumbándose el objeto artístico hacía su producto final e incluso hasta su recepción a través de sus cambios, correcciones, modificaciones, etc. Al final, de modo taxonómico, este método nos permitiría identificar cómo aquello que vemos ha llegado a ser lo que es y, al mismo tiempo, a proyectar sus posibilidades de ser.

Otra perspectiva posible es el estudio de caso, que, como veremos más adelante, tiene muchos puntos de contacto con la investigación etnográfica al hacer uso de las mismas herramientas metodológicas. Lila Insúa la contempla como una de las metodologías de investigación en artes escénicas:

> En el análisis de los estudios de casos no nos acercamos únicamente a la descripción de la obra sino que existen (…) ciertos protocolos, modos de hacer en los que concurre la elección de un tema y su justificación metodológica, la elección del objeto de estudio, un trabajo de campo o recogida de datos (recursos para observar la realidad: observación, notas de campo, análisis de documentos, grabaciones, fotografías, entrevistas, cuestionarios, dibujos, etc.) que nos llevarán a una reflexión inicial, la estructuración de los datos en categorías, la generalización y por último a la elaboración de un informe final que relacionaremos con nuestro campo de estudio. (Lila Insúa, 2013, p. 60)

Finalmente, Borgdorff, quien es uno de los referentes más importantes en investigación artística contemporánea, plantea que hay tres posibles tipos de investigación artística. La primera: la investigación sobre las artes que estudia la práctica artística en un sentido amplio desde una distancia teórica, o sea, separando al investigador del objeto, es decir la que acabamos de revisar sucintamente. La segunda: investigación para las artes donde el arte no es el objeto a investigar, sino el objetivo, y el estudio está al servicio de la práctica, lo que permitiría identificar "las herramientas y el conocimiento de los materiales que se necesitan durante el proceso creativo o para el producto artístico final" (p. 30)[16]. La tercera: la investigación en las artes donde el sujeto y el objeto no se separan, por lo que no hay la distancia teórica nombrada en la primera, generando así la articulación del: "… conocimiento expresado a través del proceso creativo y el objeto artístico" (p. 30). Esta última, en el mundo de la investigación artística (y escénica) contemporánea, adquiere una pluralidad de metodologías. A partir de todo lo anterior, lo que podemos afirmar es que ciertamente ha habido muchos cambios de enfoque en las últimas décadas en cuanto a investigación artística en general y en cuanto a investigación teatral en particular.

Dicho lo anterior, y para hablar del caso de Perú es importante resaltar que desde las últimas décadas del siglo pasado hasta hoy se sigue realizando investigación sobre las artes o, para este caso, sobre el objeto escénico, tanto desde otras disciplinas como desde la perspectiva de los propios artistas. Para el desarrollo de este índex he logrado recopilar los siguientes títulos que presentan una variedad de enfoques en relación con la investigación sobre el objeto escénico y en algunos casos sobre fenómenos teatrales o sociales (desde la perspectiva teatral). Estos trabajos, que en su mayoría son teatrológicos, van desde los análisis literarios de una obra

16 Aquí vale la pena acotar que, en sentido estricto, toda investigación —sea sobre, en o para las artes— termina siendo una investigación para las artes, en tanto que nos sirve como conocimiento previo a partir del cual se construye uno nuevo, quizás hasta más específico y pertinente, pero que no hubiera sido posible sin esos aportes.

específica, o de un autor, hasta de la aparición de una característica específica en alguno de ellos, aunque también abarcan el análisis de los hechos escénicos y el estudio de algunas características socioculturales a partir de los mismos. Algunas de esas investigaciones son las siguientes:

ACEVEDO, Marcos

2017. El actor como metáfora ante la crisis del personaje. En: Puesta en escena y otros problemas de teatro (pp. 317-328). Lima: ediciones ENSAD.

ALEGRÍA, Alonso

2005. Don Quijote, la ficción teatral. *Libros & artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, (10).

1987. *Elementos de composición dramática.* Lima: quinta rueda.

ÁNGELES, Roberto y BEDOYA, Ricardo

2013. Un tranvía llamado deseo. Sobre teatro y cine. *Lienzo,* (33-34), pp. 239-264.

ÁNGELES, Roberto

2000. La identidad de la nueva dramaturgia peruana. Hueso humero, (37), pp. 92-98.

ARRAU, Sergio

2010. *El arte teatral. Teoría y práctica*. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades.

1994. *Dirección teatral: Documentos, creación y funcionamiento de un grupo teatral.* Caracas: Centro Latinoamericano De Creación e Investigación Teatral.

1975. *Manual de instrucción teatral.* Quito: Universidad Central.

1958. *El arte y la educación.* Lima: Edición del autor.

BÉJAR, Marissa

2013. Cultura digital y creación escénica: interacción, intercambio y nuevas poéticas. *Conexión, 2*(2), pp. 112-128. Recuperado de: http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/11568

BENZA, Rodrigo

2018. Ausentes proyecto-escénico. Una experiencia escénica del conflicto social. *PÓS: Revista do programa de pós-graduação em artes da EBA/UFMG*, *8*(15), pp. 90-107. Recuperado de: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15615/pdf_1

2018. O pensamento de Artaud e o teatro peruano contemporâneo. *Antonin Artaud e a América Latina.* Recuperado de: https://www.academia.edu/44141661/O_pensamento_de_Artaud_e_o_teatro_peruano_contempor%C3%A2neo

2013. Una mirada hacia el Perú: Teatro Documental Contemporáneo. En: 14 Simpósio da International Brecht Society, URGS, Vol. 1. Recuperado de: https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Una-mirada-al-Per%C3%BA_-teatro-documental-contempor%C3%A1neo.pdf

2011. Temas y personajes marginales en el teatro peruano contemporáneo. En: C. ROSAS (Ed.). Nosotros también somos peruanos. La marginación en el Perú. Siglo XVI a XXI (pp. 405-432). Lima: Colección Intertextos N.º 6. Estudios Generales Letras Pontificia Universidad Católica del Perú.

2007. Teatro Intercultural: Un Camino A Seguir. *Revista Caja Negra. Temas de Actualidad en Las Artes Escénicas*, (3), pp. 7-13.

2007. El teatro, una alternativa de recuperación. *Justicia para Crecer*. Recuperado de: http://www.justiciajuvenilrestaurativa.org/jpc/justicia_para_crecer_5.pdf

BUSHBY, Alfredo

Diciembre, 2015. El imperativo del activismo: La dramaturgia de Delfina Paredes. *Teatralidades*, *1*(2), pp. 49-54.

CHIARELLA, Jorge

1988. Notas acerca de la naturaleza del teatro desde la perspectiva del director teatral. En: Dramaturgia y puesta en escena en el teatro latinoamericano y caribeño contemporáneo. Tenoch – UNESCO. Recuperado de: https://aranwateatro.blogspot.com/2009/04/notas-acerca-de-la-naturaleza-del.html

CONTRERAS, Marisa

2018. Modernización y contemporización: el caso Shakespeare en Lima. Lima: Revista estudio teatro, *1*(1), pp. 25-30.

D'AMORE, Reynaldo

1989*. 30 Clases iniciales de actuación teatral.* Lima: (editorial no identificada).

1987. *El teatro.* Lima: (editorial no identificada).

DÍAZ, Grégor

1996. *Diccionario básico de términos teatrales y ciencia de la comunicación.* Lima: Perugraf.

ENCINAS, Percy

2018. Teatro y política en la sociedad peruana del "post". *Conjunto.* Recuperado de: http://casadelasamericas.org/publicaciones/revista-conjunto/186/10%20Percy%20Encinas.pdf

2015. *Stanislavski desde nuestros teatros.* Lima: AIBAL, PUCP - Facultad de Artes Escénicas.

2016. Teatro, política y sexualidades en la escena limeña. En: Otras geografías, otros mapas teatrales. Bielsko-Biała: Universidad de Bielsko-Biala.

HERNANDEZ, Rafael

2014. Brecht-Vallejo. *Dos poéticas para el teatro peruano.* Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

JOFFRÉ, Sara y DE ARAUJO, Hilton

1979. *Educación por el teatro.* Lima: Centro de Estudios Brasileños.

LA HOZ, Diego

2013. El teatro escrito del cambio de siglo: explosión, ausencias y rupturas. Desde el Sur. Recuperado de: https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/29/32

LÁZARO, José Manuel

2016. Yuyachkani y el ejercicio de la memoria cultural: la reminiscencia como política artística. En: P. Encinas (Ed.). Puesta en Escena y otros Problemas de Teatro. Lima: Editorial ENSAD. pp. 179-193.

2013. A Dramaturgia Contemporânea e a Renovação do Corpo em Cena na Pós-modernidade (La Dramaturgia Contemporánea y la Renovación del Cuerpo en Escena en la Pos Modernidad). En: Experiências Compartilhadas em Dança: Formação de Plateia (Experiencias Compartidas en Danza: Formación de Público) Sao Paulo: Editora UNESP, pp. 47-72.

2013. Dramaturgia na Pós-Modernidade: aspectos performáticos da escrita cênica contemporanea. *REBENTO (Brote): revista de Artes e Espetáculo*, *1*, pp. 43-53.

2012. Elementos para entender o jogo da gramática narrativa atual. En: Anais do II Seminário Nacional de Pesquisa em Teatro, Uberlandia: Editora UFU, pp. 9-18.

2011. A dramaturgia de José Enrique Mavila (1957-2002). *Ouvirouver.* Recuperado de: http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/23402

LORA, Lucía

2019. Antígona: intertextualidad y deconstrucción. *Estudio teatro, 2*(3), pp. 36-41.

2019. Teatro posdramático y teatro liminal: claves de una relación. En: Jorge Dubatti (Ed.), Poéticas de liminalidad en el teatro II. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, pp. 195-210.

2018. El actor como agente performático en el teatro de la posmodernidad. *Diálogos: apuntes teatrales. El trabajo del actor sobre el personaje, 1*(1), pp. 34-43.

2018. Descentramiento y heterotopías en *Sin Título: técnica mixta. Estudio teatro*, *1*(2), pp.14-25.

2017. Sin Título, técnica mixta: de la estructura temporal a la estructura espacial (hacia un nuevo teatro político). En: P. Encinas (ed.), Puesta en escena y otros problemas del teatro. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

LUQUE, Gino

2018. La escritura teatral de finales del siglo XX. En Contrapunto ideológico y perspectivas dramatúrgicas en el Perú contemporáneo. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Casa de la Literatura, pp. 241-268.

2017. Hamlet, nuestro contemporáneo: relecturas desde la escena peruana del cambio de siglo. *Revista Apuntes de Teatro*, pp. 75-89.

2017. La escena teatral peruana actual (1985-2017). *Hueso húmero*, pp. 81 - 93.

2010. Ismene redimida: violencia política, memoria histórica y testimonio en Antígona, de José Watanabe y Yuyachkani. Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT). Recuperado de: http://www.celcit.org.ar/publicaciones/typ.php

2008. Escenificar el abismo: teatro, memoria y violencia*. Pausa. Quadern de Teatre Contemporani.* Recuperado de: https://www.revistapausa.cat/escenificar-el-abismo-teatro-memoria-y-violencia/

2008. La persistencia de la memoria: identidad, culpa y testimonio en Antígona, de José Watanabe y Yuyachkani. *Memoria: revista sobre cultura, democracia y derechos humanos*. Recuperado de: https://es.scribd.com/document/466248650/Articulo-de-Gino-Luque-sobre-Antigona-pdf

2001. Soledad, violencia y muerte en la nueva dramaturgia peruana. *Hueso húmero*, pp. 118-121.

2000. Notas para una lectura dramática de Sichi Sei Hokuku o La Historia del Cobarde Japonés, de César de María. *Hueso húmero*, pp. 104-124.

MONCLOA, Manuel

2016. *Diccionario teatral del Perú.* Lima: Ediciones ENSAD.

PIGA, Domingo

2002. Dramaturgia. *El guion cinematográfico y la obra teatral.* Lima: Universidad Ricardo Palma.

1994. El actor y la comunicación. *Diálogos de la comunicación*, (40), pp. 36-57.

PALZA, Roberto

2018. La metateatralidad en La Señorita de Tacna de Mario Vargas Llosa. *Revista Estudio Teatro*, *1*(1), pp. 13-16.

RÁEZ, Ernesto

2018. El teatro poético de Manuel Pantigoso: una propuesta de teatro total. *Revista estudio teatro*, *1*(2), pp.56-60.

2017. El arte del hombre. Lima: Ediciones ENSAD.

1982. *Dirección de teatro escolar.* Lima: Nosotros, Centro Cultural Ediciones.

1974. *Teatro para niños.* Lima: Retablo de papel ediciones.

RIVAS, Felipe

1965. *Títeres en el aula.* Lima: Pinocho.

1965. *Juguemos a los títeres.* Lima: Pinocho.

RIVERA, Juan

1988. *Técnica para escribir una pieza de teatro.* Lima: Fondo editorial del Banco Central de Reserva del Perú.

ROBLES-MORENO, Leticia

2019. Malabares colectivos: circo, clown y sobrevivencia en el FITLÂ 2019. *Conjunto.* Recuperado de: http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/192_193/16%20Leticia%20Robles-Moreno.pdf

2016. Yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo: Performance política y políticas de la memoria en Antígona, de Yuyachkani. *Hispanic Issues On Line*. Recuperado de: https://cla.umn.edu/sites/cla.umn.edu/files/hiol_17_07_roblesmoreno_yo.pdf

2015. Una celebración de ser y hacer un teatro libre: a propósito de la publicación de Donde nada (h)era. *Teatralidades, revista de crítica y teoría*. Recuperado de: https://revistateatralidades.files.wordpress.com/2015/12/celebracion-de-ser.pdf

2011. Connecting Absences: Goodbye Ayacucho and the Performative Medium of Transmission. *Latin American Theatre Review*, *45*(1), pp. 129-147.

ROMERO, Gilberto

2017. Espacio teatral y puesta en escena. ¿Marco o soporte de acción? En: Puesta en escena y otros problemas de teatro. Lima: ediciones ENSAD, pp. 309-316.

RUBIO, Miguel

2011. Máscaras, teatralidad y fiesta andina. *Puente: ingeniería, sociedad, cultura*, 5(22).

2010. Ver para creer: entre la evidencia y la crisis de representación. *Revista Paso de gato*, *8*(42).

2009. Notas para un desmontaje de No me toquen ese valse. En: Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación. Ileana Diéguez (comp.), UIA-CITRU-INBA-CNA, México.

2008. Las máscaras de Edmundo Torres. Lima: *Puente: ingeniería, sociedad, cultura*, 3(10).

2001. Los Ruperto en la memoria. Lima, 1992. En: Notas sobre el teatro. Grupo Cultural Yuyachkani. University of Minnesota. Lima-Minneapolis, 2001. Pp. 135.

2001. El ojo de afuera (apuntes sobre Hasta cuando corazón y Serenata). Celcit, revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana, *6*(7). Buenos Aires, Argentina.

1996. En: Notas sobre el teatro. Grupo Cultural Yuyachkani. University of Minnesota. Lima-Minneapolis, pp. 183.

2001. Rastros de la presencia y la teatralidad. Notas y reflexiones sobre la llamada Ópera de Pekín. Pekín-china, setiembre octubre de 1993. *Revista Textos de teatro peruano,* (3). Lima, diciembre de 1995. En: Notas sobre el teatro. Grupo Cultural Yuyachkani. University of Minnesota. Lima-Minneapolis, 2001. Pp. 159.

UGARTE, Guillermo

1946. *El radioteatro (nueva forma de expresión artística).* Lima: imprenta el Cóndor.

VALER, César

2010. *¿Cómo enseñar teatro? Manual para profesores.* Lima: Editorial San Marcos.

VARGAS, Carlos

2018. La teatralidad como lugar de la memoria: análisis del caso ¡Ay, Carmela! De José Sanchis Sinesterra. *Revista Estudio Teatro*, *1*(2), pp. 34-41.

2018. Tres ideas críticas sobre la crítica teatral. *Diálogos: apuntes teatrales*, *1*(2), pp. 24-26.

2013. Entre la poética y la política: asuntos de derechos humanos en La Muerte y la Doncella, de Ariel Dorfman. *Desde el sur*, *5*(2), pp. 191-203. Recuperado de: https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/28/31

2010. ¿Quieres una moraleja?: la violencia política en dos dramas peruanos. En: M. Cox (Ed.) Sasachukuy. Tiempo, Memoria y pervivencia, pp. 89-102. Lima: Editorial Pasacalle.

2004. *Aportes del teatro a la actividad pedagógica. En: Actas del Congreso de Educación.* Arequipa: Universidad Católica San Pablo.

VELARDE, Sergio

2018. Entre Colinas y Senderos, necesario ejercicio de memoria. *Revista estudio teatro*, *1*(2), pp. 61-67.

2011. *El oficio crítico.* Lima: Centro peruano de teatro.

Investigación etnográfica y autoetnográfica

La gran diferencia entre la investigación científica, en la que se manipulan variables en un ambiente controlado, de manera que el resultado de dicha manipulación pueda repetirse, y aun así, siempre sea el mismo, y la investigación etnográfica, es que en esta última él o la investigadora se adentra en el fenómeno que desea estudiar, de modo que pueda observarlo inserto en su contexto a partir de la convivencia con el grupo en el que dicho fenómeno se presenta para recoger información real surgida de las interacciones con este grupo y solo desde allí, realizar un análisis de tipo cualitativo de la información levantada, análisis que además no pretenderá ser del todo objetivo, ya que la interpretación de estos datos es parte del procesamiento.

Como se puede ver, la etnografía, al incorporar la subjetividad no solo plantea un cambio metodológico en torno al procesamiento de la data, sino que, empieza un camino de distancia epistemológica con la tradición moderna. Incluso, dentro de este mismo enfoque metodológico se han dado una serie de aperturas tanto en los métodos de recolección y sistematización de la información como en la presentación de esta. Lo mismo ha sucedido en relación con los campos de estudio, de modo que en las últimas décadas se adentran en temas tan disimiles y al mismo tiempo tan legítimos, como las barras futbolísticas, las sexualidades no oficiales, las comunidades en línea, etc.; esto con el fin de entender y dar cuenta de cómo se están construyendo las diferentes culturas contemporáneas. Didi-Huberman (2002) en su libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, ensaya una relación entre cultura y arte (fotografía) en la que este último se constituye como una manera de exposición de la cultura de los cuerpos:

> Exponer a los pueblos: interminable sitio de construcción del que podríamos deducir la hipótesis de un vínculo entre la especie (común) y el aspecto (singular) de los seres humanos. Interminables sitios de construcción de imágenes para dar rostro al trabajo sin fin del fin, y lugar a lo ilimitado de nuestros límites inmanentes. Podríamos llamar cultura al espacio común de todos esos sitios. (Didi-Huberman, p. 95)

La definición de cultura que propone aquí Didi-Huberman me parece sumamente adecuada sobre todo porque nos permite invertir el orden de la enunciación y proponer que podríamos llamar arte al espacio común de los sitios en los que lo ilimitado (y lo limitado) de las culturas se acoge; a esto le podemos sumar que, si utilizamos esta entrada para pensar en la investigación en arte, sería coherente el uso de etnografía, nacida de las ciencias sociales, porque nos abriría otra dimensión poco estudiada del mismo. Si pensamos en este tipo de investigación en Perú, tenemos que una gran parte de la producción artística entre 1960 y 1990, al igual que en buena parte del mundo, ha estado —y en algunos lugares sigue estando— sostenida en esta forma de investigar.[17] En el Perú, grupos como Yuyachkani la han convertido en una herramienta permanente de creación que ha conducido a algunas de las propuestas escénicas más provocadoras y experimentales del país pero que tienen como base para su construcción la exposición de los cuerpos silenciados e inmovilizados por la historia oficial, cuerpos que son encarnados como ejercicio de resistencia ante el olvido, es decir, como lugar de soberanía de estos. En relación con esta soberanía y dialogando con Bataille, Didi-Huberman nos dice que

> pensaba el arte y la cultura como lugares de una soberanía, considerada por su parte —contra todo poder— desde la perspectiva de una exigencia que apuntara a lo imposible: "¿Habrá en este mundo un lugar donde ese imposible tenga su lugar?". (2002, p. 96)

17 Vale la pena indicar que, si bien es cierto que se utilizó y se utiliza para la construcción de hechos escénicos, no necesariamente se generó a partir de estos procesos un documento de índole académico.

Este lugar de lo imposible para el arte por el que somos interrogados podría estar determinado por procesos de investigación que le demanden a la academia occidental poner en tela de juicio qué es un conocimiento válido, para qué sirve, y cómo debemos llegar a él. Parrini (2018)[18], de otro lado, explicando el campo de estudio de la antropología sostiene que esta se ha ocupado de las figuras liminales; es decir, de aquellas que implicaban un pasaje o tránsito ritual entre estadíos, pero que estos umbrales en la cultura contemporánea han migrado hacía los biopolíticos debido a que estaríamos experimentando un "desajuste generalizado de los espacios y las habitabilidades (…) donde las multitudes se agolpan sin poder salir. No hay tránsito y el umbral parece extenderse infinitamente" (p. 18), pero los espacios desajustados, precisamente por su desajuste producen grietas, en las que a su vez se construyen nuevas habitabilidades, en las que los espacios imposibles acontecen. De hecho, esos lugares imposibles, son los del arte. Quizás por lo mismo, Eva Marxen (2009) denomina a una parte de la producción artístico-plástica o cinematográfica como arte etnográfico. Y es en torno a la relación entre arte y etnografía que Parrini (2018) toma la idea de cuerpos documentados y cuerpos líricos para entender el aporte de cada uno de ellos en el marco de esta relación:

> La etnografía se pregunta por el futuro inmediato de los hechos y puede revisar un espectro más o menos amplio de su pasado. Puede seguir las líneas políticas, económicas o míticas. Llega hasta donde puede establecerse cierta claridad e inteligibilidad. El teatro empieza donde no se puede decir más, en la impotencia de la palabra y la memoria, y avista estrategias de resurrección. (p. 24)

Más adelante y para ampliar la idea de teatro como espacio lírico, propone que este es "una zona indiferenciada que es posible poetizar sin eludirla: la realidad y el peligro es documentada por la etnografía, mientras que el teatro tiene posibilidades de imaginarla y conmoverla" (p. 29). Por lo

18 Parrini acompañó un trabajo de investigación y creación del grupo teatral mexicano Línea de Sombra para entender el entrecruzamiento de metodologías y poetización de la realidad de ambas disciplinas.

tanto, en esta relación la investigación etnográfica se vuelve central para un tipo de arte y específicamente para un tipo de teatro.

Marxen (2009) además de entender la investigación etnográfica como constitutiva del arte etnográfico, pone en valor otros dos aspectos: el primero, en relación al uso del arte como herramienta de investigación etnográfica, que en buena cuenta es la otra vía de una misma calle; y el segundo, en relación al enfoque relacional que plantea Bourriaud[19], que se da en esos tipos de investigación y que está intrínsecamente asociado al asunto de la agencia de artistas y espectadores mencionados en páginas anteriores.

Al igual que la Etnografía, la Autoetnografía no pretende generar un conocimiento objetivo del mundo, pero a diferencia de la primera, la Autoetnografía, que es un método de investigación social (tomada para algunos autores como producto de un giro epistémico a partir de la misma etnografía y para otros una nueva metodología de investigación y consignación de resultados) desplaza la obtención de datos en torno a una comunidad y pone en el centro al cuerpo del investigador o investigadora tanto en cuanto sujeto, como en cuanto cuerpo social, es decir se vuelve el sujeto de su propia investigación y para hacerlo, se contextualiza, y en esta contextualización articula los campos de estudio de aquellos aspectos que lo determinan, ya sean, sociales, políticos o culturales. Blanco (2012), hace una reseña de la aparición de esta, según la cual

> a mediados de los años ochenta ocurre una profunda ruptura ya que se da una fuerte erosión de las normas clásicas que regían los procesos de

19 Nicolas Bourriaud: curador y crítico de arte. Escribe *Estética Relacional* (1998). Bourriaud afirma que "El problema ya no es desplazar los límites del arte sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global. A partir de un mismo tipo de prácticas se plantean dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegiaba lo 'nuevo' y que llamaba a la subversión a través del lenguaje: hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la 'sociedad del espectáculo'. Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas." (Bourriaud, 2006, pp. 34-5).

> investigación en ciencias sociales —por ejemplo, la recolección de información y la escritura se vuelven más reflexiva ya que la "autoridad" del investigador para dar cuenta de "la realidad" es cuestionada—; a una transición conocida actualmente como "la crisis de representación". Muchas veces se señala específicamente el año de 1986 como significativo, a partir de la publicación del libro *Writing Culture* de James Clifford y George Marcus (eds.), que se toma como punto de inflexión que denota un antes y un después en este campo de estudios. (…) algunos autores afirman que "el trabajo de campo y la escritura se mezclan uno con la otra. […] De esta manera, la crisis de representación mueve a la investigación cualitativa hacia nuevas y críticas direcciones" (Denzin y Lincoln, 2003, p. 27). (Blanco, p. 53)

Más adelante, Blanco (2012) menciona que existe otro abordaje en torno al nacimiento de la autoetnografía que la plantea más bien como giro narrativo ocurrido a inicios de los noventa, y que se caracterizaría por consignar los procesos y resultados de las investigaciones de modo experimental, es decir, usando herramientas literarias. Además de renunciar a la objetividad, la Autoetnografía toma distancia de la pretensión de generar conocimiento generalizable y reproducible en tanto parte de un posicionamiento como sujeto por parte del investigador o investigadora, por lo que, en todo caso, ese conocimiento solo será generalizable si él o ella misma problematiza un tema que le atañe en tanto cuerpo social. Ahora bien, en cuanto a esta metodología de investigación y su relación con el arte es interesante observar que cuando se implica al cuerpo del sujeto investigador enmarcado y determinado por su contexto, este se convierte en una herramienta poderosa para viabilizar un tipo de investigación artística coherente con los procesos creativos, dado que lo mismo que sucede en estos procesos de investigación, sucede en los procesos de creación artística. Son los cuerpos contextualizados de los y las creadoras los que con su escritura espacio-temporal generan conocimiento encarnado. Calderón (2021), quien hace un análisis crítico de un trabajo que realizó Behar[20] en el 2003, dice en relación con este que

20 Ruth Behar es, además de antropóloga, una activista feminista que cuenta con varias publicaciones entre las que destacan *Translated Woman* (1993), y *The Vulnerable Observer:*

> con esta estrategia epistémico-afectiva crea una narrativa que deja conocer la realidad propia de su corpo-subjetividad, así como los modos de las representaciones sociales en las que se halla inmersa en una unidad narrativa compleja creada a partir de las convergencias de saberes compartidos. (p. 5)

A partir de ahí, revisa su propia producción de conocimiento dentro del laboratorio de "Pinina Flandes" a la que denomina performativo epistémica que implica al cuerpo del sujeto "tratando de salir de su estado de sujeción" y que se enmarcaría en la Autoetnografía como una epistemología emergente que implica un nuevo giro, esta vez, hacia la corpo-subjetividad del investigador como creador que construye su archivo a partir de la corporalidad (Calderón, 2021). Investigador que, al tiempo que performa a partir del conocimiento producido, produce conocimiento con su performance, y que, según él mismo indica, "se propone una intervención con miras a afectar, perturbar, dislocar, provocar, interpelar, retorcer y abarrocar (queeriar, enrarecer, pluralizar, diversificar, complejizar o invertir, torcer) el poder" (p. 11). Sobre las narrativas producto de estos procesos de investigación sostiene que estas pueden usar soportes tan plurales como videograbaciones, archivos digitales, fotografías, poesía, streaming, etc., abriendo así el campo de los dispositivos académicos para la divulgación de la investigación, aspecto que veremos más adelante en otras metodologías de investigación en artes escénicas.

Este tipo de performance epistémica, o epistemología performática, ha encontrado una nueva metodología en la investigación performativa que, en el caso de las artes escénicas presentacionales, han generado recientes pero interesantes trabajos de investigación. En el caso peruano, la mayor parte de los trabajos consignados aquí corresponden a la investigación autoetnográfica sobre los procesos de creación de las últimas décadas, pero existen también trabajos sobre la utilización del teatro como herramienta

---

Anthropology That Breaks Your Heart (1996), que abordan la problemática de los estudios etnográficos.

etnográfica, sobre teatralidades rituales y crónicas sistematizadas de las muestras nacionales de teatro y de experiencias de teatro comunitario, entre otras. Entre las que hasta ahora he podido rastrear se encuentran:

BARRAZA, Ernesto

2020. Un teatro para la pandemia: alternativas para la creación escénica en tiempos del nuevo coronavirus en el Perú, a propósito del proyecto virtual «Sin filtro» del Teatro Británico. *Desde el sur*. Recuperado de: https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/647/669

BENZA, Rodrigo

2017. Teatro intercultural na Amazônia peruana: projeto Unia 2011. En: Ateliês em Artes Cênicas: produção, extensão e difusão cultural, *Uberlandia: Editora da Universidade Federal de Uberlandia/MG*. Recuperado de: http://www.edufu.ufu.br/sites/edufu.ufu.br/files/e-book_atelies_2017_0.pdf

2017. Memory and Andean Theatricality in Peru: The Carnival of the Children of Accomarca. En: CONFLUENCES 9 Deciphering decolonisation in Dance Pedagogy in the 21st century in Cape Town. Ciudad del Cabo: UCT School of Dance. Recuperado de: http://webcms.uct.ac.za/sites/default/files/image_tool/images/96/Confluences%209.pdf

2015. The Game of Identities: Intercultural Theatre in the Peruvian Amazon. En: Applied Theatre: Development. Londres: Bloomsbury, pp. 150- 168.

2015. Pensando el teatro intercultural desde América Latina. *Territorio Teatral*. Recuperado de: http://territorioteatral.org.ar/html.2/home_n12.html

2017. El teatro como vía de desarrollo personal y colectivo. En: Cuadernos de Innovación en la Docencia Universitaria. Recuperado de:

http://files.pucp.edu.pe/profesor/2017/06/14224319/cuadernos-innovacion-docencia-universitaria.pdf

CARPIO, Paloma

2014. Una mirada al Perú desde el Teatro y la Comunidad. *Paso de gato.* Recuperado de: http://pasodegato.com/Site/Tienda/index.php?id_product=237&controller=product&id_lang=1

CASAFRANCA, Augusto

2020. Cocina abierta: Yuyachkani en tiempos pandémicos. *Conjunto, Casa de las Américas.* Recuperado de: http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/197/Conjunto%20197%20Direcci%C3%B3n%20de%20Teatro%20CASA.pdf

CORREA, Ana

2021. Marea roja ponte el alma, crónica de insurgencia y creación. *Conjunto, Casa de las Américas*. Recuperado de: http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/198/Conjunto%20198-Direccion%20de%20Teatro%20CASA.pdf

2018. La mujer de negro de Adiós Ayacucho: la no presencia. *Estudio teatro, 1*(2), pp. 31-32.

2009. Sanaciones y reparaciones simbólicas: Rosa Cuchillo. *Revista Karpa*, *2*(1).

2009. Rosa Cuchillo: investigación y creación. Memoria de un proceso. *Conjunto*, (150), pp. 44-48.

ENCINAS, Percy

2010. *IV Festival UCSUR de teatro internacional*. Lima: Universidad Científica del Sur.

GASSOLS, Carlos

2015. *Mi vida en el teatro.* Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

GUILLÉN, Edgar

2009. *Memoria de mi memoria.* Lima: Osito.

JOFFRÉ, Sara; COLLAZOS, Yadi; MORANTE, Ricardo y REYNA, María

1997. *El libro de la muestra de teatro peruano.* Lima: Lluvia editores.

JOFFRÉ, Sara y DELDIME, Roger

1981. *El niño en el teatro.* Lima: Edición del autor.

LA HOZ, Diego

2015 Has to: Un inusual taller de crítica. *Teatralidades*, *1*(1), pp. 85-90.

MALCA, Malcom

2019. *La gente dice que somos teatro popular.* Lima: Pontifica universidad católica del Perú.

MEDINA, Lucero

2020. Editorial Mujeres en escena en Perú y América Latina. *Conexión, Mujeres en las artes escénicas en el Perú y América Latina*. Recuperado de: http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/22547/21728

PASTOR, Lorena y TOMOTAKI, Silvia

2020. Corporalidades y vínculos que trascienden la escena: indagaciones desde nuestra experiencia artística en un penal en el Perú. *Conexión: Mujeres en las artes escénicas en el Perú y América Latina.* Recuperado de: http://http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/22556/21745

PASTOR, Lorena

2019. La acción artística como producción narrativa: subjetividades, performance y experiencia en el Penal Modelo Ancón II. *Revista Conexión.* Recuperado de: http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/issue/view/1601

2012. El Teatro: Una propuesta metodológica. *Revista Conexión*. Recuperado de: http://departamento.pucp.edu.pe/comunicaciones/publicaciones/revistas/revista-conexion-departamento-

2011. Teatro de reencuentros, ilusiones y esperanzas. Proyecto en el Centro Juvenil Santa Margarita de Lima. *Conjunto, Casa de las Américas.* Recuperado de: http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/161/lorena.pdf

2010. Hacia un verdadero boom teatral. *El Todo poderoso/Quehacer.* Recuperado de: https://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/795/2299.pdf

2008. Aprendiendo a vivir: ¿Qué significó el teatro para un grupo de adolescentes privadas de su libertad? *Caja negra*, pp. 12-17.

2007. El Teatro abre corazones, rompe muros, crea puentes. *Justicia para crecer: revista especializada en justicia juvenil restaurativa*, (6), pp. 20-21. Recuperado de: http://issuu.com/tdhperu/docs/justicia_para_crecer_6/1?e=14246715/10005503

PEIRANO, Luis.

1982. Teatro de la calle: el renacimiento del juglar. *Socialismo y participación*, (18).

RÁEZ, Mario.

2018. El proceso de diseño (mi proceso). *Revista estudio teatro*, *1*(2), pp. 51-55.

RALLI, Teresa; RALLI, Rebecca y CORREA, Ana

2003. *En el escenario del mundo interior: talleres de autoestima: un manual.* Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

ROBLES-MORENO, Leticia

2017. Red de afectos en expansión*. Conjunto, Casa de las Américas.* Recuperado de: http://casadelasamericas.org/publicaciones/revista-conjunto/184/13LeticiaRobles-Moreno.pdf

RUBIO, Miguel

2013. El gran teatro de Paucartambo. *Puente: ingeniería, sociedad, cultura*, *8*(30).

2011. *Raíces y Semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina.* Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

2008. The Procession that Travels Inside: Yuyachkani's "Santiago". *Studies in 20th & 21st Century Literature, 32*(2), Article 5. https://doi.org/10.4148/2334-4415.1679

2008. *El cuerpo ausente (performance política).* Lima: Grupo cultural Yuyachkani,

2001. Yuyachkani: ¿veinte años no es nada? Un testimonio de vida de Miguel Rubio*. Revista Quehacer*, pp. 100-111.

1983. Allpa Rayku. *Una experiencia de teatro popular.* Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

Investigación-creación

Como se ha visto en las páginas precedentes, la investigación en arte como la conocemos hoy en día es producto de un devenir, de una gran cantidad de exploraciones por parte de las y los propios artistas que intentaban e intentan construir metodologías de investigación que se elaboren desde el arte y respondan a los contextos sociales, políticos y culturales de la contemporaneidad en la que habitan. En buena cuenta porque al ser las escuelas y conservatorios absorbidos o convertidos por o en universidades, la investigación se convirtió en requisito ineludible para asentarse en el mundo académico en el que ahora están insertos. Para hacerlo, para posicionarse como investigadores e investigadoras las y los artistas han tenido que reclamar su espacio en un ambiente en el que este tipo de investigación estaba reservado para disciplinas ajenas a la artística.

Sin embargo, arribar a estas propuestas metodológicas no ha sido fácil ya que pretender construir conocimiento desde la corporización de estructuras poéticas insertas en una experiencia convivial, no ha sido considerado históricamente necesario para el desarrollo social y cultural de los sujetos. A esto se le suma que las artes, tal como las conocíamos también se han modificado ya que como decía al inicio de este trabajo la taxonomía que delimitaba lo que le es propio a cada una y que permitía elaborar definiciones de las mismas se ha derrumbado generando nuevas configuraciones con las partes colapsadas de cada una de estas definiciones. En palabras de Lorente: "Las prácticas escénicas contemporáneas cuestionan los estrechos límites disciplinares en los que se asentaba la creación, la diseminación y la enseñanza de las artes escénicas, al tiempo que reclama abordajes interdisciplinares…" (2013, p. 10).

Así, la investigación en artes, y con ella, la investigación en artes escénicas se convierte en un espacio de búsqueda constante que pone en el centro tanto a los sujetos creadores como al público en comunión, con el cual el arte sucede[21], y que problematiza las nuevas configuraciones

21 En el prólogo de Biblioteca Personal (1985/1988), editorial Hyspamérica.

de estos sujetos a nivel de su identidad, sus relaciones, su cultura y las ideologías que las sostienen. Para lograr esto, la práctica y la academia han empezado una coreografía en la que la una y la otra avanzan y retroceden, se dan espacios, se bordean, se entregan y se sostienen, dejando cada vez más atrás esa histórica confrontación en la que la academia desdeñaba a la práctica y la práctica (probablemente por el temor y la inseguridad de muchos artistas generados justamente por este desdén) consideraba innecesaria a la academia. Sánchez reclama la necesidad de que ambas partes de este proceso cuestionen su propio sistema de creencias en torno a la capacidad de aporte de cada uno en esta relación:

> Para ello la investigación artística no tendría por qué adaptarse sin más a los formatos y los criterios que el sistema de investigación académico entiende ni la Academia asumir sin crítica la subjetividad radical del trabajo creativo. En cualquier caso se trata de un proceso de acercamiento de Academia y arte, en el cual cada uno de ambos está llamado a replantear las concepciones heredadas de uno mismo y del otro. (2010, p. 7)

Ciertamente, como resultado de este acercamiento no solo de ambos lados se están replanteando el modo en que cada uno miraba al otro, sino que, además, como reclama Sánchez, como producto de una crítica contaminación recíproca cada uno se está replanteando a sí mismo. Del mismo modo en que el arte adquiere nuevas configuraciones, lo hace la investigación del mismo, dando como resultado metodologías que, si bien tienen elementos comunes mencionados líneas arriba, también tienen diferencias principalmente de priorización, es decir, del punto de arranque y de la proporción entre teoría y práctica, incluso en relación al soporte adecuado para la presentación de las investigaciones; en otras palabras, ¿qué viene primero, el huevo o la gallina? ¿La teoría o la práctica? ¿Cuánto de teoría y cuánto de práctica?, y en relación con el resultado, ¿es suficiente la obra de arte, o se debe acompañar de un trabajo textual? De ser así, ¿debe este ser solo descriptivo del proceso y el objeto, o siendo investigación para la obtención de un grado académico se le debe exigir rigurosidad, conceptualización y profundidad? En relación con estas preguntas y sus probables respuestas aparecen como posibilidades

las ya conocidas investigación creación, *practice leads research, practice as research*, entre otras y las más nuevas, como la investigación teórico-práctica[22] o la investigación performativa. Lorente define lo que implica este tipo de investigación diciendo que

> la investigación en artes, artística o preformativa, designa un ámbito de investigación cuyo planteamiento no se reduce al empleo de determinados métodos, herramientas y procedimientos de investigación, sino que implica también cuestiones de alcance epistemológico, referidas al modo en que

22 «En 2020, prologué la tercera entrega de una colección (*Investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: tres enfoques III*) en la que la ENSAD publica los trabajos de grado de sus egresados y egresadas. En ese prólogo expliqué brevemente la metodología que desde nuestro espacio de formación estamos construyendo y es del mismo que extraigo las citas que vienen a continuación: "Es importante explicar brevemente el enfoque metodológico que desde la ENSAD se viene construyendo, es decir, la investigación teórico-práctica para la construcción de hechos escénicos y su conceptualización y análisis simultáneos. Esta nueva perspectiva, evidentemente, toma de otros enfoques que se vienen trabajando hace ya varios años en diferentes lugares del mundo, o por lo menos, dialoga con ellos de forma directa o indirecta. Al mismo tiempo, la investigación teórico-práctica potencia especificidades, que están asentadas sobre la base de la observación del contexto del que emergen y del diálogo de la misma con la teoría teatral contemporánea"» (Lora, p. 9).
En este punto, vale la pena mencionar que nuestro enfoque considera al menos dos ejes en el proceso de investigación. Un primer eje es el del discurso, que toma de los Estudios de Performance la premisa de que el arte no existe solo para ser observado o como elemento decorativo, sino que performa, es decir, que le hace algo a la realidad y a los sujetos, por ejemplo, modifica sus subjetividades abriendo el camino hacia la revisión de nuestros sistemas de creencias. De la misma manera, toma también conceptos y marcos teóricos provenientes de los Estudios Culturales con los que también tiene muchos puntos de contacto, como las diferentes perspectivas teóricas en torno al sujeto contemporáneo, al género, a la ideología, al poder, al análisis crítico del discurso, a la deconstrucción o a la teoría del arte o de la cultura, entre muchos otros. Como segundo eje tenemos el de la estructura formal que determina la construcción del hecho escénico y que tiene como base a la teoría teatral, en especial la más contemporánea ya que esta brinda las bases conceptuales y teóricas surgidas para entender el teatro de nuestro tiempo, es decir, aquel construido por sujetos determinados por este tiempo fragmentado, híbrido y plural, consecuencia de la globalización de la economía y de las subjetividades y del avance frenético de las tecnologías de la comunicación y la información que todos compartimos. El punto de partida, sin embargo, es el sujeto-creador-investigador y cómo se posiciona en el mundo, desde dónde mira la realidad, qué le duele, qué le urge modificar, qué tiene que conocer, qué poetizaciones quiere construir. A partir de ahí, de su posicionamiento de sujeto, empezamos el proceso de investigación teórico-práctica en un ida y vuelta permanente de construcciones escénicas y teóricas que se provocan y construyen recíprocamente. Una imagen significa un universo conceptual en movimiento, una danza en la que idea y materialidad se seducen sin principio ni fin. El asunto es hacernos conscientes y desde esa consciencia empezar a producir conocimiento nuevo (Lora, pp. 10-11).

> se piensa y concibe la producción del conocimiento científico en el campo artístico, así como a las consideraciones ontológicas referidas al objeto de la investigación y a las teorías que orientan su construcción. (2013, p. 2)

La apertura interdisciplinar de la semiótica, la etnografía, la autoetnografía y los estudios sobre la liminalidad en el teatro[23] conducen al enfoque interdisciplinar en buena parte de las metodologías de investigación artística. Este, parte de un cambio en la mirada que solía enfocarse solo en los procesos y objetos artísticos hacia un enfoque que no entiende ni procesos, ni objetos, fuera de la relación espactatorial vivida durante la experiencia artística con todo lo que esto implica.

> Los regímenes de visualidad representan un anudamiento inextricable entre el acto de observación y lo observado, entre las condiciones sociohistóricas, culturales e ideológicas que median entre la percepción y el objeto de la mirada (…) permite una indagación crítica y la reconstrucción del compromiso ético y político en el que se desenvuelven las prácticas escénicas, en tanto que actos de la visión. (Lorente, 2013, p. 2)

Lorente llega al mismo punto desde la perspectiva de los regímenes de visualidad que sin duda implican una entrada importante y que, además, tiene muchos puntos de contacto con los estudios culturales[24]. Tanto los

---

23 Jorge Dubatti, quien ha escrito extensamente al respecto, lo define como: "El concepto de liminalidad (…) propone que en el teatro hay fenómenos de fronteras, en el sentido amplio en que puede reconocerse la idea de lo fronterizo, incluso en términos opuestos: límite o lugar de pasaje, separación o conexión, zona compartida de intercambio o combinación, fusión o conflicto, tránsito, circulación y cruce, puente y prohibición, permanencia o intermitencia, zona de mezcla, hibridez, transfiguración, periferia, lo ex-céntrico, el dominio borroso o des-delimitación, lo interrelacional, lo intermedial, incluidos lo interfronterizo y lo trans-fronterizo, etc." (Dubatti, 2017, pp. 23-24).

24 En la editorial del N.° 35 de la revista *Nómadas* de la Universidad Central de Colombia, Sonia Marcela Rojas, define los regímenes de visualidad como: "…un sistema de reproducción de procesos de dominación que requieren ser cuestionados, a la luz no sólo de los contextos particulares de América Latina, sino también de los nuevos retos y demandas que propone la sociedad contemporánea. En tal sentido, las prácticas de racialización, jerarquización e inferiorización que se dieron con los procesos de colonización, se actualizan con la modernidad, a partir de un matriz eurocentrista que justifica, argumenta y fortalece discursos de subalternización" (p. 1), y, como sabemos, la subalternización es un campo de

artistas como el público son sujetos, es decir, están sujetos a su género, a su raza, a su situación socioeconómica, a la historia de su cultura y de su país, a sus experiencias y a su contexto, y es precisamente en ese punto donde la interdisciplinariedad para la investigación y construcción de estructuras poetizadas se convierte en un detonador de conocimientos nuevos, pertinentes y relevantes al contexto del cual emerge sujeto creador, el sujeto público y la experiencia que comparten. Carreira, en relación con la interdisciplinariedad de la investigación en las artes escénicas nos dice:

> La historia que escribimos hoy en día es principalmente la historia de los fenómenos de la escena como experiencia compartida entre artistas y espectadores. La diversificación del campo se dio a partir de la relación con áreas del conocimiento tan variadas como la sociología, lingüística, antropología, y hasta la física. (Carreira, 2010, p. 8)

Estas disciplinas, entre otras, son justamente las que han estudiado aquellos condicionantes a los que el sujeto está "sujeto", por consiguiente, la interdisciplinariedad para el estudio y construcción de los objetos artísticos se vuelve ineludible. Este giro a su vez está generalmente (aunque no en todos los casos) relacionado con el giro ontológico en el arte que va de la representación a la presentación, giro en el que es precisamente el público, como un otro que nos interpela y al que interpelamos, el que nos permite construir el acto poetizado presentacional. También puede suceder, entre otras variantes de esta metodología, que los sujetos a los cuales se pretende representar tengan una participación activa en los procesos de investigación creación, poniendo su voz y sus cuerpos como parte constitutiva en la construcción del hecho escénico y siendo al mismo tiempo el objeto investigado.

Existe otro aspecto de la relación investigación-creación que es importante resaltar, más allá de las razones por las que estos dos aspectos han empezado una coreografía de apareamiento, más allá de las formas

---

estudio central en los estudios culturales.

que esta coreografía adquiere, e incluso, más allá de la importancia de la misma, esto es, que en el fondo la investigación y la creación son las dos caras de una misma moneda, ya que, así como la tarea de la investigación es crear conocimiento nuevo a partir de la búsqueda de nuevos enfoques que transgredan los anteriores y ensayar con esto nuevas miradas del mundo, el arte transgrede permanentemente sus propios límites al tiempo que también ensaya nuevas miradas del mundo, de sus procesos, relaciones y creencias a partir de representaciones simbólicas y estructuras presentacionales poetizadas, todo esto en una gran pluralidad de configuraciones que cuestionan indefectiblemente los diferentes sistemas de creencias de su contemporaneidad permitiendo con esto que la cultura se resignifique a sí misma, o como dice Sánchez:

> La investigación en artes es una dimensión de la práctica artística, no es algo diferente de ella. Se distingue más bien de la producción, pero sin que ello implique considerar dos tipos diferenciados de práctica, sino dos dimensiones de una misma práctica. (2010, p. 10)

Finalmente, está el problema del soporte en que la investigación artística (o escénica) se presenta, y en este sentido un proyecto interesante de resaltar es el que estudia Helena Grande en un artículo sobre el JAR (Journal for Artistic Research), que en buena cuenta, es un espacio para la divulgación científica on line de trabajos de investigación de estudiantes de arte y artistas que han sido previamente revisados por pares pero que no quieren ajustarse al formato académico tradicional, sino que más bien están construyendo nuevos dispositivos más adecuados para la difusión de sus investigaciones. Aunado al JAR se ha creado también el Research Catalogue, como una base de datos de trabajos de investigación que, aunque no han sido revisados por pares, están disponibles para que la comunidad de investigadoras e investigadores artísticos los discuta y alimenten de modo tal que se preparen para el JAR, en palabras de la propia Grande:

> consideramos que este concepto intenta responder, a su vez, no solo a las necesidades de los artistas a la hora de presentar/exponer su investigación sino a un nuevo concepto de investigación. El principal problema que se detecta a

través de la terminología referida al trabajo de los artistas en las escuelas de artes es la combinación de la práctica y la teoría. En términos como *studio based, practice-based* o *practice-led research*, la práctica se entiende como el trabajo principal que es demostrado o apoyado por una documentación o proceso de investigación que queda explicado en un escrito. De tal manera que el escrito se convierte en una especie de suplemento de la práctica. (2013, p. 89)

Grande también explica que la construcción de nuevos formatos de (re)presentación es que en sí mismos implican un cambio de paradigma a través de nuevas propuestas de mirada hacia la "composición, conectividad, multiplicidad o traducción, acercando y diluyendo las fronteras entre diferentes áreas del conocimiento, epistemologías o metodologías" (2013, p. 103). Además hace énfasis en que estas nuevas propuestas podrían detonar en la construcción de nuevas lógicas de pensamiento artístico y cultural.

Como este, existen distintos intentos por acercar cada vez más lo académico y lo artístico, no solo en lo referente al diálogo a través del cual se construyen recíprocamente en una suerte de poiesis recursiva sino además en cuanto al producto final que ambas producen.

Para terminar, no puedo dejar de mencionar a Jorge Dubatti, quien es, además del impulsor de estos volúmenes, uno de los teatrólogos latinoamericanos más importantes; él parte de la premisa de que el teatro produce conocimiento, recuperando una idea de Badiou, quien afirma que "el teatro piensa", y con esto reivindica la idea del artista como productor de conocimiento pertinente y relevante para nuestro campo disciplinar (2020, p. 25). Él caracteriza las posibles configuraciones de investigador-creador de la siguiente manera:

> …el artista-investigador, el investigador-artista, el artista asociado a un investigador no-artista especializado en arte y el investigador participativo que (sin ser artista) produce conocimiento participando en el acontecimiento artístico
>
> (…) Llamamos investigador-artista al teórico con importante producción ensayística y/o científica que, además de su carrera académica en organismos universitarios o científicos, es un artista de primer nivel. (…)

> Llamamos investigador participativo —de acuerdo con el término utilizado por María Teresa Sirvent (2006)— a aquel investigador (científico, académico, ensayista, teórico o pensador en un sentido general) que sale de su escritorio, de su cubículo universitario o del aula y trabaja adentro mismo del campo teatral, ya como espectador, periodista, investigador de campo, gestor, político cultural, es decir, que participa estrechamente en el hacer del campo teatral y que en muchos casos produce, más allá de su investigación específica (que se verá concretada en informes, artículos, libros, comunicaciones), contribuciones en el plano de la investigación "aplicada" a lo social, lo político, lo institucional, lo legislativo, la docencia y muy particularmente la formación de público, etc. (…) Llamamos artista e investigador (no-artista) asociados a la pareja de colaboración entre un creador y un investigador (científico o académico o ensayista, etc.) con un objetivo común relacionado a la producción de conocimiento sobre el arte/el teatro. La colaboración del investigador puede exceder la producción de conocimiento y estar ligada a la creación misma (…). (2020, pp. 28-30)

Cabe mencionar que, en el Perú, estas cuatro categorías también existen y como él enfatiza, en múltiples configuraciones. Ahora bien, si hablamos del proceso de investigación creación en el que teoría y práctica se dan nacimiento recíprocamente, hay que reconocer que en este país es el más incipiente, como podemos notar por la extensión del índex. Esto se debe a que hasta hace pocos años tanto la ENSAD, la PUCP como la UCSUR adaptaron las metodologías y formatos de la investigación científica para el trabajo de investigación de sus estudiantes, siendo estas de carácter bibliográfico en la mayor parte de los casos y casi como un anexo de su práctica escénica, es decir, esta no era determinante para la misma. Sin embargo, en la ENSAD, a partir del 2014, esta tendencia empezó a revertirse, aunque aún de un modo muy incipiente, y es recién a partir de 2018 que las experimentaciones metodológicas empezaron a dar los frutos buscados. En el caso de la PUCP, este proceso empieza más tarde, quizás con el nacimiento de la facultad de creación y producción y la apertura de la maestría en artes escénicas. Actualmente, como producto de estas búsquedas en las aulas, los y las docentes de investigación en ambos

espacios académicos han empezado a ensayar nuevas formas de investigación creación. Es así que llegamos a esta última parte del índex que, aunque actualmente cuenta con pocos títulos, estoy segura de que estos serán cada vez más y asentarán un nuevo camino para la investigación creación en el país.

BÉJAR, Marissa

2020. (Un) Ser en la ciudad: caminata escénica. Reflexiones sobre un proceso de investigación-creación de intervención en el espacio público. *Conexión.* Recuperado de: http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/22549/21729

LORA, Lucía

2018. Hacia la construcción de un nuevo modelo de conocimiento. En Investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: tres enfoques. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

2020. Hacia la construcción de un nuevo modelo de conocimiento. En: J. Dubatti (Ed.), Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Lima: Escuela nacional superior de arte dramático.

2020. Prólogo. I*nvestigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica: tres enfoques.* Lima: Escuela Nacional superior de Arte Dramático.

MEDINA, Lucero

2019. Carguyoq- Investigación acción escénica. En: Memorias, su devenir en la escena teatral. LIMA: Fondo Editorial Ensad.

Finalmente, y para sintetizar, hubo varios aspectos concurrentes que, a su vez, generaron quiebres y giros epistemológicos, dándole nacimiento a una vasta pluralidad e hibridez, tanto en las artes como en su investigación. Entre algunos aspectos remarcables tenemos que las artes en sí mismas empiezan un proceso de hibridación y permeabilidad de sus márgenes propiciando miradas de estas, que van desde lo posdramático hasta lo liminal performativo, y que a su vez le demandaron a la investigación un cambio de paradigma que le permitiera dar cuenta de los objetos y las experiencias que producía. Este cambio empieza a incluir a la relación con el espectador como parte constitutiva del hecho escénico, que hasta hace pocas décadas no había sido tomado en cuenta y, sobre todo, incluye la idea de agencia tanto para los creadores artísticos como para sus audiencias. Tenemos también, que la enseñanza de las artes pasa de los aspectos técnicos e históricos en escuelas y conservatorios a aspectos conceptuales en el marco de la formación universitaria, además, es de rigor el trabajo de investigación, considerado como la única manera válida de generar conocimiento. Paralelamente, al abrazar el enfoque performativo, algunas facultades de arte dramático empiezan a estudiar el arte desde la perspectiva de su agencia en la sociedad y en la cultura. A esto se le suma un giro interdisciplinario en los estudios semióticos y la incorporación de las metodologías etnográfica y autoetnográfica.

Todo lo anterior le da nacimiento a una búsqueda incesante por parte de los y las artistas-investigadores(as) que buscan construir metodologías de investigación que sean adecuadas a los procesos de creación, a la experiencia compartida con los espectadores y a lo que este le hace a la cultura y a la sociedad.

Entonces, podemos concluir que, como dice Carreira, “La función fundamental de la investigación es fabricar el Teatro. Es desarticular y reconstruir el Teatro. Investigamos para hacer Teatro, no para conservarlo, aunque investigándolo, también lo preservamos” (2010, p. 13).

Referencias bibliográficas

Arias, J. C. (2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el "método". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 5 (2), pp. 5-8. https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae5-2.iape

Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo.* Barcelona: Anagrama.

Calderón, Y. (2021). La autoetnografía como inflexión y performance para la producción de saberes liminales, rebeldes y nómadas. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 16 (29), pp. 16-37. https://doi.org/10.14483/21450706.17399

García, N. (1999). La globalización imaginada, México D.F.: Paidós.

Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios. Revista de Investigación Social*. Recuperado de: https://www.redalyc.org/pdf/628/62824428004.pdf

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 13, pp. 25-46.

Carreira, A. (2010). La investigación como construcción del teatro. *Telón de Fondo.* Recuperado de: http://archivoartea.uclm.es/textos/la-investigacion-como-construccion-del-teatro/

Danto, A. (2009). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.

De Blas, F. (2017). Análisis del contexto y problemática de la investigación en artes escénicas. *Tsantsa, revista de investigaciones artísticas*, 5, pp. 35-45.

Delgado, G. (2010). Conceptos y metodología de la investigación histórica. *Revista Cubana de Salud Pública.* Recuperado de: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S086434662010000100003&lng=es&tlng=es

De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología.* Buenos Aires: Galerna.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes.* Buenos Aires: Manantial.

Dubatti, J. (2020). Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis. En J. Dubatti (Ed.): *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*, pp. 19-48. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras.* Buenos aires: Galerna.

Fischer-Lichte, E. (2014-2015). La teatrología como ciencia del hecho escénico. *Investigación Teatral*, 4-5 (7-8), pp. 8-32.

Grande, H. (2013). Exposición de la investigación artística. Una aproximación al Journal for Artistic Research y el Research Catalogue. En: S. Blanco (Ed.): *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*, pp. 87-104. Madrid: Ediciones asimétricas.

Insúa, L. (2014). Encuentros dobles. De la investigación artística y sus mecanismos de validación. En: *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Barcelona: Ediciones asimétricas.

Lesage, D. (2010). ¡La academia ha vuelto!: sobre educación, el proceso de Bolonia y el doctorado en artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 13, pp. 67-76.

Lora, L. (2020). Hacia la construcción de un nuevo modelo de conocimiento. En J. Dubatti (Ed.): *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Lorente, I. (2013). Los estudios visuales en la investigación de las prácticas escénicas contemporáneas. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 19, pp. 281-288.

Madrid, A. L. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Trans. Revista transcultural de música*, 13, pp. 1-9.

Marxen, E. (2009). La etnografía desde el arte. Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios. *Alteridades*, *19*(37), pp. 7-22.

Parrini, R. (2018). Figuras del Límite: documentos, etnografía y teatro. Investigación teatral. *Revista de artes escénicas y performatividad*, *9*(13), pp. 16-34.

Sánchez, J. (2010). La investigación en artes escénicas. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 13, pp. 5-14.

Pensar-crear. Artista-investigadora o ¿de qué me trato?

Gabriela Macheret

Gabriela Macheret nació en Villa María, Provincia de Córdoba, Argentina. Es Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Es Profesora en la Facultad de Ciencias Sociales (UNC) y también en la Facultad de Derecho (UNC). Es actriz del elenco estable Comedia Cordobesa del Gobierno de la provincia de Córdoba. Investiga problemáticas de archivo en el Centro de Estudios Avanzados (UNC), donde coordina el Archivo Virtual Paco Giménez. Actualmente, se encuentra desarrollando la investigación *El teatro en la dictadura en la ciudad de Córdoba, Argentina (1976-1983). Memorias, olvidos y resistencias.*

Pensar-crear. Artista-investigadora o ¿de qué me trato?

¿De qué me trato?

En un evento al que fui invitada recientemente me vi obligada a enfrentarme, una vez más, a la inquietante tarea de redactar una breve síntesis de mi persona para ser presentada a lxs oyentes. Esta circunstancia ineludible en tales contextos —congresos, simposios y otras tantas situaciones de extraña teatralidad—, requerimiento imprescindible de absoluta formalidad, se convierte para mí, cada vez, en una encrucijada existencial. Si se lo piensa más allá —y más acá— de esa formalidad, tal síntesis —presentación, trayectoria, proyecto presente— pone al sujeto en un aprieto no menor, en dos o tres líneas se le fuerza a dar respuestas acerca de: 'quién' 'es', 'qué' hizo de-con su vida, qué está 'haciendo-siendo' en este momento 'de' y 'con' su vida, y hacia 'dónde' va.

Estos formales e inocentes 'datos' fuerzan, más allá y más acá de lo académico, a nombrarse, a definirse —si esto fuera posible—, a decidir una identidad; fuerzan, cada vez, una reflexión, un re-planteo, una re-formulación y finalmente una re-escritura de sí mismo. Lx ¿sujetx? termina aceptando poner-se en palabras sabiendo que no hay palabras que puedan nombrarle completamente. Pero no todo es inútil hipocresía: en realidad, este ejercicio tiene sus beneficios porque obliga a situarse, a tomar posiciones y, si se tiene claridad de que esa posición, ese situarse es siempre provisorio, en tanto solo puede ser pensado en permanente movimiento, puede resultar no tan inútil ni tan hipócrita la tarea. Resuena aquella consigna con que el director Paco Giménez interpela a sus alumnxs y a sus actorxs: "¿De qué me trato?"[1], o más bien, los obliga a interpelarse a sí mismos.

1 Conocida consigna que el director teatral trabaja en sus seminarios. Puede encontrarse información en Archivo Virtual Paco Giménez/ Conversaciones/ Con Paco/ Conversaciones 6: https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5261

Respuestas posibles: ¿soy actriz, docente, investigadora?

Respuestas comprobables: soy actriz, docente, investigadora, como un modo de 'hacerme cargo' de lo que produzco o de lo que 'me ocurre', como un modo de ir al acontecimiento con la "dignidad" que plantea Deleuze (2008, p. 158).

Respuesta adecuada-aproximada provisoria: soy una actriz a quien le interesa pensar su propia práctica, una "artista-investigadora" (Dubatti, 2020, p. 28). En el extremo, esto es lo que mejor me nombra, cuando nombrar se vuelve inevitable o, más bien, como plantearan Deleuze y Guattari (2008, p. 9), para "no llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo".

Esta decisión sobre la nominación y luego la de acercar el relato de mis desvelamientos y develamientos a este trabajo, está vinculada a una de las marcas que se evidencian en el tema que me propongo abordar: de qué modo se tramita un pensamiento 'en' la práctica, de qué modo tiene lugar 'un pensamiento en el cuerpo', qué diálogos establece el vínculo entre pensar y crear, ¿existe un 'vínculo' entre esas acciones/conceptos o ambos constituyen uno, inseparable?

Para quienes suscribimos a esta última posición y la hemos casi naturalizado, conviene tener siempre presente que hasta hace no muchos años —un puñado de décadas representan muy poco tiempo en la historia del pensamiento— la reflexión 'sobre' la práctica teatral estaba reservada al campo literario, al campo de la crítica y, a lo sumo, a unos pocos directores reconocidos —sí, 'género masculino'—, 'maestros de actores' cuya palabra estaba legitimada por las propias instituciones que los acogían y que decidían ubicarlos en un lugar central. Bienvenidos siempre todos ellos, celebremos que hayan existido y que existan, que continúen desempeñando una tarea que nos enriquece, ya sea para acordar, para refutar o para desoír sus puntos de vista, cuando no sus sentencias. Por supuesto, los lugares de legitimación son necesarios para que cualquier pensamiento —incluyendo el propio— sea acogido y difundido, pero conviene ser

siempre cautelosxs a la hora de aceptar sin más los enunciados-postulados que esos lugares promueven.

Alrededor de las últimas décadas del siglo pasado se produjo un cambio en esta configuración del universo teórico —por lo menos en la ciudad de Córdoba—, cada vez más lxs artistas han decidido pensar su propia práctica. Actorxs, directorxs, técnicxs, entre otrxs, quienes construyen el acontecimiento teatral con su presencia, una parte importante de quienes 'ponen el cuerpo', quienes promueven en acto esa percepción fundada en mutuos afectos inmediatos, han decidido hacer oír su voz. No es que la práctica no hubiese supuesto también investigación o que hasta aquí estuviese escindida de la teoría, sino que por mucho tiempo hemos aceptado un pensamiento 'sobre' la práctica y no habíamos difundido nuestro propio pensamiento 'en' la práctica. Este desplazamiento, este movimiento del pensamiento que ha tenido lugar en el teatro de Córdoba en los últimos años, encuentra posibilidades de diálogo con conceptos deleuzianos sobre este tema, en tanto el cuerpo ya no aparece como oposición al pensamiento, sino que es precisamente en el cuerpo donde se opera el agenciamiento que le posibilita alcanzar su otro movimiento: lo impensado (Deleuze, 1987, p. 251). Este pensarse en la práctica —e intentar intuir y alojar lo impensado—, este alzar la propia voz, parte de una necesidad: la de confrontar los sistemas de poder que manipulan los discursos y los saberes para hacerlos jugar con las reglas y la lógica de ese poder. Los sistemas que, con sospechosa discreción, nos dicen quiénes somos y cómo debemos ser, cuando sabemos que lo que oculta cualquier 'deber ser' es siempre una multiplicidad, al interior de cada práctica e incluso al interior de cada artista. La necesidad de esta confrontación podría tener una justa expresión en palabras de Foucault, porque

> si designar los núcleos, denunciarlos, hablar públicamente de ellos, es una lucha, no se debe a que nadie tuviera conciencia, sino a que hablar de este tema, forzar la red de información institucional, nombrar, decir quién ha hecho, qué, designar el blanco, es una primera inversión del poder, es un primer paso en función de otras luchas contra el poder. (Foucault, 1980, p. 82)

En nuestro caso, el de lxs artistas, entiendo que se trata menos de pasar de un estado de inconsciencia a un ser/hacer consciente que de encontrar y defender los lugares institucionales donde nuestras voces encuentren una escucha dispuesta a alojarlas. Pero mi vínculo con la investigación no surgió de un camino lineal y directo —como imagino que casi ninguno lo es—, no subí un día a un tren cuya única parada era la Universidad. Todo lo contrario, ni siquiera puedo decir que subí en el momento en que se suponía 'debía' hacerlo, más bien, compré boleto mucho más tarde, dejando pasar muchos trenes.

Cartografía de un proceso

Sueño, recuerdo y experiencia rugosa
se deslindan y se entrelazan para formar,
como un tejido impreciso,
lo que llamo sin mucha euforia mi vida.

Juan José Saer

Sin dudas que el primer término que nombra este apartado puede resultar excesivo para lo que expondré a continuación, las posibilidades de extensión de este trabajo no pueden hacer justicia a un procedimiento semejante, en todo caso, debería hablar de indicios, rastros, que pudieran colaborar en la configuración de una suerte de derrotero de un pensamiento en la práctica o de un pensamiento en el cuerpo, particular. Pero me interesa el término en lo que, en principio, designa y también en la extensión que me permito operar sobre él. Por un lado, 'hacer mapa' —sabiendo que nunca es el territorio—, mapear-se, cartografiar-se, intentar un despliegue en imágenes que habilite la posibilidad de pensar-se en el cuerpo. Por el otro, la palabra 'carta' que compone el significante, una dimensión epistolar que podría introducir otros sentidos como, por ejemplo, el de establecer un vínculo dialógico con el 'pasado' y en el 'presente'. Es así que, como quien busca evidencias entre los restos de acontecimientos, como quien rastrea documentos para un archivo —ese 'dispositivo de memoria'—, me propuse intentar recuperar los fragmentos de ese andamiaje que me conforma como artista-investigadora.

En 1983, quienes éramos demasiado jóvenes para recuerdos democráticos, habiendo crecido en plena dictadura, hacíamos nuestra entrada al mundo en medio de una celebración ciudadana, de una fiesta colectiva que ponía también al descubierto los dolores y heridas abiertas durante muchos años, y que se iban a tramitar a través de un largo y difícil camino. Quienes habían protagonizado otros tiempos, traían los relatos de una suerte de paraíso perdido en el que la lucha revolucionaria, el lugar determinante de la cultura, el poder transformador del arte, habían sido los grandes movilizadores sociales. Pensábamos aquella época mientras mirábamos nuestro tiempo, alrededor y hacia delante, y la visión era poco alentadora. Con el transcurso de los años, lo fue cada vez menos.

Nos preguntábamos dónde habrían quedado aquellos momentos en los que el teatro en Córdoba contaba con una afluencia de público ya impensable, como habían sido los 60 y los primeros 70, en que el teatro era una respuesta social, ideológica. Aspirábamos al espíritu y a las condiciones que habían dado lugar a la impronta que marcó en un momento el Teatro Universitario de Córdoba (TEUC), la conformación de grupos independientes emblemáticos como La Chispa, el Libre Teatro Libre (LTL); aunque no su desenlace, claro está[2]. Imaginábamos una comunidad comprometida con su cultura, sobre todo los estudiantes; una generación con una participación política y social determinante; la efervescencia de la creación colectiva

2 Estos grupos se disolvieron a partir de la acción represiva de la dictadura cívico-militar de 1976 a 1983. Muchxs de sus integrantes iniciaron un largo exilio, entre ellxs hubo quienes continuaron —y continúan— con la labor escénica, pero otrxs ya no volvieron a vincularse con el teatro. Dentro de lxs que se quedaron, también muchxs abandonaron el teatro y otrxs tuvieron que encontrar nuevas formas de dar continuidad a su tarea; estas formas abarcaron desde un cambio de dirección de un teatro experimental hacia un teatro 'comercial', hasta teatralidades 'subterráneas' cuyos contenidos y procedimientos se orientaban a pasar los filtros de la censura intentando no traicionar la propia posición ideológica frente al contexto. Hay que destacar también la acción de algunxs teatristas que no solo no renunciaron a sus principios éticos y estéticos sino que, en algunos casos, los expusieron abiertamente, incluso los exacerbaron, como fue el caso de José Luis Arce en *Una historia mil historias* (1976), *Al final de la calle* (1978), entre otras. Las razones de estos riesgos asumidos por algunxs teatristas de aquel momento es uno de los problemas que intento analizar en mi trabajo de tesis doctoral "El teatro en la dictadura 1976-1983, en la ciudad de Córdoba, Argentina. Memorias, olvido y resistencia: lo decible, lo indecible y lo no dicho. Lo no pensable", que se encuentra en proceso.

como respuesta ética. Entonces, el corte, el desmoronamiento de todo ese proceso en construcción. Desmembrada la estructura de ideales forjada en esos años, reemplazada por una estructura represiva, los problemas fueron otros: el arte clandestino, la palabra que debía reinventarse, las ausencias fundamentales, los exilios, la muerte, el aislamiento. El emblemático espacio universitario, el sindical, el espacio político, social, cultural, habían sido clausurados brutalmente.

Qué ocurre luego cuando la 'libertad' ingresa como una avalancha, cuando el mundo irrumpe sin dar tiempo a detenerse a reconocer los signos. Al despertar de aquel letargo, el mundo, al que se vuelve a acceder, ya no es reconocible. Deleuze (Zourabichvili, 2004, p. 141) plantea que mientras se actúa no se puede captar el acontecimiento en sí, cuando uno se pregunta a sí mismo por la acción, esta se paraliza, es entonces cuando uno puede ver pero no reconocer: el mundo se vuelve irreconocible. El mundo había seguido adelante sin pasar por estas tierras, el relato de sus pasos lo traían quienes regresaban del exilio y se hacían a su vez patentes a través del teatro europeo, norteamericano, oriental, que desembarcaba en nuestro suelo, convocado por los festivales latinoamericanos, para deslumbrarnos. Por otro lado, la formación artística que había quedado en suspenso, volvía a recuperar un espacio para el conocimiento y la investigación, recuperábamos el derecho a pensar.

Es posible que el teatro de los 80 tuviera como marca el intento de búsqueda de la ideología perdida, una nostalgia de las grandes utopías, de las expresiones populares, a la vez que el desborde de una 'libertad' en desuso que había que conquistar en el interior de la propia práctica, en la manera de vérselas con esa puerta otra vez abierta. Y también hacia el exterior, en la confrontación con una falsa moral ya instalada por años, a la que se le oponía, en muchos casos, una antimoral que en lo estético adquiría las formas más diversas. Un intento de retorno a la creación colectiva, que había nacido como respuesta a unas circunstancias que ya no eran las que regían la realidad en ese momento. Un teatro político sin enemigo claro por delante. Un esfuerzo en pos de la memoria. La recuperación de la voz

y la palabra. El humor, 'que vuelve soportable el espanto', hacía su intento a través de poéticas que remitían al café-concert de antaño, remozado. La imagen, para quienes no podían abrazar directamente la palabra, para quienes la palabra, desprestigiada —por tanto tiempo silenciada—, no daba cuenta de lo real. La conformación de 'grupos' que iban a disolverse rápidamente, porque no eran ya sostenibles las antiguas estructuras, los antiguos formatos, había que inventar otros. El impulso del Estado al teatro en Córdoba —como a la música en Rosario— por medio de subsidios, mega festivales; la reapertura de las escuelas de formación; la nueva puesta en marcha de los centros culturales; el ofrecimiento de espacios políticos, artísticos, académicos a exiliados, etc. Difícil de sostener en continuidad una fiesta que, como toda celebración, en algún momento llega a su fin. Pasada la primera euforia, empezaba a vislumbrarse lo que realmente quedaba en pie, lo que íbamos a ser capaces de sustentar más o menos eficazmente.

Es posible que los 90 abandonaran la intención de un discurso homogéneo. Que ingresara en el teatro una figura de poder como la de principio de siglo: el director. Sus poéticas personales, sus lineamientos estéticos e ideológicos, sus manifiestos, acompañados cada uno de un séquito anónimo de seguidores fieles. Una ojeada a la tragedia, incorporando muchos de sus elementos; un regreso al texto; la explosión de dramaturgos en Buenos Aires y la puesta de sus textos en Córdoba, el intento de imitar sus recorridos. El surgimiento de una 'elite' estética que se volvió rápidamente hegemónica, como lo habían sido antes los grupos independientes como el Teatro Independiente de Córdoba (TIC), el Teatro Experimental de Córdoba (TEC), La banda trama, La Cochera (este último merece un análisis aparte por su particular proceso que continúa hasta hoy). Al interior de esta casta bendecida, tenía lugar el mayor eclecticismo.

La primera década del siglo XXI nos encuentra con dramaturgos propios, como ocurrió en el Buenos Aires de los 90. También una era de directores que adquiere prestigio rápidamente, aglutinando en torno de sí a actores que se consagran al comenzar recién sus recorridos, un grupo que conforma el canon teatral cordobés. El ámbito académico nutre al

teatro independiente, y al interior de ambos, dos sectores bien definidos: un reducido grupo selecto, y el resto. En la periferia, una gran diversidad, la periferia académica y la periferia independiente. Ambas con dificultad para ocupar los espacios que conformaban el centro teatral, decenas de salas independientes que se inauguraban con apoyo estatal. La misma dificultad para encontrar lugar en los medios de difusión, que empiezan a mimar a determinadas estéticas o, más bien, a unxs sujetxs determinadxs, los que surgen de los ámbitos legitimados. Pero dentro de la misma década los tiempos fueron cambiando, y tuvo lugar una movilidad entre los teatristas del círculo independiente y los del oficial. Unos comienzan a ocupar los ámbitos del otro sin sufrir la antigua estigmatización, incluso se legitiman ciertos espacios o circuitos antes rotulados de comerciales, como la ciudad de Carlos Paz, eventos por encargo, el mundo de la publicidad, etc., surge el *stand-up*; se flexibilizan las fronteras y ese intercambio resulta enriquecedor. Los proyectos se concretan más por la concertación de elencos que por la conformación de grupos estables; los principios que sustentaban la vieja idea de 'grupo' habían quedado atrás. Surgen nuevas estructuras, tal vez ligadas a los cambios que habían tenido lugar en los modos relacionales en lo social, que daban cuenta de una manera diferente de mirar la realidad.

Soy parte de un sector de una generación que tenía una suerte de 'vocación contra-institucional', que sostenía, en los primeros años de recuperación democrática, que el arte no debía institucionalizarse. Y cuando digo 'sector' me refiero a que, claramente, no todxs pensábamos así en los 80, había jóvenes que celebraban la re-apertura de la Escuela de Teatro en el año 1985 y corrían a inscribirse, mientras otrxs les mirábamos con una —ahora veo— absurda 'magnánima comprensión' surgida de un más absurdo sentimiento de superioridad de quien contempla el 'camino equivocado del otrx' pero le absuelve. No era que estuviéramos en contra de la teoría, de la investigación, de la búsqueda de conocimiento, pero no las concebíamos encorsetadas en los claustros universitarios; un artista en la Academia aparecía, en aquel entonces, como una especie de oxímoron.

Pasaron no pocos años hasta que pude ver, hacia atrás, el tiempo 'perdido' en los dos sentidos deleuzianos, el tiempo que pasa, "alterando los seres y anonadando lo que fue" (Deleuze, 1972, p. 26) y, también, el tiempo perdido en el sentido de lo que 'se pierde'. Perdido entonces, porque ya no podría cambiar lo hecho pero también perdido porque, al mirar hacia atrás, veía la experiencia en que había 'gastado' el tiempo y era la que precisamente me susurraba en voz baja que debía operar un cambio de dirección donde no iría sola, me acompañaría, justamente, lo acumulado, 'lo hecho', ese hacer 'contra-institucional' porque, en definitiva, "el tiempo que recobramos reacciona a su vez sobre el tiempo que perdemos y sobre el tiempo perdido" (Deleuze, 1972, p. 35). Fue de este modo que después de haber dado múltiples rodeos en un hacer nómade que cada vez reconozco con mayor claridad me caracteriza, puse finalmente en acto y en confluencia la 'institucionalización' de un 'pensamiento en la práctica' y 'una práctica del pensamiento' asumiéndome como artista-investigadora, es decir, como quien se orienta a producir "pensamiento a partir de su praxis creadora" (Dubatti, 2020, p. 28) y decide situarse desde allí.

Aspiro a que la evidente autorreferencialidad que atraviesa este trabajo, no solo a nivel individual sino en relación a mi "código postal" —y es de esperar, después de haber "percibido en el horizonte"— (Deleuze, 1996), sea comprendida como la voluntad de exponer un proceso particular que espera poder colaborar y dialogar con otrxs, la voluntad de encontrar un modo de pensarnos histórica y situadamente, de hacer consciente aquello que Foucault plantea que se tramita, en principio, de manera inconsciente, buscar la comprensión de que lo que hemos llegado a ser fue a través de un camino ríspido, sinuoso, no perder de vista que contar hoy con categorías como las que propone Dubatti, que poder nombrar/nos constituye, otra vez: "una primera inversión del poder, un primer paso en función de otras luchas contra el poder" (Foucault, 1980, p. 82).

Un pensamiento en el cuerpo

De la misma manera que los teatristas dejamos durante mucho tiempo acéfalo el lugar del pensamiento 'desde' o 'en' la práctica o, en realidad,

no hicimos valer nuestra voz en los ámbitos de legitimación, así también el pensamiento dejó apenas un lugar marginal al teatro.

Pensar con mover, el libro de Marie Bardet (2012a), propone *un encuentro entre danza y filosofía*. Hace unos años, en un trabajo que publiqué, "Vinculaciones entre el pensamiento filosófico y la práctica artística. Relaciones entre cine y teatro" (Macheret, 2013), propuse un encuentro entre filosofía y teatro, analizando las tensiones entre este último y el cine; *Pensar con mover* plantea ese encuentro a partir del movimiento, mi mencionado trabajo lo plantea a partir del cuerpo, pero un cuerpo que "no existe sino en tanto afecta y es afectado, en tanto que es sentido y siente" (Zouravichvili, 2004, p. 129), y también a partir de la presencia en términos de presentación. No como mitificación de un teatro de la presentación sino de la presencia como movimiento particular que, en todo su espesor, pone en juego tanto la danza como el teatro, y que permite pensar la relación arte-filosofía desde otra perspectiva vincular. Ambos trabajos convocan a Deleuze como referente de un pensamiento contemporáneo que permite establecer redes con la práctica artística: el primero, traza trayectos hacia Bergson; el segundo, hacia Benjamin. Allí y acá se abordan conceptos como des-centramiento, des-obramiento, des-fundación, multiplicidad, entre otros. Ambos también 'reclaman', no desde la queja sino desde la acción concreta, un lugar en el pensamiento filosófico para la danza, en el primer caso, y para la danza y el teatro en el segundo, lugar que se reconoce como esquivo, incluso marginal: "cuando no es una pura y simple negación de la danza, la cual, es preciso decirlo, tiene muy poco lugar en los escritos filosóficos" (Bardet, 2012a, p. 29). En "Vinculaciones entre el pensamiento filosófico y la práctica artística" se plantea la «ausencia o, para ser justos, débil presencia o presencia marginal del teatro en las reflexiones 'trascendentes'» (Macheret, 2013, p. 1). Bardet (2012a, p. 29), por su parte, hace notar que "cuando la filosofía quiere hablar de arte, convoca gustosamente a la pintura, a la literatura o a la música. La danza apenas es un reflejo que inspira a un filósofo que se observa en ella y ve a través de ella sus propios movimientos de abstracción"; mientras que "Vinculaciones" señala que voces como las de Benjamin, cuando pone en valor el teatro en medio de la

'sociedad de la mercancía', «encuentran un destino bastante solitario en medio de una sinfonía de otras voces que, aunque no cesan de insistir en su rechazo a la noción de 'bellas artes', se consagran casi con exclusividad al estudio de la pintura y de la música, cuando hablan de 'artes'» (Macheret, 2013, p. 2).

¿Coincidencias?, es claro que no. ¿Por qué discursos desconocidos uno del otro, sin embargo, dialogan? Evidentemente, porque reciben afectos de los que devienen 'relaciones que se van permeando' y porque, como dice Bardet: "Que la representación y su crítica hayan estado en el centro de los debates de los últimos siglos, y más particularmente en la frontera común entre filosofía y arte, es un índice de su importancia y, al mismo tiempo, de la imposibilidad de abarcarlo de manera global, única y general" (Bardet, 2012b). No es extraño entonces que del reconocimiento de determinados signos que afectan puedan surgir encuentros entre puntos de vista que operan como líneas de fuerza, como afectos que se cruzan, que establecen direcciones que se atraviesan.

Pero cómo puede pensarse 'lo impensable', cómo puede pensar 'la práctica', cómo puede tramitarse ese "impensable que no puede ser sino pensado", en palabras de (Deleuze, 2002, p. 236). Decía que entiendo la danza y el teatro como artes de la presentación, o más bien de la presencia, en tanto desplazamiento del concepto de representación. La etimología de la palabra presentación involucra, en varias de sus acepciones, la noción de 'ritual', 'religión', es decir, 'creencia' y también se refiere a la aparición de la persona en el mundo; esta aparición, que remite al nacimiento, se daría por única vez y para siempre, atendiendo al significado que refiere. En el teatro o la danza, en cambio, el cuerpo que 'se presenta', o la 'presencia del cuerpo', no ocurre por única vez y para siempre, sino que cada vez vuelve a ser la primera. Si la idea de re-presentación puede entenderse como 'volver a presentar', o como presencia que aparece cada vez, es porque esta repetición del acto de presentar o de aparecer introduce cada vez una diferencia. Es desde este punto de vista que es preciso entender el teatro y la danza como artes de la presencia en la inmediatez

—que a su vez, introducen una ausencia—, pero en todo su espesor, como acontecimiento, como movimiento en dos direcciones, como pensamiento 'en' el cuerpo.

Ahora bien, ¿cómo es que tiene lugar ese pensamiento en el cuerpo?, ¿de qué manera deviene ese "pensar-crear" que plantea Deleuze (2002, p. 192)? No es posible concebir una práctica escindida de un pensamiento 'en' esa práctica. Es así que pensar el arte en la escena contemporánea significa pensar la propia práctica para intentar comprender sobre qué lineamientos conceptuales se sustenta, con qué pensamientos dialoga, qué posiciones éticas subyacen en sus movimientos. En ese sentido, la respuesta a 'de qué me trato' tal vez podría encontrar un primer indicio en 'qué me pienso'. Cuáles son los objetos de nuestras búsquedas, cuáles las formas de nuestros desvelamientos, qué territorios habitamos, 'creamos', cuáles desterritorializamos, abandonamos, cuánto estamos/somos en los objetos, en las formas, qué agenciamientos operamos. Desde hace ya algunos años he abrazado la práctica archivística, concretamente el 'archivo teatral' o de "artes evanescentes" (Macheret, 2018), no sin estar advertida —y exponiendo constantemente— que tal objeto es inviable o, más específicamente, no tiene posibilidades de existencia. He descrito la práctica que llevo adelante como 'contradictoria', 'paradojal', incluso la he nombrado como 'aporía', 'oxímoron'. Me he dedicado a promover 'un pensamiento en el cuerpo' al tiempo que desarrollar una práctica "tecnovivial desterritorializante" (Dubatti, 2015, p. 46). Pero, como mencionaba anteriormente, los caminos no son lineales ni predecibles y, sobre todo, 'no todo es lo que parece'. Probablemente fue un 'pensamiento en el cuerpo' lo que me permitió descubrir y afirmarme en la convicción del valor y la necesidad del dispositivo archivístico como 'dispositivo de memoria', como *arjé* de resonancias de acontecimientos y, en ese sentido, suscribir con Arán y Casarin (2015, p.7) que la importancia y el valor de 'hacer archivo' reside en que

> la configuración de la memoria documental es siempre reconfiguración del sentido de acontecimientos y relatos con la carga implícita de usos y abusos de

> memoria o de olvido, que derivan de políticas de la memoria" o, como "reconstrucción arqueológica de la memoria cultural […] un supuesto y una promesa de cognición […] quizás una suerte de utopía humana de la inmortalidad.

Desde esta comprensión, después de haber coordinado —y continuar sosteniendo— el Archivo Virtual Paco Giménez[3], comencé a esbozar lo que espero contribuirá a la configuración de un archivo del teatro independiente que se produjo en la ciudad de Córdoba durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), a la expansión de una cartografía teatral que, tanto desde el Archivo Paco Giménez como de otros que se han ido construyendo, ya está en marcha también en la ciudad de Córdoba. Y esto fue posible, precisamente, por el reconocimiento de una 'ausencia en el cuerpo': mi formación teatral inicial transcurrió durante ese período y, muchas décadas más tarde, he advertido con sorpresa que lxs profesorxs que entonces habilitaron un hacer teatral para toda una generación, lxs teatristas que también nos formaron desde la escena en ese tiempo, porque lxs espectadorxs "desde la platea, se están formando —lo quieran o no— y esa formación se proyecta en futuros acontecimientos y legados" (Dubatti, 2014b, p. 7), están completamente ausentes de los discursos académicos sobre la historia del teatro en Córdoba, ausentes de la memoria de casi todo el campo teatral local. Esta 'ausencia en el cuerpo' que experimenté al comprobar cómo se borraba una parte de la historia que me había constituido, trascendió luego esa orfandad personal para convertirse en un afecto que reclamaba una efectuación, a partir del reconocimiento de una 'falta en el mundo'. Como plantea el director Paco Giménez (2002) en sus clases, una 'voluntad originaria de acción', una "vocación de ir hacia" que demanda estar atento no ya a un *sí* mismo sino a "una falta en el mundo circundante", ese movimiento que es posible en "la unión entre un hacer y un sentir" (Bardet, 2012: 152-153a) en el cuerpo. Decidí entonces, intentar recuperar de algún modo una parte de aquella memoria, entendiendo que cada análisis inscribe, como advierte Dubatti (2009: 344-335), una concepción de teatro que determina una base epistemológica que condicionará, a su vez, la cartografía teatral que se elabore, es decir, la síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro.

3 https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5206

¿Qué memorias?

Hay que recordar, pero recordar antes.
¿Antes?
Sí, hay que recordar hacia mañana.
Federico García Lorca

Como decía, resulta llamativo cómo las producciones escénicas independientes que tuvieron lugar en la ciudad de Córdoba durante la última dictadura cívico-militar argentina 1976-1983, fueron desplazadas hacia un lugar marginal —cuando no borradas— del discurso memorístico e histórico sobre la escena local. Los diversos estudios, en diferentes campos, sobre el teatro en Córdoba, dan cuenta de este lugar periférico al que se ha relegado lo que podemos llamar el 'teatro en la dictadura'. Esta omisión también puede verificarse, por ejemplo, en los programas de las distintas cátedras en las escuelas de teatro en Córdoba, incluso en las materias que se nombran como 'Historia del teatro'. En contraste con estos olvidos, se puede comprobar también cómo emerge un 'teatro del exilio' en un lugar hegemónico y legitimado: María Escudero y la creación del LTL, La Chispa, el TEUC, entre otros, cuentan con una considerable bibliografía que narra sus alejamientos forzosos y sus derroteros fuera del país, así como sus regresos desde una perspectiva épica que instala figuras heroicas, al decir de Nofal (2019: p. 27). El discurso que se configura en torno a la dictadura parece reconocer y definirse, casi excluyentemente, en un teatro del exilio o la representación de las desapariciones —físicas—, como si en la ciudad la escena independiente —tal vez, la más independiente de todas— se hubiera suspendido durante siete años.

Sin embargo, no se trata de oponer exilio a resistencia interna, nadie puede desconocer lo atroz del desarraigo impuesto a quienes se ven obligadxs a abandonar su lugar. De lo que se trata es de analizar la cuestión —que ya ha sido largamente abordada en otros sentidos, pero sobre otrxs actorxs y otros campos— de la desaparición ya no física sino simbólica, dentro del campo artístico, de un conjunto de hacedorxs teatrales que encarnaron la

resistencia —o no— desde un lugar tan marginal, periférico y silenciado como el que les devolvió y devuelve en el presente la historia. Esta puesta en discurso en el ámbito institucional y en el campo teatral en general, de la acción de unxs sujetos y el silenciamiento de la de otrxs, operan formas de configuración de la memoria que dejan vacíos y zonas innombradas. Como plantea Crenzel (2008) respecto del discurso canónico en que devino el Nunca más (1984) y como explica Nofal (2019, p. 8), ese discurso "conservó su lugar de privilegio como interpretación de ese pasado". Al parecer, también se cristalizó un discurso hegemónico en la memoria del teatro en Córdoba donde 'lxs que se quedaron' prácticamente no tuvieron voz.

Sin dudas, el contexto represivo en que intentó sobrevivir aquel teatro fue la razón más poderosa de su ocultamiento. Los mecanismos de censura que se operaron por parte de la dictadura como así también la autocensura, en muchos casos, por parte de lxs mismxs teatristas, seguramente no fueron sin consecuencias y contribuyeron a la invisibilización que se verifica sobre la producción de este período y sobre lxs hacedorxs teatrales que las llevaron adelante: "años de alambradas culturales", definiría Cortázar (1984). Liliana Heker (1980) lo había interpelado muchos años antes y desde un lugar, por lo menos, discutible: "el escritor utiliza sus palabras para revertir la muerte cultural que le quieren imponer desde arriba. Se escribe a pesar de la censura y contra la censura […] Muchos estamos para la resistencia. Otros ya vendrán para los festejos". Muy lejos de pretender continuar tal polémica y muy lejos también de adherirme a la posición de Heker, pienso que tal vez a partir de 1983 aquellas ausencias, las de quienes debieron irse, se transformaron en potencia presente y, en la misma lógica de inversión, las presencias se desdibujaron bajo el peso de aquella pregnancia. Tal vez, toleramos más los relatos heroicos de luchas que se libraron en la lejanía y en cambio nos abisma reconocernos en el propio territorio que nos devuelve una imagen que no estamos dispuestxs a confrontar. Tal vez, como temiera Borges (1989, p. 193), advertimos la posibilidad de que el espejo nos muestre "otra cara o una ciega máscara impersonal" que oculte "algo sin duda atroz"; quizá tememos que nuestro espejo encierre "el verdadero rostro de nuestra alma, lastimada de sombras y de culpas" y entonces aparezcan "seres y formas y

colores nuevos". Entiendo que, contra toda voluntad de olvido, de lo que se trata es precisamente de intentar restituir los rostros en el "espejo trizado" (Brunner, 1988) de la historia para que aparezcan esas formas y colores nuevos en nuestro presente, "restituir las significaciones y las instituciones en las que se encarnan estas significaciones por medio de las cuales cada sociedad se constituye como tal y constituye su mundo propio", al decir de Castoriadis (2006, p. 60). Una restitución que no puede darse sin acudir a esa "cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra" de la que habla Benjamin (2009, p. 146), recogiendo el envío que el pasado hizo a nuestra actualidad, como plantea Mayorga (2013, p. 7).

Dentro del conjunto de 'lxs que se quedaron', lxs que no pudieron o no quisieron irse, muchxs formaron parte de las consabidas 'listas negras', algunxs fueron detenidxs, secuestradxs, amenazadxs, desaparecidxs. Si nos asomamos a las poéticas escénicas que se desplegaban en aquel momento, fácilmente descubrimos que la palabra debía ampararse en la metáfora, en discursos subterráneos y en una serie de estrategias de 'supervivencia poética'. Y sin embargo, a pesar de toda la "pesadilla" (Sarlo, 2005, p. 166), puede que la pregunta por la supervivencia —física— siempre vaya a generar sospecha, como plantea Longoni (2007). Pero si el sobreviviente —cuya pesadilla, a veces, puede ser su confinamiento al silencio— "manifiesta la magnitud de la derrota que se trata de ocultar" (Longoni, 2007, p. 43), si lograra liberarse de su mordaza, me pregunto con Gelman, "¿quién habrá de aguantarle la mirada?".

¿Cómo encontraron aquellxs teatristas un modo de seguir produciendo, operó la inconsciencia, cierta cordura o no representaban un peligro, o debía tolerarse alguna cuota de expresión solapada? José Luis Arce (2007, pp. 4-5.), uno de los directores teatrales cuyas producciones escénicas se desarrollaron durante el período dictatorial, describe esta etapa como

> sembrada por el heroísmo y la inocencia de aquellos que representaban el pulso natural e innegociable del ser humano [...] Había que generar otra forma de hacer, surgida de una correlativa estrategia de supervivientes [...]

> para asegurarnos un espacio de acción, aunque fuese mínimo entre tanto descalabro, persecución y ahogo. No teníamos otra salida.

Pero también, "muchos de los teatristas que permanecieron en el país, deciden pasar a un discreto plano de penumbra" (Arce, 2007, p. 4). Es interesante pensar qué instituciones fueron censuradas durante la dictadura y cuáles sobrevivieron. ¿Por qué sobrevivieron? La clave de su supervivencia ¿estuvo en el control del Estado? ¿Por qué se cerró la Escuela de Cine y la de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba y por qué continuó desarrollando su actividad el Seminario de Teatro Jolie Libois, la Comedia Cordobesa, la Comedia Infanto-Juvenil? Estas, como tantas otras preguntas al pasado, devuelven nuevos interrogantes al presente. ¿Qué necesitamos recordar? ¿Qué nos resistimos a recordar? ¿Qué nos alivia? ¿Qué nos resulta insoportable? ¿En qué no toleramos reconocernos de eso que decidimos olvidar, que borramos, que silenciamos? ¿Qué, a quiénes desaparecemos?

La des-memoria en la época del "furor archivístico"[4]

Paralelamente a este borramiento de la escena durante aquella dictadura, entre tantas otras experiencias que fueron confinadas a lugares periféricos, no solo en Córdoba sino en Argentina y en América Latina en general, se verifica una suerte de compulsión archivística que comenzaría en la década del 60 (Rolnik: 2010, p. 3), un movimiento que intenta recuperar, resguardar, conservar, y que en la actualidad se extiende e intensifica cada vez más. Podríamos intentar pensar esta paradoja, en parte, a través del análisis de Suely Rolnik en relación a este tema.

Rolnik (2010, p. 5-7) plantea que durante los años 1960-1970 surge, sobre todo en Latinoamérica, un furor de archivo. Atribuye esto a un contexto "signado por una guerra de fuerzas por la definición de la geopolítica del arte" que, a su vez, se enmarca en un contexto más amplio, donde lo que está en juego es "la definición de una cartografía cultural de la sociedad globalizada". En ese momento, plantea Rolnik, ingresa lo político de manera

4 Expresión acuñada por Suely Rolnik (2010).

muy potente en el arte en tanto lxs artistas ven afectada su propia actividad creadora por los regímenes autoritarios vigentes, pero lo más nefasto, señala, y también lo más sutil, es la "inhibición de la propia emergencia de este proceso" —creador. La autora plantea que tramitar esta violencia supone un proceso tan complejo como el que dio lugar a la represión: "esto puede incluso prolongarse durante treinta años o más, y plasmarse recién en la segunda o en la tercera generación" porque la experiencia de la opresión "provoca como reacción defensiva la ceguera y la sordera voluntarias". Recién en la actualidad, en medio del avance del capitalismo financiero a nivel global, se retoma, para la autora (Rolnik, 2010, pp. 126-127), el impulso de lxs artistas en cuanto a "problematizar la relación entre lo poético y lo político", en un contexto donde las formas de opresión se presentan mediante otras estrategias. Urge archivar, entonces, para que no vuelva a perderse la potencia creadora, como se perdió la que se vio interrumpida en aquellas épocas. Pero también hace otra advertencia y es que, en nuestro tiempo, los procesos ya no se ven interrumpidos por regímenes dictatoriales sino por un mercado del arte que convierte la creación artística en fetiche, botín de guerra o, simplemente, la invisibiliza. Ante este estado de cosas, entiendo que el problema se plantea entonces ya no frente a lo decible, lo indecible y lo no dicho sino frente a lo no pensado o lo no pensable, a lo obturado en el pensamiento, y a lo "impensable que no puede ser sino pensado", en palabras de (Deleuze, 2002, p. 236).

Frente a aquel teatro subterráneo silenciado por la dictadura y frente a su posterior invisibilización parece emerger, sin embargo, en la ciudad de Córdoba, este impulso de documentalidad y archivación del que habla Rolnik. Como ya he insinuado, además de los archivos virtuales que se vienen desarrollando —que se proponen alojar diversos objetos, tanto en relación al período que vengo analizando[5] como otros momentos históricos[6]—, desde hace un tiempo pueden encontrarse en las redes

5 Escritos en la prisión, coordinado por Amandine Guillard, www.escritosenlaprision, Sociales.unc.edu.ar

6 Archivo Virtual Paco Giménez, que se encuentra bajo mi coordinación: https://archivopacogimenez.sociales.unc.edu.ar/

sociales —precisamente un medio evanescente— grupos como "Memoria del teatro de Córdoba", "¿Quién vio la ópera rock?", entre otros, gestos todos que exponen una necesidad de recuperar ciertas memorias, asirse a fragmentos de historia que no circulan en el discurso memorístico actual 'oficial', acciones que indican la necesidad de reconocerse en un tiempo que parece haberse desvanecido, perdido. Esta compulsión documentalística, archivística, quizá podría pensarse dentro del marco de una micropolítica deseante[7], que es inseparable de una macropolítica, en términos de Guattari o, siguiendo a Rolnik (2010, p. 121), se trata menos de un tipo de práctica no necesariamente consciente "de la dominación y de la explotación" (macropolítica) que implicó la invisibilización de aquel tiempo, que de "la experiencia de este estado de cosas en el propio cuerpo (su cara intensiva, inconsciente, [micropolítica])". Y este tipo de experiencia puede intervenir en los procesos de subjetivación "precisamente en el punto donde éste tiende a permanecer cautivo y a despotencializarse". Se plantea entonces un escenario de disputas por la reactivación o la "desaparición definitiva e irreversible en la memoria de nuestros cuerpos" de acontecimientos que nos atraviesan desde el silencio. Es más, su desaparecimiento dentro de una cartografía —exclusivamente temporal y en términos diacrónicos—, que tiene por detrás un pasado glorificado, mitificado: los 60 —pérdida y mito, dice Dubatti (2014a, p. 6), felizmente se llevan bien—, y por delante un largo presente que se inaugura en el 83, más o menos homogéneo en relación a esa cartografía, contribuye a homogeneizar también aquel período, haciéndonos perder sus singularidades, sus multiplicidades, pero sobre todo a darle por ganada la disputa, al invisibilizarlo, al propio régimen que operó en esa dirección.

7 Guattari y Rolnik (2006, p. 149) definen la micropolítica como «una analítica de las formaciones del deseo en el campo social— habla sobre el modo en cómo el nivel de las diferencias sociales más amplias (que he llamado "molar"), se cruza con aquello que he llamado "molecular"». Guattari y Rolnik plantean también que las luchas sociales son, al mismo tiempo, molares y moleculares.

Cómo nombrar a los muertos

Considerando el lugar vacante que ocupa la producción artística en las memorias del teatro de la última dictadura cívico-militar, en la ciudad de Córdoba, no puede obviarse su inscripción en el devenir socio-político que se ha operado en nuestro país durante los últimos años, en correspondencia con los cambios paradigmáticos que han tenido lugar en el abordaje de las memorias desde el campo teatral. Si analizamos las cronotopías que proponen Del Prato y Sequeira (2010, p. 267), quienes reflexionan sobre las últimas décadas en relación a este tema, hay que identificar dos grandes períodos: "Cronotopo de la reconstrucción de la identidad", que se inscribe en un "canon moderno", y "Cronotopo del silencio interpelante", que correspondería a una perspectiva "posmoderna"; ambas etapas entran en tensión respecto de las nociones de identidad y representación. La primera, se erige sobre una noción constante y homogénea de identidad, mientras que la segunda introduce una noción precaria, en permanente construcción. En la etapa del silencio interpelante —donde no dejan de emerger rasgos de la anterior— lo que opera es la imposibilidad de representación sobre la 'tragedia' —o "la pesadilla", en términos de Sarlo (2005, p. 166)—, un silencio que pone de manifiesto "la impotencia del presente de cara a la historia". Las relaciones conflictivas que están en la base de estos cambios de paradigmas alcanzan a la noción de sujeto, de representación y, por ende, a la posición que asume el teatro en relación a lo representable y a su vínculo con lo social.

Por su parte, Fernandez (2019, p. 13), quien se propone "historizar las teatralidades", plantea que durante la última dictadura cívico-militar argentina se concretó una "teatralidad de la resistencia" por parte de los teatristas independientes, que dio lugar a "narrativas escénicas del silencio", generando formas subterráneas y encriptadas de interpelación. También señala que en los últimos años de la dictadura 1976-1983 y en los comienzos democráticos, se "invisibiliza la pertenencia política de los militantes reforzando la figura del desaparecido desde el marco interpretativo de los Derechos Humanos, que se va instalando a partir de 1979";

y del exiliado, agregaría, en el caso del campo teatral en Córdoba. Estas visibilizaciones e invisibilizaciones están en el centro de las disputas por la hegemonía de las teatralidades en pugna, que por ser "dispositivos de memoria" (Fernandez, 2019, p. 1) son, en definitiva, disputas por la hegemonía discursiva dentro del campo de las memorias, dentro del campo artístico, dentro del campo social.

La relación del teatro con lo social, la política y el Estado a lo largo de la historia, encuentra también respuestas posibles en la perspectiva de Badiou (2015, pp. 25-31). El filósofo entiende que "el teatro es una cuestión de Estado" y se pregunta cómo es que llegan, precisamente, "esas majestuosas instancias (Estado, Moral, Público) a unirse a la materia deshecha y nómade de una operación tan escandalosamente artesanal". Para Badiou, la respuesta se encuentra en el hecho de que el Estado es quien administra "la invisibilidad simbolizable de lo real de la Historia". En ese sentido, recuperar aquel teatro podría constituir un movimiento orientado a desarticular este presente de 'silencio interpelante', operar una 'exhumación', en términos de Gerbaudo (2018, pp. 143-152), que evite el olvido, "lo descartado por los cánones hegemónicos", es decir, "una práctica que posiciona a la deconstrucción como una intervención atenta a los objetos en estado de pérdida potencial". Recuperar aquellas voces porque también nos constituyen, porque fueron parte de esa generación, es decir, parte de nuestra historia y, en la medida en que a nuestra memoria le falten 'partes', exhibirá los 'harapos' de su trama rota (Nofal, 2019). Abordar aquel período no como una 'historia interrumpida' sino al modo como definen Guattari y Rolnik (2006, p. 368) la esquicia, como "un sistema de cortes que no consisten únicamente en la interrupción de un proceso, sino en la encrucijada de procesos" y que, sobre todo, "trae consigo un nuevo capital de potencialidad". Entonces, tal vez podamos operar un desplazamiento en los discursos sobre el pasado reciente que dejan solo un lugar reservado a la muerte. Lxs teatristas sobrevivientes de la última dictadura en la ciudad de Córdoba forman parte del doloroso cortejo de desaparecidos, pero por nuestra democracia. Parte de lo profundamente político de nuestra historia, al parecer, se resuelve por la vía de la negación.

Conclusión

Para finalizar, creo que ir al encuentro de aquel teatro, intentar recuperar sus voces, rastrear en los escombros que fueron de alguna manera enterrados bajo las voces que devinieron hegemónicas, es un intento de pensar "a contrapelo de la historia" (Benjamin, 2009, p. 144), intentar ver lo oculto detrás del canon que instala unxs protagonistas y excluye a otrxs. Los 'trabajos de la memoria', en términos de Jelin (2002) y, en particular, los trabajos orientados a lograr la visibilidad de este grupo específico, intentan un movimiento capaz de atravesar el complejo entramado de otras memorias, subterráneas, silenciadas, vinculadas, tal vez, a la sospecha y a la traición. Es por eso que se vuelve imprescindible intentar promover una escucha nueva, ampliada, que subvierta las lógicas y las perspectivas instaladas en los lugares consagrados y esto exige considerar, detrás de las representaciones y los discursos canónicos, otros discursos "desobedientes, divergentes" (Kalinec, 2017); se vuelve imprescindible intentar, en última instancia, encontrar la propia voz en el presente, desde el pasado, y viceversa. Y tal vez estos 'trabajos', como los de las memorias que intentan recoger aquel envío que hace el pasado a nuestra actualidad del que habla Mayorga, en tanto movimiento, dejen de ser tales y devengan en realidad, 'acto', en el sentido de ese asumir la pérdida como pérdida de sí que plantea Dubatti (2014a, p. 9): el trabajo se reivindica como acto en tanto "asume su pérdida como pérdida de un trozo de la propia relación con el mundo, de la propia existencia".

En una época atravesada por la fugacidad, por el instante, cuál es la posibilidad de archivación, de 'recuperación' y resguardo de las memorias de una disciplina ontológicamente evanescente, cuya historia a lo largo de los siglos, e incluso en el período planteado, se puede rastrear, casi exclusivamente, a través de la palabra: de los textos dramáticos —y sabemos que "el acontecimiento teatral es más que texto" (Dubatti, 2009, p. 8)— y de algunos testimonios que permiten apenas intuir, en sus enriquecedoras contradicciones, aquellos universos poéticos, políticos. Existe una gran variedad de perspectivas que plantean una diversidad de nociones de

archivo: "archivos evanescentes" (Macheret, 2017), "anarchivo" (Tello, 2018), el "cuerpo como archivo", (Kiderlen, 2007)[8], que delinean distintas direcciones epistemológicas y los modos en que puede concebirse el archivo. Pensar en la creación de un dispositivo archivístico para el teatro de 1976-1983 en la ciudad de Córdoba, sin dudas es una tarea compleja, donde están garantizados no solo la irreproductibilidad de la experiencia como en cualquier archivo sino, aún en su precariedad, los vacíos, nuevamente, las ausencias. Una tarea que no permitirá nunca recuperar los acontecimientos pero que sí permitirá 'recoger el envío que hace el pasado', porque "asumir el duelo y hacer de la asunción de la pérdida una nueva potencia de conocimiento" (Dubatti, 2014a, p. 8) nos dará la posibilidad de recoger esas cartas de las que hablaba al comienzo, permitirá asistir a esa 'cita con otras generaciones' y entablar esa relación dialógica que modificará nuestro presente, que nos permitirá "salir distinto de lo que soy", como entiende Paco Giménez (2002) debiera operar en cada quien —cada vez— la experiencia escénica, porque cada acontecimiento no se encuentra en un presente, son "crisis temporales, subversiones del presente de las que el sujeto no sale indemne, idéntico a lo que era" (Zouravichvili, 2004, p. 123).

Retomando lo que planteara anteriormente, la propuesta de recuperar el teatro que tuvo lugar durante la última dictadura cívico-militar aparece como un modo de reconocer y recoger un problema que emergió como necesidad, en el sentido deleuziano, en el sentido de poder escrutar los signos y dar lugar al movimiento al que el signo empuja (Deleuze, 2008, p. 124). Indagar aquel teatro será, tal vez, una operación al modo del palimpsesto, bucear debajo de capas donde están inscriptas otras capas que esperan hacerse visibles, que aguardan en su potencialidad para pasar al acto, a un acto enunciativo que se declara presente —ahora y siempre—, capas donde permanece una escritura que espera ser leída. Reconocer las memorias como necesidad para buena parte de una generación que experimentó esa ausencia-presente o esa presencia-ausente, ese haber estado sin estar, ese haber sido parte sin serlo (Daona, 2019, p. 20) y, también, para las

8 Puede también consultarse Archivo Vivi Tellas: http://www.archivotellas.com.ar/

generaciones presentes y futuras. Las memorias como marcas en el cuerpo, doblemente el cuerpo en tanto se configura a partir del cuerpo en el teatro.

Como ya he mencionado, mi camino en la investigación no ha seguido trayectos lineales ni directos. El trabajo que desarrollo actualmente, "El teatro en la dictadura en la ciudad de Córdoba, Argentina (1976-1983). Memorias, olvido y resistencia", surge después de haber desechado otros. El primero, "Trayectorias estéticas de la post-dictadura", "Poéticas de la singularidad en el teatro contemporáneo. Migraciones estéticas y agenciamientos", el segundo. Lejos de cualquier motivación psicoanalítica, ahora, a la distancia, puedo ver que aquel primer tema: el teatro de la postdictadura, hablaba, sin duda por la vía de la negación, de aquellas marcas en el cuerpo que se imprimieron en el período de la presencia-ausente. El segundo: migraciones y agenciamientos, intentaba recuperar elípticamente unas marcas anteriores —los 60—. Aquellos proyectos se situaban o bien en el período que se inauguraba con la apertura democrática hasta la actualidad, en el primer caso; o bien, desde el comienzo de la dictadura del 76 hacia atrás en el tiempo, en el segundo. Sobre las dos etapas de la escena en Córdoba encontré una cantidad más o menos considerable de estudios e investigaciones, en medio, el silencio. En ambos casos, pude reconocer en mis intereses direcciones evasivas y que replicaban los discursos históricos centrales sobre el teatro en Córdoba. Ambos temas estaban configurados por los discursos de una memoria hegemónica que impone un canon memorístico determinado. Si la dictadura intentó borrar y silenciar aquella escena entiendo que es nuestra responsabilidad hoy, desde nuestro lugar, habilitar la palabra a lxs teatristas que, de una manera u otra y por distintas razones, conformaron diferentes formas de resistencia. Pero también hay una responsabilidad con aquel público que sostuvo ese teatro. Si continuamos condenándolos al olvido, borrándolxs, seguiremos reproduciendo las condiciones que intentaron 'interrumpir' la historia.

Referencias bibliográficas

Arán, Pampa y Casarin, Marcelo (2015). Configuraciones de la memoria: los archivos en la era digital. En *Astrolabio*, (15).

Arce, José Luis (2007). El teatro en Córdoba antes del golpe militar del 76: algunas consideraciones sobre los 60, los 70 y los 80. En *Territorio teatral*. http://territorioteatral.org.ar/html.2/home_n1.html

Badiou, Alain (2015). *Rapsodia para el teatro.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bardet, Marie (2012a). *Pensar Con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.

---------- (2012b) Seminario "Descentramiento, multiplicidad y articulaciones entre filosofía y arte: problemas de representación, de Bergson a Deleuze, ida y vuelta". Doctorado en Artes. Universidad Nacional de Córdoba. Mimeo.

Benjamin, Walter (2009). *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Borges, Jorge Luis (1989). *Obras completas 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé.

Brunner, Joaquín (1988). *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales.* Santiago de Chile: Flacso.

Castoriadis, Cornelius (2006). *Lo que hace a Grecia (Vol. 1: De Homero a Heráclito)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Crenzel, Emilio (2008). *La historia política del Nunca Más*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Cortázar, Julio (1984). *Argentina: años de alambradas culturales*. Buenos Aires: Muchnik.

Daona, Victoria (2019). Narrativa argentina contemporánea. Familismo,

transmisiones y legado. En *Poéticas de la memoria: narrativas, teatralidades y transmisión* [mimeo].

Deleuze, Gilles (2008). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, Gilles (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.

Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, Gilles (1972). *Proust y los signos.* Barcelona: Anagrama.

Deleuze, Gilles (1996). Abecedario de Gilles Deleuze [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=c2r-HjICFJM&ab_channel=SUB-TILproductions

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2008). *Rizoma.* Valencia: Pre-Textos.

Dubatti, Jorge (2014a). El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino. *Cena*, Nro. 15. https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/49709/31169

Dubatti, Jorge (2014b). Qué políticas para las ciencias del arte: hacia una cartografía radicante. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 8.

Dubatti, Jorge (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9.

Dubatti, Jorge (Coord. y Editor) (2020). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro.

Fernandez, Sebastián (2019). Teatralidades de la memoria. En *Poéticas de la memoria: narrativas, teatralidades y transmisión* [mimeo].

Foucault, Michel (1980). Los intelectuales y el poder. Entrevista Michel Foucault

- Gilles Deleuze. En *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.

Gerbaudo, Analía (2018). El fuego, el agua, la biodegradabilidad. Apuntes metodológicos para un archivo por-venir. En Arán, Pampa & Vigna, Diego (Compiladores): *Archivo, artes y medios digitales. Teoría y práctica*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.

Giménez, Paco (2002). Formación Actoral III. Universidad Nacional de Córdoba. Comunicación personal.

Guattari, Félix y Rolnik, Suely (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.

Heker, Liliana (1980). Exilio y literatura. En *El ornitorrinco*, (7).

Kiderlen, Meret (2007). Experimentar con lo real. Entrevista a Vivi Tellas. *Telón de fondo*, Nro. 5. En http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/

Longoni, Ana (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma.

Macheret, Gabriela (2013). Vinculaciones entre el pensamiento filosófico y la práctica artística. Relaciones entre cine y teatro. *Toma uno*, (2).

Macheret, Gabriela (2017). El archivo de las artes evanescentes. En Arán, Pampa & Vigna, Diego (Compiladores): *Archivo, artes y medios digitales. Teoría y práctica*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.

Mayorga, Juan (2013). El dramaturgo como historiador. *Contratiempos*, (2). [Colección Futuros Pasados].

Nofal, Rossana (2019). Una caja de herramientas para leer las poéticas de la memoria. En *Poéticas de la memoria: narrativas, teatralidades y transmisión* [mimeo].

Rolnik, Suely (2010). Furor de archivo. En *Errata#*, (1). Buenos Aires.

http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf

Tello, Maximiliano (2018). Anarchivismo. *Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: La cebra.

Zourabichvili, François (2004). *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu.

Procesos de investigación de Maguey Teatro: laberintos, oráculos y vacío en la co-creación

Wili Pinto Cárdenas

Director, actor, dramaturgo, pedagogo e investigador teatral de formación autodidacta, con experiencia en Perú, Latinoamérica y Europa. Fundador de Maguey, grupo teatral con 39 años de trabajo, caracterizado por un enfoque interdisciplinario y transcultural. En su formación han influido maestros como Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba, Antunez Filho, Victoria Santa Cruz, Santiago García, Fumiyoshi Asai (Teatro Nôh), entre otros. Ha sido profesor en la Escuela de Teatro de la PUCP, la Akademi for Figur Teater en Noruega, Laboratorios del Campo – Proyecto Interdisciplinario en Jalisco, México. Ha realizado estudios, enseñanza e intercambios artístico-pedagógicos en la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe – La Habana, el Odin Teatret en Dinamarca, Jornadas Internacionales de Estudios Teatrales del Caribe, Cartagena, Colombia.

Piero Fioralisso

Docente, artista escénico, investigador y gestor cultural. Antropólogo por la Pontificia Universidad Católica del Perú, casa de estudios en la cual ejerce la docencia en las especialidades de Antropología y de Artes Escénicas. Ha participado como investigador en diversos proyectos artísticos culturales situados en las fronteras entre arte, sociedad, políticas culturales y espacio público. Es miembro de Maguey Teatro - Centro Cultural, organización con la cual desarrolla continuamente acciones culturales como festivales, encuentros artísticos y encuentros pedagógicos tanto en Lima como en regiones.

Procesos de investigación de Maguey Teatro: laberintos, oráculos y vacío en la co-creación

Wili Pinto Cárdenas y Piero Fioralisso

Un experto es una persona que ha cometido todos los errores que se pueden cometer en un determinado campo.
Niels Bohr

Encuentro las imágenes no en mi cabeza, sino con brochas y pintura sobre una tela.
Francis Bacon

El pensamiento orgánico y fluctuante en el teatro laboratorio

Dar cuenta de un proceso de investigación vinculado a vivencias y subjetividades en permanente dinamismo, es particularmente complejo, más aún si se trata de la investigación teatral. El carácter efímero del teatro y la naturaleza del conocimiento vivo, enraizado en la práctica y signado por el cambio constante, hacen que los esfuerzos por trasmitir sus "hallazgos", se conviertan en ocasiones, en una reducción estática de la experiencia vivida. La investigación teatral está marcada por supuestos prácticos y un marco filosófico que son sometidos a prueba una y otra vez, por medio de procedimientos variados y muy concretos. Intentar condensar esta experiencia para compartirla es un desafío paradójico que en la historia del teatro ha sido abordado desde muchos ángulos; a veces, sucumbiendo a la seducción de un discurso excesivamente intelectual que ordena, pero fosiliza, y otras, apostando a un discurso flexible basado en la interrogación abierta que danza y fluctúa, para aportar indicios, hilos que invitan a ser entretejidos activamente, co-creativamente, desde la experiencia particular de quienes reciben la información, generando un diálogo donde las ideas y las vivencias, el pensar, decir y hacer, se entrelazan de manera personal y diversa, a partir del detonante de testimonios parciales e irrepetibles.

La apuesta para compartir nuestras reflexiones en este ensayo se sitúa, no en la búsqueda de certezas, sino en el territorio de la duda que

impulsa, y de las ideas que juegan preservando miradas múltiples y flexibles. Como planteaba el físico Neils Bohr: "Cada frase que pronuncio debe entenderse no como una afirmación, sino como una pregunta" (Mackay, 1991, p. 35). En la ciencia y en el arte, las verdades profundas pueden ser temporales y tienen en sus contrarios otras verdades posibles.

Contexto y genealogía: fuentes, conexiones y debates

Desde sus inicios en 1982, Maguey se define como un Taller de Investigación Teatral donde se integran, como aspectos consustanciales, la labor artesanal rigurosa y la reflexión permanente, desde una opción autodidacta y transdisciplinaria. En el núcleo de sus procesos, habita una mirada crítica respecto al orden social y político, y al mismo tiempo, subyace una apuesta radical al compromiso artístico como forma de vida, respuesta ética y vehículo transformador. El nombre original del proyecto del grupo, Taller de Investigación Maguey, muestra la presencia de estos polos complementarios que hunden sus raíces en la experiencia práctica y orgánica del teatro, concibiéndola al mismo tiempo como un modo activo de pensamiento e investigación.

Esta vía se inscribe en la tradición de los laboratorios surgidos en el mundo teatral a mitad del siglo XX, concebidos como espacios de rigor profesional e investigación sistemática, e impulsados por miradas autónomas y disidentes. La relación que ha cultivado Maguey con fuentes como Brecht, Meyerhold; Grotowski, en sus diversas etapas; Barba; los teatros de grupo y laboratorios artístico-pedagógicos de Perú, Latinoamérica y el mundo; y otros creadores-investigadores escénicos independientes, constituye referentes que, entre proximidades y tensiones, se han vinculado de manera implícita a los procesos que Maguey desarrolla en sus proyectos de creación, pedagogía y acción comunitaria.

En este diálogo con las fuentes y referentes, la experiencia de praxis e investigación en el laboratorio magueyano, en interacción con su trabajo creativo, pedagógico y comunitario, ha ido definiendo su propia identidad y ha transitado hacia la necesidad de adoptar e inventar un

lenguaje y categorías de trabajo propias. Estas son herramientas con las que el grupo condensa su terminología y operativiza procesos complejos que no encuentran equivalentes en el lenguaje escénico tradicional, y menos en el lenguaje cotidiano. Términos como *danzacción*, *cantablar*, *vibración*, *acciones maestras*; *cardiograma*, vinculado al flujo rítmico; *ciclos energéticos*, referido a ejercicios y posturas con nombres de animales, elementos y procesos de la naturaleza y la ecología; *energema*, referido a la codificación de calidades de energía en frases; o *teatrósfera*, alusivo al ecosistema donde se construye el acontecimiento teatral en sus múltiples dimensiones, conviven con términos que refieren a principios provenientes de diversas filosofías, cosmovisiones y tradiciones artísticas que resuenan con los procesos de Maguey y son parte de su genealogía. Entre estos principios se encuentran *Lila,* referido al juego rítmico creador, y *Sunyata*, vinculado al vacío activo donde habitan todas las potencialidades, ambos pertenecientes a la filosofía hindú; *Ma*, principio perteneciente a las artes zen y el teatro noh; *Sats*, propio de la cultura teatral del Odin Teatret; *Ionización*, adoptado del trabajo de Antunes Filho; *Kata Hara* y *Hiraki*, procedentes de las artes escénicas y somáticas del Japón; *Hana*, transmitido por Zeami, padre del teatro Noh, entre otros.

La utilidad y sentido de estas herramientas, filosas pero frágiles y siempre listas a mutar, dependen, desde la mirada del grupo, de que no se universalicen, "ordenen" o establezcan con corsés conceptuales desligados de su contexto, y de que mantengan el esencial contacto con la experiencia práctica. En este terreno, donde el conocimiento se arraiga y vitaliza desde la inasible experiencia sensible e intuitiva, los conceptos y el pensamiento discursivo requieren movilidad y una permanente plasticidad para sobrevivir y reinventar los modos de enunciación, organización y transmisión.

Podemos mencionar como referentes históricos y muestras paradigmáticas de esta capacidad para asumir el riesgo de una constante reinvención, que permite mantener vivo el sentido profundo de las investigaciones y su arraigo en el territorio de la praxis, el trabajo de Jerzy Grotowski y su evolución a través de diversas etapas independientes y conexas

a la vez; o el caso de Stanislavski y el desarrollo dialéctico de su pensamiento y sus investigaciones en constante reformulación. Otra muestra contemporánea de dicha capacidad, son los procesos de cambio que Eugenio Barba testimonia respecto a la vida del Odin Teatret. Este maestro contemporáneo habla de terremotos desatados periódicamente en la vida del grupo, introduciendo preguntas y situaciones de riesgo e inestabilidad, para mantener en vida su trabajo, sus respuestas y motivaciones (Barba, 2008). En la visión de estos reformadores cruciales del teatro, el cambio, el desorden voluntario y la incertidumbre, constituyen los motores del crecimiento y evolución.

Esta manera de concebir la generación de conocimiento teatral, se encuentra en el núcleo de la *cultura de grupo-laboratorio* que Maguey practica, cultura que está atravesada por principios de acción-pensamiento que a la vez que orientan sus procesos creativos, pedagógicos y performáticos, se reformulan y recrean en cada experiencia particular.

Su desarrollo, como pensamiento, está inscrito en el contexto del teatro de investigación y de grupos alternativos que durante las últimas cinco décadas han constituido un movimiento histórico en Latinoamérica y el mundo[1]. Este movimiento ha generado nuevas tradiciones, referentes teóricos, metodologías, pedagogías, dramaturgias, territorios, públicos y circuitos; en suma, una *ecología teatral* alejada de la estandarización de la cultura y del teatro

1 Cuando se funda Maguey, diversos grupos independientes trabajaban en Lima y Perú proponiendo nuevos caminos teatrales. Dos de los más emblemáticos, por la permanencia alcanzada hasta la actualidad, su opción de vida como Teatro de Grupo y su trascendencia internacional son Yuyachkani y Cuatrotablas, con los que Maguey ha mantenido contacto desde sus inicios. Podemos nombrar también como referentes y conexiones que han acompañado los procesos de Maguey, a grupos del teatro colombiano como La Candelaria, el TEC, el Teatro Taller de Colombia, Ensamblaje Teatro, Teatro Tierra y otros colectivos cuyo contacto e intercambio se dio, ya sea a través de la difusión de sus espectáculos o en encuentros pedagógicos, talleres, intercambios y giras. En la generación de grupos nacidos en los 80, Maguey compartió experiencias y un proceso de crecimiento interrelacionado con grupos peruanos como Raíces, Setiembre, La Tarumba, Teatro del Sol, Ensayo, Alondra, Barricada, Expresión, Huerequeque, Kuntur y muchos otros. Algunos de ellos continúan y otros generaron nuevos grupos y proyectos que tienen gran trascendencia y son parte de la continuidad de un intenso movimiento teatral que ha reconfigurado el territorio y la práctica teatral en el Perú.

oficial[2], que entre los 70 y 80 se denominó Nuevo Teatro Latinoamericano y que Eugenio Barba caracterizó, desde su particular propuesta, como Tercer Teatro.

Todas estas experiencias han dialogado con las obsesiones y procesos internos de Maguey, ligados a su investigación de la marginalidad, la historia no oficial, la memoria orgánica, los saberes somáticos transdisciplinarios presentes en las culturas populares y las cosmovisiones no occidentales. En la *cultura de grupo-laboratorio* de Maguey, lo ético, lo técnico, lo social, lo político, lo personal y lo colectivo son aspectos indesligables de un *organismo teatral* que inventa y desarrolla sus experiencias a través de una visión holística e integradora**.** Estas experiencias y los conocimientos implicados no son lineales ni compartimentados, por el contrario, circulan a través de los diversos proyectos que Maguey desarrolla y conforman una red de combinaciones que se realimenta de manera continua desde la acción personal y colectiva, que es a la vez reflexión.

Diálogos inauditos, hitos creativos y procesos sincréticos en cocción

La mejor manera de sacar a la superficie algunas fuentes y principios con los que el pensamiento-acción de Maguey ha venido dialogando durante sus casi cuatro décadas de trabajo —y que se encuentran inmersos e imbricados, tanto en sus procesos creativos, como en las demás líneas de acción— es remitirnos a hitos y desarrollos de su práctica artística y a algunas creaciones especialmente representativas en las que dicha conversación se ha desplegado.

El inicio, la semilla contiene el bosque

El primer espectáculo que estrena Maguey en 1983, *El Cuento del Botón o Historia de dos Botelleros*, una exploración sobre la marginalidad de migrantes campesinos y el desborde popular en el Perú, a partir de un libreto escrito por el director, inaugura una ruta de sincretismos y alquimia

2 Cultura teatral vinculada prioritariamente a los valores, prácticas y circuitos canónicos del teatro.

creativa, en consonancia con los procesos socioculturales característicos de los pueblos de Latinoamérica y El Caribe, donde, traspasando los cánones oficiales, se cocinan exploraciones y resultados enriquecidos por múltiples voces y haceres diversos en constante reinvención[3].

Una raíz brechtiana en el planteamiento social y la dramaturgia, un laboratorio grotowskiano-barbiano de entrenamiento radical, que reprocesa principios esenciales para la *artesanía de la acción* (Grotowski, 1986) y la *escritura performática*, e incorpora también la investigación del trabajo sobre el *ritmo orgánico* de Victoria Santa Cruz (2019) y los conocimientos del danzante de tijeras Qori Sisicha[4]; la vertiente de saberes de la cultura campesina del norte del Perú, con sus narrativas danzario-musicales y su riqueza de ingenio y oralidad popular; la apuesta por el trabajo con materiales y objetos que se reciclan y resignifican, característica típica de Maguey; y una elaboración mixta que conjuga la dramaturgia de autor y herramientas de creación colectiva, se cocinan durante un año, inaugurando al mismo tiempo el camino de búsqueda y consolidación de un grupo laboratorio comprometido con un proceso de largo aliento, que haría de cada creación un nuevo viaje, un nuevo enigma a resolver, desde el juego de la acción que poliniza, sorprende, piensa y subvierte las certezas y cánones establecidos.

---

3 Otras referencias sobre la obra y el trabajo de Maguey en sus inicios, se pueden encontrar en la revista *Conjunto*, Nº 70, 1996, editada por la Casa de las Américas.

4 Desde la mirada de Maguey, traspasando los criterios occidentales, la danza de tijeras es una forma de teatro que danza, sustentada en manifestaciones alternativas de teatralidad. El ejecutante de la danza de tijeras, expresión cultural de algunas regiones del Ande peruano, por ejemplo, es claramente ejecutante, receptor y puente. Su acto implica una conexión con los apus, dioses tutelares, con los elementos de la naturaleza y con su comunidad entera, incluyendo a los vivos y los muertos. En conexión con dichas esencias, su cuerpo se transforma desde una técnica psicofísica depurada, precondición que le permite acceder a la manifestación visible a través de las acciones dancísticas, acrobáticas, pruebas mágicas y de faquirismo e interacción con otros danzantes, en consonancia rítmica con el sonido metálico de la tijera que lleva en una mano, el pañuelo que lleva en la otra, el sofisticado vestuario, la música del arpa y el violín y la comunicación con el público. Condensadas en un lenguaje simbólico, el danzante, con su accionar, su indumentaria y demás elementos característicos, transmite una serie de contenidos de carácter histórico, social, cosmogónico y personal. El eje de su acto es su cuerpo y energía vital, en armonía con diversos niveles de existencia. Con su cuerpo iluminado, el danzante, danza y es danzado, en y por el cuerpo-espíritu comunitario, en resonancia con la cosmovisión andina.

A partir de 1987, Maguey integra, gradualmente y de manera más sistemática, las herramientas de la antropología teatral. Una serie de estrategias de trabajo que venían siendo investigadas en el entrenamiento y exploración creativa del grupo, resuenan y metabolizan la información teórico-práctica propuesta por dicha disciplina y pasan a ser procesadas desde las necesidades y búsquedas del grupo, profundizando al mismo tiempo la apuesta transcultural y la investigación de otros paradigmas para pensar y vivir el teatro y las teatralidades múltiples. Maguey desarrolla esta investigación desde el cuerpo-voz orgánico que condensa y comunica informaciones complejas concernientes a lo personal, lo social y lo arquetípico.

Asimismo, se profundiza en los saberes somáticos y performáticos que habitan en la imaginería y el arte danzario, especialmente rico en el Perú, Latinoamérica y el Caribe, y se integran a los paradigmas de las culturas escénicas de Europa y Asia, alimentando la investigación de sincretismos, principios y herramientas para la eficacia y autonomía creativa del actor y el desarrollo de las propuestas performáticas.

En este camino, a las herramientas de la antropología teatral y las culturas danzario-teatrales, se integran también principios de las artes zen, que Maguey reconoce como afines a sus procesos, en su marco conceptual y a nivel operativo. En el sustrato de las investigaciones de Maguey también está presente el diálogo con diversas disciplinas orientales como el yoga, el karate-do, el kabuki y el teatro noh; y continúan implícitas nociones vinculadas a los procesos de trabajo de Jerzy Grotowski y Victoria Santa Cruz, en los que Maguey identifica resonancias y vasos comunicantes: *el acto total*; *el cuerpo memoria*; *la organicidad de las acciones físicas* (Grotowski, 1986); *el flujo-ritmo orgánico* (Santa Cruz, 2019) encarnado en la acción-danza-canto-palabra que acciona; la reflexión sobre el sentido mismo del arte y la búsqueda artesanal de la unidad; la consciencia orgánica y ruptura del pensamiento dualista; la acción como núcleo de la producción de experiencia y conocimiento, y la concepción de la investigación performática como penetración en la

naturaleza humana[5] (Grotowski, 1986), conversan y acompañan de manera permanente los procesos creativos y pedagógicos del grupo.

Micaela, el cuerpo como territorio inalienable

Un segundo hito en este viaje es la obra *Micaela*, una exploración poética sobre la vida y sueños de Micaela Bastidas, esposa de Túpac Amaru II, su contexto histórico y sus conexiones con el presente. En la gestación de esta creación, estrenada en 1992, se establece una conexión entre el trabajo interno del laboratorio y un proyecto artístico-pedagógico de desarrollo comunitario a través del arte, que Maguey llevaba adelante en ese período, en el ámbito de un barrio urbano-marginal de la ciudad de Lima. El espacio íntimo y personal mantiene así una relación crucial de retroalimentación con la experiencia colectiva y social, confirmando el enfoque integrador con el que Maguey ha trabajado los procesos creativos desde sus inicios.

Esta creación de grupo con actuación unipersonal y un músico en escena, se desarrolla en un contexto de crisis socioeconómica y violencia política, circunstancia que confirió un sentido adicional a la opción característica de Maguey de adentrarse de manera profunda en su investigación del cuerpo, definiendo la corporeidad como un territorio simbólico de identidad y resiliencia, no solo respecto a la temática de la obra, sino también en relación al contexto político extremo, donde la vida podía perderse, literalmente, entre ensayo y ensayo. El cuerpo como expresión del ser humano íntegro, in-diviso —no dividido—, como decía Grotowski (1986), el cuerpo-mente-corazón que interactúa y se prolonga sinápticamente en el hábitat. El cuerpo, sujeto y objeto, o *los cuerpos*, en plural, como se concibe en muchas culturas no occidentales, asumiendo de manera integrada sus dimensiones materiales e inmateriales, y reconociéndolo como memoria-canal, portador de saberes implícitos,

5 En consonancia con el pensamiento de Grotowski, Victoria Santa Cruz nos dice: "Sabemos que estamos divididos […]. Re-encontrar el eslabón que conecte y restablezca el flujo vital, indispensable en la Unión del Hombre con el Hombre […]. Desde la pluralidad, desde el desorden, va organizándose la vida" (2019, p. 36).

conexión con el inconsciente personal y colectivo, y generador de nuevos conocimientos. Dentro de esta visión, Maguey concibe también la voz y la palabra como energías que se enraízan y prolongan desde la dimensión somática, en consonancia con las múltiples inteligencias de los actuantes, los creadores y también de los espectadores.

En *Micaela*, el trabajo de la actriz protagonista se concentra en la elaboración artesanal de una *partitura física* (Meyerhold, 1982; Barba, 2010), integrando también el texto, el canto y el manejo de materiales y objetos de múltiple significación. Durante el proceso, Maguey evoca el espíritu de Artaud e imagina su diálogo secreto con las mujeres y hombres de la nación Q'ero de Cusco, que cantan y danzan, y cuyos saberes son destilados en el proceso de laboratorio del grupo.

Uno de los aspectos fundamentales del trabajo se centra en la tarea de canalizar y modelar el intenso flujo de energía de la actriz, nutrido por sus asociaciones personales, estímulos objetivos y el diálogo con el director-dramaturgo que va definiendo la *partitura del espectáculo*, donde se condensan múltiples niveles de comunicación sensorial y significación[6]. De esta manera, la *técnica rigurosa* (Grotowski, 1986) y *el flujo orgánico de los impulsos* (Santa Cruz, 2019), artificio y espontaneidad, alimentan el vínculo creativo y el proceso dramatúrgico de la actriz, el director y la creación misma, que como organismo pensante dialoga y propone activamente con voces propias.

Maguey no reconoce sus procesos creativos como creación colectiva, en el sentido acostumbrado del término, pero tampoco los reconoce como obras de autor, aun cuando en sus creaciones estén presentes diversos textos generadores. En *Micaela* se asume más bien el concepto de *co-creación*, como experiencia que se articula desde el accionar conjunto (actriz, director y músico) desarrollando secuencias físicas, improvisaciones

6 Para profundizar en la visión de Maguey sobre el director como dramaturgo, se puede revisar el libro *Arte y oficio del director teatral en América Latina* de Gustavo Geirola, en el cual se dedica una sección a Wili Pinto Cárdenas, director de Maguey.

exploratorias, que incluyen múltiples lenguajes con la misma jerarquía, y el cotejo con detalladas notaciones en proceso hacia la partitura. Esta visión está presente también en las demás creaciones del grupo. Los creadores conducen y son conducidos para descubrir y elaborar cada detalle y acción, en conexión con la totalidad.

En *Micaela*, el cuerpo y la palabra se integran codificando acciones y un lenguaje simbólico de múltiples significaciones. Los pies son raíces que danzan y cuentan, la voz, la palabra y el canto accionan en conexión con esas raíces, los impulsos miniaturizados y la columna vertebral con-mueven, cuentan y relatan, tanto o más que las palabras, los objetos son tratados como energías visibles que, desde su materialidad, condensan sensaciones e informaciones, interactuando con los demás textos, verbales y no verbales. El lenguaje musical es parte de *la partitura orgánica*, al igual que la iluminación. Pero el eje de todo el proceso es la presencia y accionar de la actriz que comparte su rito con los espectadores. Actúa y no actúa, oficia, cuenta épicamente, muestra, esconde, sugiere, acciona reuniendo en un mismo momento los polos de la incandescencia y la distancia (Artaud, 2002). Maguey intuye desde ese momento que su trabajo se irá situando en el terreno performático y que el concepto de actuación se convierte en una categoría liminal.

El espectador se con-mueve y comparte, desde su individualidad, un viaje de sensorialidades, memoria, reflexiones y pensamientos asociativos, y al mismo tiempo se generan corrientes colectivas únicas. Maguey confirma que las emociones que afloran y circulan desde los espectadores son el resultado, no del propio movimiento emocional de la actriz, sino más bien de su presencia orgánica y objetiva, su proceso de contención, canalización y su máxima concentración en la *partitura física del espectáculo*. Cada célula del trabajo mantiene conexión y vibra con la totalidad, así como en cada gota de sangre se pueden reconocer los aspectos sistémicos de un ser vivo. *Micaela* lleva a Maguey a corroborar el valor del pensamiento y accionar paradójico, como un principio que atraviesa desde el entrenamiento hasta el resultado: no contar para contar, ocultar para permitir ver, no buscar la

emoción para emocionar, trabajar la multiplicidad para construir la unidad, profundizar en la materialidad para conectar la espiritualidad, conectar la memoria personal para abarcar la memoria colectiva.

Con esta creación Maguey profundiza en interrogantes nacidas del propio proceso y el intercambio con los espectadores, ¿qué factores contribuyen a que una creación escénica logre su eficacia en la comunicación y produzca un acontecimiento vital, más allá de los aspectos racionales? ¿Es el *distanciamiento brechtiano*, la apuesta poética del espectáculo, el trance de la actriz, la belleza de las imágenes, acciones y estados que construye, la contundencia física de su presencia, el canto de su voz, el espíritu de los apus que trasciende, la presencia de nuestras abuelas y memorias personales que siempre estuvieron acompañándonos, el tema mismo de la obra que nos sacude, los hermosos textos, el lenguaje musical y sonoro, la *escritura espacial*, el tono de la iluminación, las asociaciones racionales e irracionales de los espectadores? *Micaela* lleva a Maguey a la constatación de que, en su particular experiencia, se trata de todos esos factores a la vez y que sin el trabajo depurado de la actriz sobre su humanidad, la artesanía de la acción orgánica y la experiencia co-creativa que se condensa en diversos niveles dramatúrgicos y operativos, nada de eso se orquestaría como un universo que late y resuena en el momento del encuentro vivo.

En los siguientes años, Maguey continúa nutriendo estas investigaciones, concibiendo el laboratorio como una experiencia en la que se complementan y realimentan el trabajo interno del grupo y el diálogo permanentemente con comunidades, tradiciones culturales diversas y el acontecer social.

Danzacción y paradojas: Zeami y el Gabo conversan en la casa de Maguey

En el año 2003, Maguey estrena una nueva creación gestada durante dos años: *Azul naranja, el Espejo de la Flor*, un viaje onírico, por el revés de la trama, que, a partir de un cuento de Gabriel García Márquez y otras fuentes, aborda el tema de la mujer-país-continente y la relación entre las interioridades

impregnadas de rezagos patriarcales, y las herencias y "fachadas" cargadas de una forzada apariencia de belleza, modernidad y armonía. En el cuento original de García Márquez, *Eva está dentro de su gato*, que sirvió como detonante del proceso creativo, una mujer extremada y dolorosamente bella está siendo recorrida por insectos a través de sus arterias. Esta condición es traspasada irremediablemente de generación en generación.

A finales del año 2000, luego de una serie de acontecimientos dramáticos y de una década signada por la entronización de la corrupción, cae el gobierno de Alberto Fujimori, dejando un país sumergido en el descrédito y la descomposición institucional enmascarada por los mecanismos del maquillaje neoliberal. Durante los siguientes dos años esta dicotomía se haría aún más patente. *Azul naranja,* apostando por un lenguaje simbólico y metafórico, aborda esta escisión actuante y presente en el inconsciente personal y colectivo a lo largo de nuestra historia.

Desde 1996, el grupo venía profundizando su investigación sobre los escritos de Zeami y el aprendizaje práctico de los principios del teatro tradicional japonés, en especial el teatro noh. En el proceso creativo de *Azul naranja,* Maguey cristaliza esa experiencia y sigue produciendo nuevas estrategias de entrenamiento, creación y escritura escénica.

El *big bang* que desata el proceso, para llegar a la dramaturgia y *partitura performática* final del espectáculo, es el intenso trabajo físico y la composición de una secuencia de acciones y relaciones danzadas propuesta por las dos actrices protagonistas, en respuesta al universo del cuento, como metáfora de los procesos personales y sociales, a la memoria autobiográfica del equipo creativo y a piezas musicales de J. S. Bach y Erik Satie. Desde ese punto de partida, como un origami o kirigami que se va desplegando, desde la simplicidad hasta una derivación compleja y multidimensional, o como un bosque que nace de una semilla, se llega a la obra y montaje final, donde las danzas del teatro noh y sus principios medulares habitan sin ser reconocidos directamente, sino a través de la energía organizada como una danza y accionar intensos y sutiles al mismo tiempo.

Saberes provenientes del oriente teatral se integran a los principios que Maguey venía investigando, y alimentan la creación como una propuesta que discurre entre la experiencia onírica y un discurso escénico real maravilloso que yuxtapone diversos planos de significación, proponiendo al espectador un amplio margen para sus interpretaciones.

En *Azul naranja, el Espejo de la Flor*, el trabajo del equilibrio de cuerpos y objetos es constante, la resignificación y combinación de objetería y materiales también está presente; los cuerpos y objetos como sillas, rejas, ventanas, se integran en nuevas entidades; la palabra es accionada, hablada y cantada para fiscalizar textos poéticos imbricados con textos científicos; la acción, más que la actuación, continúa presente como sustento de la experiencia. Nuevamente la paradoja: es con la presencia del registro onírico como podemos aproximarnos mejor a la realidad para reinterpretarla desde nuevos ángulos y miradas. En esta propuesta, Maguey acentúa el procedimiento de una escritura performática que invita a los espectadores a completar sus propias lecturas. En este caso, el plano social no está presente de manera explícita, sin embargo las lecturas suscitadas nos hablan constantemente de lo social e histórico, en íntima relación con lo personal, de lo poético en directo vínculo con lo político.

En los años siguientes, Maguey tiene contacto con el director brasilero Antunes Filho[7] e integra sus investigaciones sobre el desequilibrio, el distanciamiento —no brechtiano— y las artes zen[8], el taoísmo y la física

7 Para conocer más sobre este encuentro con Antunes Filho se puede revisar la revista *El tao del teatro, una aproximación posible. Reflexiones y notas sobre el taller teatral "Técnicas del actor para la expresión y el distanciamiento" dictado por Antunes Filho durante el IX Taller de la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe (EITALC), realizado en La Habana, Cuba en 1992*. Edición a cargo de Teatro Esquina Latina de Cali, Colombia. La revista se encuentra en la Biblioteca del Centro Cultural Maguey.

8 Un principio del pensamiento y arte zen que Maguey profundiza en sus investigaciones se refiere a las relaciones y correspondencias fluctuantes entre sustancia y manifestación. Desde las esencias inmateriales de la experiencia humana, sus interinfluencias y su pertenencia a un orden mayor, afloran diversas formas de manifestación que bien pueden traducirse en la materialidad del cuerpo que acciona y danza, o en sonido, canto, imagen, espacialidad, objeto que prolonga al cuerpo u otras variables y combinaciones, cuya diversidad es equiparable a la polifonía de procesos, visibles e invisibles, presentes en la naturaleza y el cosmos. El actuante es emisor y receptor, es el que danza y es danzado, y es ante todo un puente, un resonador.

cuántica. Esta aproximación se traduce en procedimientos que abarcan el entrenamiento actoral, la calidad de la presencia y los caminos de la creación e interpretación. La alquimia del entrenamiento propio de Maguey se abre a una etapa de síntesis, que implica una delimitación de estrategias y selección de dinámicas donde coexisten sincréticamente saberes que se complementan e integran en haceres específicos.

Hiroshima, el camino de la Oruga

Estos referentes continúan madurando hasta llegar a un nuevo hito en la producción y laboratorios de Maguey, el proceso de creación de la obra *Hiroshima, el camino de la Oruga,* estrenada el año 2019. Este es el único espectáculo de Maguey donde aparecen de manera visible rasgos formales específicos y reconocibles del teatro noh, a través de la re-codificación de una danza tradicional que conecta con aspectos temáticos de esta creación cuyo detonante es el acontecimiento de la bomba atómica de Hiroshima, para luego entretejer otras derivaciones vinculadas a la temática de segregación étnica y conflictos bélicos contemporáneos. La memoria y relatos de víctimas y sobrevivientes de la bomba atómica de Hiroshima, desatan una red de conexiones, imágenes, acciones y acontecimientos donde se fusionan tiempos, lugares y diálogos entre vivos y muertos.

El proceso de creación sigue un curso sinuoso y fragmentario. Muchos materiales escénicos son creados independientemente por cada actriz y poco a poco van encontrando su lugar en un proceso de composición y montaje. Se acentúa aún más la propuesta de escritura escénica abierta, el trabajo sobre la simultaneidad y su relación dinámica con la concatenación. El texto performativo organiza energías, acciones, desplazamientos, textos, cantos, objetería, vestuario polivalente, música, sonoplastía e iluminación. Maguey propone a los espectadores construir activa y co-creativamente sus lecturas, y este rol se prolonga, después de la función, en un espacio anexo a la sala teatral donde, en paredes acondicionadas, se expresan escribiendo y dibujando sus testimonios y sensaciones. Los testimonios rememoran asociativamente la violencia de nuestra propia historia, enlazada a la presencia sutil de poderes y mecanismos globales, y resaltan al mismo tiempo la capacidad de resiliencia.

Maguey reconoce un hilo continuo que recorre desde el entrenamiento diario, el trabajo del laboratorio creativo, la fabricación de objetos, la construcción dramatúrgica, el encuentro vivo con los espectadores, sus resonancias y sus respuestas durante dicho encuentro y al regalarnos luego sus testimonios personales. Un *ciclo ecológico teatral* donde los procesos cuentan tanto como los resultados.

Lo transcultural y el saber de los ancestros

Otra de las líneas medulares, en el largo recorrido de Maguey, es el diálogo con poblaciones de diferentes regiones del país, en especial con los sectores marginales y minoritarios que la cultura oficial ignora, pero que constituyen el alma y fortaleza del tejido social. Maguey vive y propone el teatro como una experiencia transcultural, que conecta los polos de aquello que es específico e irrepetible con dimensiones que trascienden las particularidades y permiten reconocernos desde la experiencia compartida de lo humano.

En esta línea, el grupo ha creado espectáculos y desarrollado experiencias performativas investigando fuentes históricas y raíces culturales ancestrales y contemporáneas, que atraviesan la costa, el Ande y la Amazonía del Perú. El diálogo transcultural requiere, desde la mirada y necesidades de Maguey, ir más allá de los aspectos formales y del nivel explícito. En las diversas culturas somáticas de los pueblos hay memoria, conocimiento y potencialidades que desde su alteridad nos enriquecen porque nos descentran y nos cuestionan, alimentándonos al mismo tiempo con posibilidades diversas. Por otro lado, en este diálogo transcultural, la experiencia de Maguey se ha desarrollado en espacios diversos, convencionales y alternativos como plazas, calles y lugares públicos[9]. En ello, la resonancia con la diversidad de concepciones para el encuentro comunitario que caracteriza a las tradiciones y prácticas populares, se confirma y retroalimenta.

9 Maguey desarrolla de manera permanente un Laboratorio de Calle y Espacios Alternativos que produce espectáculos, experiencias pedagógicas, de intercambio e inmersión comunitaria y encuentros interescénicos.

En 2016, como parte de un proceso nacido en el territorio de la pedagogía actoral y derivado al laboratorio de creación, Maguey estrena la obra *Fabiana Pasos y Latidos*, un espectáculo y demostración de trabajo que aborda el tema de las herencias afroperuanas a partir del siglo XVI, tendiendo un hilo conector con las migraciones forzadas contemporáneas de poblaciones africanas a Europa. Al mismo tiempo, la dramaturgia integra testimonios autobiográficos de la actriz, desde sus propias herencias culturales, y su viaje co-creativo, compartiendo con los espectadores los principios metodológicos de Maguey. El/la creador/a teatral e intérprete del acto performático transita por múltiples registros de acción que el *texto performático* entreteje generando una orquestación y contrapunto de informaciones provenientes de fuentes diversas: el laboratorio y el diario de la actriz, la bitácora del director-dramaturgo, crónicas históricas, textos poéticos, textos escritos para la creación, noticias contemporáneas, cantos y decires tradicionales, idiomas inventados, danzas africanas y afroperuanas, materiales, objetería. Más de tres décadas de investigaciones se concentran en 45 minutos de espectáculo, y es siempre la humanidad que se desnuda y transparenta a través de la acción orgánica, el eje del ritual escénico.

Así como *Fabiana Pasos y Latidos*, Maguey ha desarrollado diversas creaciones que reconocen en el encuentro de culturas diversas una reserva de potencialidades creativas y transformadoras. Desde esta mirada, lo ancestral abarca también la conexión con el presente. Como muestra de ello, es elocuente el título de la obra *Duik Muun*, que en lengua del pueblo amazónico Awajún significa "el saber de los ancestros".

Laboratorio y artesanía: des-aprendizajes que orientan

Este viaje por los procesos internos del laboratorio y las creaciones escénicas del grupo, a la vez que da cuenta de su singularidad, en tanto resultado de procesos irrepetibles, permite vislumbrar principios compartidos que, en interrelación permanente, han orientado las investigaciones escénicas y que forman parte de la cultura de grupo-laboratorio de Maguey. Dichos principios, aunque difíciles de aislar, pueden ser agrupados en los siguientes ejes.

En primer lugar, se puede mencionar el laboratorio y artesanía como un eje vinculado al diálogo con el pensamiento de Stanislavski, Grotowski, Barba y las fuentes latinoamericanas que a través del trabajo artesanal del actor-creador sobre sí mismo y sobre sus herramientas escénicas, proporcionan un marco para una comprensión particular del hecho teatral. Un trabajo que se realiza sobre el bios del actor (Barba, 2010) y que confiere a su cuerpo-mente fundamentos técnicos y un pensamiento paradójico y multívoco, indispensable para la creación poética.

Por otro lado, se hace presente una filosofía del cuerpo pensante que pone en relieve la conexión entre la organicidad animal y la conciencia dilatada que opera a través de las estructuras formales. Es un pensamiento orgánico de ritmos e impulsos, el lenguaje de la danzacción, que es a la vez portador de pensamiento y memoria, información orgánica pero también sociocultural; que permiten rebasar el marco de lo culturalmente específico para ir al marco de lo humano.

Asimismo, como eje transversal se manifiesta una ética profunda que se hace visible en la entrega vital del actor al teatro y al trabajo artesanal sobre sí mismo más allá del propio teatro (Stanislavski, 2003). Trabajo riguroso como proceso que propicia la liberación de impulsos y la emancipación del cuerpo-mente de los automatismos adquiridos socialmente (Grotowski, 1986). Liberación en lo orgánico que al permitirle al cuerpo un espacio de acción que deviene en expresión, lo convierte en lugar de respuesta contracultural. Además, esta visión crítica de lo social concibe lo orgánico como una dimensión no solo ligada al cuerpo biológico, sino también al cuerpo social, pues es desde la corporalidad del actor y de su memoria e historia personal que se produce una mirada crítica de lo social y político. Así, este sentido ético, que entiende que el compromiso político del actor debe darse fundamentalmente a través de un discurso artístico riguroso, se condensa al afirmar que *un acto poético es un acto político*.

En la cultura de grupo-laboratorio de Maguey se manifiesta la transculturalidad como una forma de pensar y valorar la diversidad de saberes

somáticos que son incorporados en la *escritura performática*, no como apropiación estereotipada sino por medio de una metabolización de sus cualidades, que a la vez que particulares son reconocidas como comunes a toda la humanidad.

Finalmente, en el eje de la co-creación y organización performática, se delinean las estrategias para la creación como un proceso co-creativo de múltiples entradas que involucra a los actuantes más allá de su calidad de intérpretes y deriva en un *texto performático* concebido como *organismo escénico*, que incluye al espectador en el acontecimiento creativo, y concibe el hecho escénico más allá del acto expositivo que divide escenario, actores y público. Aún en el nuevo contexto producido por la pandemia, donde transitamos entre lo presencial y lo virtual, sigue siendo el contacto con la mirada y la participación co-creativa de los espectadores lo que activa y completa el sentido profundo del encuentro. El teatro no ocurre solo en el escenario ni en la pantalla, ocurre en el cuerpo, en la mente y en el espíritu.

Crear y ser creado, tejido de arte y vida

Eficacia y juego creativo, conciencia y organicidad, flujo y forma, lo poético y lo político, lo transcultural y lo onírico, precisión y rigor, vitalidad y vulnerabilidad, orquestación de la diversidad, germinación a partir del pensamiento paradójico e intuitivo, escucha y alerta permanente, continuidad dentro-fuera, transformación de obstáculos en derivaciones creativas, complementación individuo-grupo, peripecias y sentido de adaptación, visión más allá de lo explícito, lectura panorámica y microscópica, valor y trascendencia de los detalles, multiplicidad y sentido co-creativo, entre otros, constituyen aspectos indesligables de un *organismo teatral* que desarrolla sus experiencias a través de una visión holística e integradora. El *training*, la investigación, la creación, la trasmisión, la interacción con el espectador y las comunidades, e incluso las estrategias organizativas y acciones para la autogestión y subsistencia, funcionan de manera interrelacionada y sinérgica, y encarnan, desde el cuerpo y el pensamiento-acción, una cultura de grupo-laboratorio,

una filosofía, una mirada ecológica, una actitud política y un diálogo permanente con el entorno[10].

Este itinerario laberíntico de historia, memoria y testimonios de vida y arte del grupo de teatro Maguey es un intento por compartir reflexiones sobre procesos multidimensionales que siendo volátiles, a la vez son muy concretos y nos conectan con niveles de experiencia en permanente desarrollo y cuestionamiento. Lejos de establecer formulaciones cerradas y estáticas, el principal valor de este recorrido está en sus posibilidades de suscitar nuevas interrogantes y provocaciones. Como se dijo en un inicio, en la ciencia y en el arte las verdades profundas pueden ser temporales y tienen en sus contrarios otras verdades posibles.

Agradecimientos

A María Luisa De Zela, Graziapaz Enciso, Daniela Hudtwalcker, Doris Layme, Rosa María Ochoa, Gume Escobar, Santiago Montoya, Isabel Muchaypiña, Ana Fossa, Luna Espinoza, integrantes de la comunidad artística de Maguey, que participaron y aportaron con su diversidad de propuestas en las investigaciones y co-creaciones referidas en este escrito.

A Graziapaz Enciso, por su especial colaboración en el presente ensayo.

10 Para profundizar en la experiencia integral de Maguey Teatro, se puede consultar el libro *El Escenario y la Memoria: Testimonios de Teatristas Peruanos II* de Carlos Espinoza Domínguez, en el cual se dedica una sección a Wili Pinto, director del grupo Maguey.

Referencias bibliográficas

Artaud, A. (2002). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Retórica Ediciones.

Barba, E. y Savarese, N. (2010). *El arte secreto del actor*. Lima, Perú: Grupo Cultural Yuyachkani.

Barba, E. (2008). *La conquista de la diferencia*. Lima: San Marcos.

Grotowski, J. (1986). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.

Mackay, A. L. (2019). *A dictionary of scientific quotations*. Londres: Routledge.

Meyerhold, V. E. (1982). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos.

Santa Cruz, V. (2019). *Ritmo: el eterno organizador*. Lima: Seminario Afroperuano de Artes y Letras.

Stanislavski, K. S. y Saura, J. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.

Humor y política en la escena plebeya

El discurso enrevesado en *El cupletero de antes* de Los Saltimbanquis

Gustavo Remedi

Es Doctor en Literatura de España y América Latina, por la Universidad de Minnesota, Profesor en el Departamento de Teoría Literaria del Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República-Uruguay y en el Programa de Maestría en Teoría e Historia del Teatro.

Es autor de numerosos artículos y ensayos. Entre libros propios o coordinados, destacamos: *Murgas: El teatro de los tablados* (1996), *La dictadura contra las tablas: teatro contemporáneo e historia reciente* (2009), con Roger Mirza; *Los estudios del teatro latinoamericano en EE.UU.* (2014); *El teatro fuera de los teatros* (2015); *Los lenguajes de la memoria: teatro contemporáneo e historia reciente II* (2017) y *La escena plebeya: teatralidades carnavalescas* (en preparación).

Humor y política en la escena plebeya. El discurso enrevesado en *El cupletero de antes* de Los Saltimbanquis

Gustavo Remedi

El cuplé —escrito por Maxi Pérez— es un infierno en los tablados

Claudio Rojo en Samuelle, 2018c.

Partiendo de la premisa de la necesidad de estudiar la "escena plebeya", en tanto constituyente *pivotal* de "la esfera pública popular", se argumenta aquí la ampliación del objeto de los estudios teatrales. Esta supone un impostergable giro y reorientación, de modo que se empiece a abarcar e incluir formas contemporáneas de la teatralidad popular en Uruguay, y más en particular, distintos géneros de teatro de carnaval (parodias, revistas, murgas, sociedades de negros y lubolos, etc.). Todo ello permanece todavía fuera del radar y del quehacer de los trabajos académicos y de la crítica, y a la vez nos encuentra con una limitada capacidad teórica y metodológica para acometer esta tarea. Estamos convencidos, por consiguiente, de la necesidad de radicar el análisis y la crítica teatral en la praxis teatral (Dubatti 2020) y asentarla no solo en la práctica y la reflexión del *docente-investigador* sino también del *espectador-investigador*, en este caso, un espectador situado en un espacio teatral *otro* —la platea de la escena plebeya—.

Hablar del teatro de carnaval —en Uruguay se trata, efectivamente, de un *carnaval teatralizado* y de un *teatro carnavalizado*—, implica prestar especial atención al uso del humor y de la risa, rasgo principal de los géneros cómico-serios y de "la concepción carnavalesca del mundo y de la vida" (Bajtín 1987, 1993). Por esto, luego de realizar algunas precisiones teóricas, nos detendremos en el análisis de *El cupletero de ante*s, el cuplé del espectáculo de la murga Los Saltimbanquis, uno de los géneros del teatro de carnaval. Al respecto nos interesa ahondar en los usos del humor como parte del discurso disfrazado del teatro de carnaval, que de esta manera interviene en relación a la llamada "nueva agenda de derechos". Gesto que por

acontecer en la esfera pública plebeya tiene por efecto moldear el sentido y la sensibilidad de los comunes, la subjetividad nacional-popular.

La escena plebeya y la teatralidad carnavalesca

Del mismo modo que en los estudios teatrales distinguimos el estudio de la literatura dramática (el texto literario) del estudio de su interpretación y puesta en escena (el texto espectacular) (Urrutia 1975, Pavis 1993), cuando ahora tomamos por objeto el teatro popular, y más en particular, el teatro carnavalesco, es preciso prestar especial consideración al *lugar* y al *marco* en que tiene lugar la representación, pues allí se juega buena parte de su forma, sentido y función. En otras palabras, no es posible pensar en la puesta a secas, abstraída de su especificidad territorial e institucional.

Por el lugar y el marco nos referimos aquí a un *espacio social-cultural,* no solo geográfico o territorial, que configura un *continnum sensorium* —similar al que traza Walter Benjamin (1972) respecto al *flâneur* en el París del s. XIX[1]—, y a una determinada *institucionalidad*, que aquí tiene que ver con el campo del carnaval como ámbito específico.

En cuanto a lo primero, el teatro de carnaval se origina y se sostiene como parte de la vida cultural y social de las clases populares, donde estas son protagonistas y participan de diversa manera. Las clases populares efectivamente *viven* este carnaval, puesto que es un espacio todavía accesible y de alguna manera sentido como cercano, familiar y "propio", si bien lo hacen en roles diferenciados (lo que de algún modo contraviene la cualidad niveladora de la fiesta y de la plaza): unos como actores y realizadores; otros como seguidores fieles o "hinchadas"; otros como público que asiste a un espectáculo, más y menos participativo; otros como parte de la institucionalidad propia de este ámbito (asociaciones, jurados, comentaristas,

1 El *boulevard* es la vivienda del *flâneur*, que está como en su casa entre fachadas, como el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno como para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos y las terrazas de los cafés balcones… (Benjamin 1972, 51).

etc.), o como parte de los oficios y de la actividad laboral y comercial que se generan a su alrededor. Una parte de las clases medias también participa del carnaval, y bastante menos las clases altas y la clase letrada o "culta", que más bien tratan de mantenerse alejados y al margen de esta esfera cultural plebeya.

Ahondando en esta premisa, anteriormente nos hemos valido del concepto de "esfera pública popular" (Remedi 1992). La noción de esfera pública popular o plebeya es deudora de las reflexiones de Jürgen Habermas sobre la esfera pública burguesa (Habermas 1981), y sobre todo de las revisiones críticas y reformulaciones de otros autores (Hoggart 2013; Thompson 1989; Thompson 1996, Kluge y Negt 1993). Estos autores prestaron atención a lo que acontecía en una *esfera aparte*, en otro espacio social, como parte de otra sociabilidad, a través de otros locales, lenguajes y medios —en la vereda de enfrente de la esfera pública burguesa, que históricamente ha sido restrictiva y excluyente—, lo que resulta en *otra* experiencia del mundo, constitutiva de una conciencia *diferencial:* otra conciencia, otra subjetividad, otra sensibilidad y percepción y visión del mundo y de la vida, otro horizonte de repertorios culturales, etcétera.

Así, la lectura de periódicos, novelas y revistas literarias en salones, tertulias, casas de café, clubes y sociedades literarias que prospera a partir del siglo XVII, que asociamos al mundo burgués y letrado, tienen como contrapartida otro conjunto de prácticas culturales populares: la canción y el teatro popular, las lecturas orales, los folletines y las novelas por entregas o en ediciones abreviadas y baratas, la literatura "de género" privilegiada de las lecturas obreras, la conversación en veredas, porterías y corredores. En el caso que nos ocupa, las fiestas y el teatro del carnaval que, tomando prestada una figura que Ángel Rama utilizó para referirse a la novela transculturada (1982), es un poco nuestra "ópera de los pobres", y al decir de Mauricio Rosencof "es un poco la Comedia del Arte nuestra (...) y la hacen los guardias de ómnibus, diarieros, obreros del vidrio, trabajadores de los frigoríficos, obreros textiles" (Alfaro y Bai 1986).

Esto nos lleva a la segunda cuestión: la institucionalidad del "campo" del carnaval. Este supone otra red de lugares y locales (donde se ensaya, donde se representa, donde se concursa, donde los participantes se encuentran antes y después, etc.), otro conjunto de actores culturales, a los que en otra parte nos hemos referido como "transculturadores populares"[2] (Remedi 1996) —configurando su propia madeja de tensiones y confrontaciones poético-políticas—, así como formas de sociabilidad, medios, lenguajes y reglas propias, que hacen a la autonomía relativa del carnaval como campo.

Ahora bien, como resultado de la llamada "modernización", y el correspondiente disciplinamiento social y de la sensibilidad (Barrán 1989, 1990), desde el último cuarto del siglo XIX, el carnaval en Uruguay devino un fenómeno "civilizado", teatral, reglamentado (Carvalho Neto 1967; Alfaro 1991, 1998), dando forma a distintos géneros de teatro de carnaval, que son algunas de nuestras modalidades de teatro popular.

Dicho aquí muy resumidamente, se trata de un teatro que acontece fundamentalmente en los meses de febrero y marzo. Los conjuntos presentan sus espectáculos en el Teatro de Verano —donde tiene lugar el Concurso Oficial— pero también en los tablados de barrio, que los hay por decenas a lo largo y ancho de la ciudad y del país —comerciales, municipales, itinerantes—. Cada día, los conjuntos viajan de tablado en tablado, de modo que en cada uno de ellos hay varios espectáculos por noche. Alrededor de este carnaval oficial y más formal, transcurre asimismo un carnaval informal, menos reglamentado, y que incluye corsos, desfiles, muestras y festivales fuera de concurso, presentaciones puntuales en ocasión de algún acto o manifestación social o política, sin olvidar los propios ensayos en locales de cooperativas o clubes sociales, a los que también asiste el público y las hinchadas.

---

2 Apoyándonos en el concepto que Ángel Rama (1982) tomó de Fernando Ortiz para hablar de la "transculturación narrativa" —en tanto selección, combinación y síntesis letrada (literaria) de elementos locales y universales, tradicionales y modernos o de vanguardia, cultos y populares, etc.—, en este caso se trata de "transculturadores populares" (Remedi 1992). Estos actores culturales ya no son los lectores-escritores de Rama, que hacían sus síntesis en el papel —en la novela—, sino la miríada de creadores que traducen, trasladan y hacen sus transculturaciones en el ámbito, las formas y los lenguajes del teatro popular y del carnaval.

Tablado de barrio.

El género murga, el cuplé y Los Saltimbanquis

Las murgas son una de las formas del teatro de carnaval en Uruguay. Tradicionalmente, y según lo establece el Reglamento (2020), tienen entre 14 y 17 componentes en escena: un coro con una docena de integrantes (compuesto de primos, sobreprimos, segundos y bajos), una batería (bombo, platillo y redoblante) y un director. También conforman el grupo un productor y director responsable, uno o más escritores o letristas, así como compositores, arregladores, el director de la puesta en escena, vestuaristas, maquilladores, utileros, etc.

Los espectáculos duran alrededor de 45 minutos y están organizados según una estructura compuesta por un saludo de Presentación y una canción de Despedida o de Retirada —al inicio y al final, respectivamente—, y en medio una serie de partes tales como los "popurrís" (cuartetas de crítica variada, medio bailadas, medio gestualizadas) y los "cuplés".

Los cuplés son un segmento esencial del género, son la parte más dialogada, mimética (en vez de narrada) y "teatral" (Diverso 1989, 2014), y son actuados por "los cupleteros", actores cómicos de carnaval, que se desprenden del coro. Los actores de cuplé hacen personajes dobles y triples, como en la *Commedia dell'Arte*, o en los casos de Chaplin o Cantinflas. Aquí,

el actor actúa de sí mismo (de su propia persona artística), de murguista y cupletero y del personaje que le toque hacer en el cuplé.

Unas veces dialogan entre sí (si hay más de un personaje de cuplé), y otras con los integrantes del coro (momentáneamente singularizados y desprendidos de este como interlocutores), o con el coro en su conjunto. En el espectáculo de Los Saltimbanquis, el actor Diego Bello oficia de "maestro de ceremonias", de "hilo conductor" y de cupletero (hace de antagonista y también de Médico Psiquiatra), y Claudio Rojo (el Negro Claudio) —"el último cupletero de la vieja escuela" (s.f. 2016)— participa del coro e interpreta al personaje central: "el cupletero de antes".

Claudio Rojo (el Negro Claudio), el último cupletero.

Murga Los Saltimbanquis

Fundada en 1924 por Domingo Espert*, Los Saltimbanquis* es una de las murgas más emblemáticas del barrio La Unión, con su estilo "tradicional" de hacer murga. Histórica protagonista del carnaval, murga "de antes", multipremiada (obtuvo 13 primeros premios), está asociada a legendarios letristas, directores y cupleteros (Samuelle 2018). Luego de 20 años de ausencia, en 2018, *Saltimbanquis* volvía a salir en carnaval, circunstancia que la murga utiliza como premisa y material en el espectáculo de este año. Su saludo de Presentación giraba en torno a esa ausencia y regreso, tópico

tradicional de todo saludo, que alude al carácter cíclico del carnaval. Los dos cuplés también explotaban esta situación. En el "Cuplé de las redes sociales", la murga llega del pasado para encontrarse —ironizar y criticar cómicamente— un presente colonizado por las nuevas tecnologías de comunicación: los teléfonos celulares, las computadoras, las fotos "colgadas", los mensajes, Facebook, WhatsApp, y toda la serie de nuevas prácticas y costumbres sociales y culturales que todo esto ha dado lugar.

Siguiendo con el motivo del regreso de la murga después de una larga ausencia, el segundo cuplé pone en escena el problema del "humor de antes", más directo, desenfrenado y procaz, característico de las "murgas-murgas" o "las murgas de La Unión". Si en los ochenta ese humor había sido desplazado, o al menos descentrado, por un planteamiento más épico, característico de las "murgas-pueblo" o "las murgas de La Teja", ahora es cuestionado por un cambio de sensibilidad —de contexto político y cultural— y, por lo que parece darse a entender, por efecto de la censura y la autocensura resultantes de "la nueva agenda de derechos" y el "discurso políticamente correcto", asociados al proyecto político-cultural del gobierno de centroizquierda, y que de algún modo se trasluce en el Reglamento: "En los textos se considerarán la calidad de los mismos, priorizando la sutileza, la picardía y el doble sentido, por sobre lo grosero y lo soez" (19). En cualquier caso, el Reglamento apenas refleja un debate instalado en la sociedad respecto al humor, sus límites y su encuadre ideológico-político.

Humor, carnaval y política

Desde fines del siglo XX en adelante, el teatro de carnaval viene procesando una reflexión acerca de las formas y el objeto del humor, que es parte central de su poética y razón de ser. A la centralidad y función del humor y la risa en la cultura popular se suma, en el caso del teatro y del carnaval, la idea, el principio, de la interrupción de la realidad y de la inversión del mundo. En los últimos años, el debate se ha intensificado a raíz de "la nueva agenda de derechos" que impulsan distintos movimientos sociales (de jóvenes, de mujeres, por la igualdad de género, LGTB, de afrodescendientes) y que recogen las fuerzas políticas de izquierda, lo que a su vez

ha generado una reacción libertaria —una rebelión conservadora— contra lo que se llama "la corrección política", "la policía del lenguaje" y el limitacionismo y la censura a la expresión en la prensa, en el arte y en el humor (Entre 2019, Stefanoni 2020).

En dos entrevistas recientes, Facundo Ponce de León se refiere a la crisis del humor en la televisión (Martínez 2017, Palermo 2017). Esta estaría asociada, entre otras cosas, a una disposición o actitud de humor y liviandad generalizadas que habría colonizado todas las esferas de la vida y el arte, y que tendría por efecto paradójico la degradación y depreciación del humor. Otra parte del problema serían las mortíferas consecuencias de los límites del humor, o como se quejan algunos: la mordaza y los constreñimientos de que es objeto el humor en tiempos de "lo políticamente correcto". A este respecto agrega Milita Alfaro: "La incorrección política, el machismo, la xenofobia, la homofobia, que fueron una constante en el carnaval montevideano, ahora está cediendo frente a un nuevo tiempo y nuevas formas de encarar lo cómico (…)"; cita una cuarteta de la murga La Gran Siete: "En la fiesta no hay delito / más que la solemnidad", y concluye "El carnaval se está volviendo un poco solemne" (en Carballo 2018).

En efecto, esto se conecta con una serie de debates y controversias que se han suscitado en los últimos tiempos: el episodio del tango bailado por dos amigas en la Plaza del Entrevero y el acoso y la expulsión de que fueron víctimas a manos del organizador de esas veladas callejeras; las expresiones del presidente de DAECPU a propósito del intento de cambiar el reglamento del concurso de reinas del Carnaval; las idas y vueltas que generó la posibilidad de un espectáculo de música tropical en el Teatro Solís; las críticas a ciertas formas del humor carnavalesco o del *stand up*, cuya comicidad se basa en burlas a ciertas personas en circunstancias especiales (por ejemplo, Mercedes Menafra a pocos días de la muerte del expresidente Batlle), o bien a grupos y subjetividades sociales vulnerables, que históricamente fueron —y siguen siendo— objeto de injusticia social, exclusión y maltrato. Ponce de León menciona las críticas a "Cucuzú" Brilka por su personaje Gayman.

A mediados de los 80, sin embargo, pocos se inquietaban con el "Cuplé del Patrullero Vidal", de Saltimbanquis, en el que "una sirvienta chueca, bizca y medio sorda" había sido violada y en el curso de la investigación policial —enunciaba socarronamente el personaje— ella insistía en que se reconstruyera la escena (Remedi 1996). El sketch era muy festejado y tal género de bromas era la norma más que una rareza.

Ante el horizonte de la censura y el fantasma de la autocensura, los defensores del humor libre no han dudado en señalar el mal que al humor y a la libre expresión les hacen "la policía del lenguaje" y las denuncias y protestas de colectivos diversos, en opinión de aquellos: grupos "resentidos", sin humor y "que se ofenden por todo". Su temor: ¿de qué y de quién nos vamos a reír, entonces?

La discusión reabierta por Ponce de León, entonces, tiene varios méritos. Se ocupa de algo tan necesario e importante como el humor, y se detiene y recupera para el presente una rica tradición de cultura social y de producción cultural —el humor televisivo—, que no solo fue admirada fuera de fronteras sino que nos acompañó y sostuvo a lo largo de períodos muy difíciles. También entronca con una línea de reflexión cultural que precisamente ha reclamado y se ha tomado el humor en serio y ofrece la ocasión de volver a pensar sobre su historicidad (los cambios del humor en la historia, lo que hacía reír y dejaba de hacer reír, etc.) y sobre la relación entre la comicidad, la ética y la política (Remedi 2017).

En el cuplé "El cupletero de antes" se pone en escena el humor de "brocha gorda" y "grosero", "desafiante y hasta ofensivo" (Bello citado por Bianchi 2018), así como las múltiples reacciones y posiciones al respecto: una defendiendo un humor pasado de raya "propio del carnaval"; la que pone en tela de juicio la sensibilidad "de antes" y que ya no admite, rechaza y condena moralmente esa clase de humor —por sexista, misógino, racista, xenófobo, etc.—; la que "propone" un programa de censura, represión y rehabilitación forzada. La tensión, el dilema y el conflicto, predeciblemente, se trasladan a la platea ("la gente se sigue riendo", reconoce Bello, al menos una parte), y también al interior de nosotros mismos, enfrentando la sensibilidad con las razones.

La risa carnavalesca y algunas hipótesis

En cuanto a la cuestión de la libertad del humor y sus límites, existe un discurso que argumenta que el carnaval es por definición y en esencia un espacio y un tiempo de "excepción", "salvaje", donde se interrumpe y se pone entre paréntesis la realidad (su orden, sus jerarquías sociales, sus normas); de "inversión" y puesta en cuestión del sentido común y la ideología dominantes. Esta idea tendría sustento en el clásico estudio de Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento y el papel del humor y de la risa. De esto se desprende que el carnaval no debería ser objeto de censura ni ser colonizado por "el principio de realidad" (social, política, ideológica) que gobierna "el afuera", pues ello no se corresponde ni con el principio de interrupción, ni de excepción, ni de inversión —y que en el caso de "la visión carnavalesca del mundo y de la vida" se relaciona con "la segunda vida" (más placentera, contigua) de las clases populares, la utopía de otro mundo, diferente al actual, donde cesa el sufrimiento y la falta de poder de las clases populares—.

Ante esto podrían aventurarse algunas precisiones. Primero, según Bajtín, no se trataría de una simple inversión, sino del cuestionamiento de un poder, con su ordenamiento social, sus relaciones sociales de producción, y en consecuencia, con su forma de opresión, injusticia y desigualdad. La risa carnavalesca es una risa "desentronizadora". Así, cada contexto histórico presupone un ordenamiento, unas jerarquías y unos valores históricos específicos, que en un gesto de oposición, de rebeldía (de burla, de crítica) y de imaginación o juego utópicos (de *inversión utópica*), el carnaval en tanto ritual, viene a cuestionar.

Para Bajtín, sin embargo, la risa carnavalesca abarca todo y a todos, y tiene como efecto estético e ideológico una vivencia humanizadora y regeneradora —"con una dosis de salvajismo" (Fernández en Samuelle, 2018c)—, todo ello habilitado y alentado por la regla carnavalesca de "la alegre relatividad", la abolición de las jerarquías y de las distancias, y las licencias del trato familiar y afectuoso (Bajtín 1993, 179).

Finalmente, es preciso distinguir entre el carnaval y la cultura popular en la Edad Media, en Europa, y la forma histórica concreta del carnaval en el Uruguay de hoy. En efecto, desde la segunda mitad del siglo XIX, y sobre todo desde mediados del siglo XX a esta parte, se trata, como decíamos, de un carnaval "civilizado", "moderno" y "teatralizado", atravesado por diversas lógicas y motivaciones (económicas, políticas, sociales, ideológicas), devenido en "caja de resonancia" de las ideologías sociales y en terreno de lucha social y política "por medio de la cultura". En este sentido, la conceptualización bajtiniana de los géneros "cómico-serios" (opuestos a los "serios", como la epopeya, la tragedia, la retórica o la historiografía) es de un uso relativo y parcial para pensar el carnaval en la actualidad. En trabajos anteriores (Remedi 1996, 2001) nos hemos referido, precisamente, al carácter "épico-carnavalesco" del discurso carnavalesco uruguayo contemporáneo (términos contrarios en la propuesta de Bajtín), apuntando con ello a la ausencia de una verdadera carnavalidad o polifonía. Si existe la polifonía carnavalesca, esta se expresa estructural y procesualmente, es decir, cuando pensamos no en las propuestas carnavalescas individuales aisladas sino en el conjunto del carnaval —en el carnaval como campo—, arena en la que sí se enfrentan, contraponen y dialogan polifónicamente distintas poéticas, ideologías, discursos en una relación inestable, indeterminada y sin fin.

De esto inferimos tres cosas. Primero, que efectivamente el carnaval no es, ni puede ser nunca, hegemonizado, pues no podemos identificar, estabilizar y hacer corresponder unívocamente el discurso carnavalesco con *un* solo discurso, a menos que sea objeto de una estricta censura (censura que en todo caso el carnaval se las ingeniará para sortear y burlar). Esto es una fortaleza del carnaval como campo, como forma artística que se corresponde con la modernidad y con una cultura nacional-popular democrática.

Segundo, en cuanto discurso carnavalesco, cada compañía, cada espectáculo está organizado sobre el procedimiento de la transgresión, la burla, la parodia, el rebajamiento renovador de otros discursos, en juego con discursos ajenos y también propios. Por eso, el discurso carnavalesco es casi siempre, o debería serlo, un discurso velado, travestido, impostado,

disfrazado, donde nos vestimos y actuamos de otros, damos voz a otras personas y personajes, jugamos con los cambios de identidad, en un juego sin fin de espejos y muñecas rusas. En este sentido resulta provechoso pensar el campo del carnaval y el discurso carnavalesco como un terreno engañoso, truculento, resbaladizo, donde es difícil saber verdaderamente quién es quién, quién dice qué, si es de veras o de burlas, quién tiene la verdad o la razón, cuál es la verdad, etc.

Tercero, que en el carnaval real, en las propuestas concretas de los grupos que participan del carnaval del Uruguay contemporáneo, esto rara vez es así, y tras la apariencia de un discurso carnavalesco se halla las más de las veces un discurso épico-carnavalesco que desactiva el principio de polifonía y que al final casi siempre deja entrever el verdadero rostro detrás del disfraz. Es decir, para bien y para mal, reconocemos más o menos claramente quién está detrás del disfraz, quiénes son los buenos y los malos, los que están equivocados y los que tienen la razón, y cuál es la verdad que de manera más o menos solapada se busca imponer. Para bien, pues transparenta su ideología; para mal, porque se debilita su cualidad polifónica, dialógica, irónica. Bajtín ya advertía que la mera presencia de personajes, voces, acentos y discursos variados no asegura en absoluto el dialogismo y la polifonía si todo ello está subsumido, subordinado o iluminado por la mirada monologizante del Autor —de un discurso superior, "correcto"—, propio de las formas serias, que incluye las voces ajenas solo para dominarlas, negarlas, deslegitimizarlas, etc. El truco del dialogismo y la polifonía, propio de "la visión carnavalesca del mundo y de la vida", funciona solo si no podemos saber quién es quién, quién tiene la verdad, cuál es la verdad, porque la verdad es una búsqueda y está al final del proceso, rasgo que del carnaval pasará al diálogo socrático, a la sátira menipea, a la novela dialógica moderna (Cervantes, Rabelais, Dostoievski, etc.).

Llegado a este punto es posible aseverar que, contra lo que se suele repetir, no es verdad —no es posible— que el carnaval uruguayo esté "controlado" por el Estado y por el gobierno, o sea hegemonizado o se corresponda con tal o cual sector social o político, por tal o cual poética,

discurso y subjetividad, como imaginan discursos de muy diverso origen: conservador, liberal, oficial, letrado, etc. Centrándonos en la propuesta premiada en 2018, nos preguntamos, ¿hasta qué punto el espectáculo "El cupletero de antes" de Saltimbanquis es una propuesta polifónica o una de naturaleza épico-carnavalesca? Y si fuera así, ¿de qué signo? A este respecto vamos a formular dos hipótesis provisorias:

a) Que en 2018 se da la paradoja de que en un carnaval supuestamente controlado por el Estado y hegemonizado por el discurso de lo "políticamente correcto" (relacionado al proyecto político y cultural de "la nueva agenda de derechos") irónicamente se premió a una propuesta cuyo principal núcleo y motor descansa sobre una comicidad tradicional —"de antes", "incorrecta"—, pese a que en el mensaje declarado aparentemente se "dice" que ya no tiene cabida y debe ser rechazada. Un humor "de antes" que, auxiliándose en la licencia poética del carnaval y del humor como espacio-tiempo de ficción y del vale todo, recurre a distintas formas de rebajamiento, actitudes injuriosas, palabras y pensamientos prohibidos, actitudes rechazables, lenguaje escatológico, etc., "pasado de raya", "desafiante y hasta ofensivo" (Bello en Bianchi 2018).

b) Que un discurso que en apariencia se presenta como polifónico y "verdaderamente carnavalesco" —libre de toda contención y límite, que lo abarca todo y a todos— en la medida que, si bien se pone en escena el cuestionamiento, la crítica y el castigo a este tipo de humor (pero de tal forma que es neutralizada e invalidada), en realidad es un discurso épico-carnavalesco disfrazado, que trasluce su posición "realista", inversa a la declarada: esto es, que puesto que es lo que nos hace reír, es preciso y es legítimo mantener el humor de antes ("crudo y a lo bestia"), la libertad expresiva, la amoralidad (la suspensión de la moral establecida), e incluso el exceso, contra los embates de la censura, la pacatería, la corrección política, etc.

A continuación pondremos a prueba estas hipótesis a partir de un análisis y discusión de algunos segmentos claves de la representación y su funcionamiento.

Cuplé del cupletero de antes

Tras la finalización del Cuplé de las redes sociales, hacia la mitad del espectáculo, Bello, murguista y cupletero, se desdobla en Maestro de Ceremonias y anuncia: "si la tecnología no nos soluciona nada, lo que tenemos que hacer es ir para atrás, viajar en la máquina del tiempo y llegar al pasado". Seguidamente, el recitado del Director (Berardi) presenta el cuplé y a su personaje:

(Recitado)

Entre risa y tradición,
la murga trae al tablado
a un antiguo cupletero
que se quedó en el pasado.

Dicen que no lo han cambiado
los años a este morocho,
veremos cómo funciona
en este dos mil dieciocho.

Divertirse es la cuestión,
que pase al frente y que cante
una especie en extinción:
el Cupletero de Antes.

CORO

Señores, ha llegado el cupletero
Oh, oh, como los de antes, bailando adelante
Promete hacer reír al mundo entero
Oh, oh, con el viejo estilo de Los Saltimbanquis
Al ritmo sube y trepa al escenario
Mira cómo baila, es el Negro Claudio
Alegre cupleteando a bomba y plena
La gente lo pide pa' aliviar las penas

El Coro prosigue con la caracterización del Negro Claudio, que hará de sí, de Saltimbanqui y de "cupletero de antes", y que, según la coreografía clásica, se adelanta al proscenio y se desplaza —bailando, gesticulando— por todo el frente del escenario, cantando y dialogando con el Coro o con los distintos personajes-voces que sucesivamente se apartan del coro y dialogan con él, "provocando su voz" (anácrisis) y pintándolo:

CORISTA M — Oiga antiguo cupletero / cuéntenos cómo llegó al tablado.
CUPLETERO — Llegué en una bañadera / con otros veinte degenerados.

Como explica Diverso, el personaje del cuplé se va definiendo y cobrando presencia y espesor más por "lo que dice" o "cómo lo dice" (su discurso), y en menor medida por "lo que hace" (las pocas "acciones" de su papel en escena), pues, con excepciones, se limita a bailar, gesticular, dialogar, hacer chistes, hacer caras acompañando sus dichos e ideas. En este caso, sin embargo, "hace" de cupletero y en este cuplé prima el discurso mimético sobre el diegético.

CORISTA N — Sobrevivió treinta inviernos / cuéntenos la fórmula secreta.
CUPLETERO — Me preparo para el frío / me busco una gorda con buenas tetas.

Simultáneamente, entre diálogo y diálogo, el Coro —existencia especular de la conciencia colectiva en escena— va estableciendo una diferencia y una distancia ideológica y estética, separándose del personaje, y a la vez trasladando la confrontación y el conflicto (estético, ideológico, moral) de la escena a la platea (que es heterogénea y va a posicionarse e identificarse diversamente), y también a cada espectador y su conciencia (interpelando a sus múltiples yo, dudas, dilemas, contradicciones, procesos desiguales). A poco de presentar al personaje, el Coro subraya el conflicto que encarna:

CORO — Cupletero antiguo / ya se nos presenta / subido de tono / como en los ochenta cambiarán las modas /cambiarán los aires / pero al cupletero / no lo cambia nadie
(…)

— Está un poco pasado el cupletero (…)
(…)
— Cupletero atrasa treinta años / es un inconsciente / anda regalado
Camina en la cornisa del abismo / y si se cae siempre / a él le da lo mismo
(…)
(Estribillo)
— Patea todo afuera el cupletero / cupletero de antes / de demasiado de antes promete hacer reír al mundo entero / por ahora alcanza / con que no lo maten

Una vez establecidas las diferencias y las distancias entre personajes y posiciones (lingüísticas, ideológicas, estéticas), distintos integrantes del Coro van presentando temas (Sendic, Michelle Suárez, etc.) a los que el cupletero responde confirmando —construyendo— su manera de ver, de ser y de decir, con una múltiple intención y operación: hacer crítica social; hacer reír apelando a un humor chabacano, ofensivo, sin filtro —"crudo y a lo bestia" dice Bello (en Bianchi)—; contravenir e irritar la estética-ideología "aceptable" o "políticamente correcta", y generar la preocupación y reacción crítica de otros personajes (Bello-Antagonista, Bello-Psiquiatra) y del Coro, o al menos de parte de sus integrantes. Refiriéndose a Michelle Suárez, la senadora trans del Partido Comunista, acusada de falsificación de firma, se dice:

DIRECTOR — No ha sido muy transparente / el caso de nuestra senadora / transfiguró varias firmas / era una tráns… fuga la señora.
CORO — El final no deteriora la lucha que su figura encarna…
CUPLETERO — … Una mujer atrapada dentro / del cuerpo de un gordo chanta
BELLO — ¡Es un disparate, Claudio! Estás loco. Aparte estás confundiendo gordura con falsificación, por favor, no.

CORO — Más allá de las personas / es importante ver el proceso / apoyar las minorías / que están peleando por su derechos.

CUPLETERO — Pero esto en Los Saltimbanquis / ya se aplicaba hace veinte años / se sabe que en esta murga se "apoyó" siempre a los "travesaños"…

Los dichos y comentarios del Coro y los juicios críticos o sancionatorios de la conducta y el humor ("loco") del Cupletero por parte de los antagonistas, que encuadran y en apariencia buscan relativizar, desactivar y cuestionar ese tipo de humor, no son cómicos ni hacen reír —son discursos "serios"—, generando en tal sentido un silencioso desbalance, pues no se contrapone un tipo de humor a otro tipo de humor: el humor efectivo está solo del lado de lo que hace o dice Rojo, en su locura.

BELLO — ¡No! ¡No! ¡Es un disparate! Estás loco, Claudio.

CUPLETERO — Siempre se le dio para adelante a los "trava" (gestos, muecas).
(…) En una buena…

BELLO — No, no, por favor, te pido.
Tenés que ubicarte, estamos en otra época.
Hay que usar bien las palabras, la terminología correcta.
Y la palabra correcta es "trans".

CUPLETERO — Bueno, rimá vos con "tran".
Cambiá vos…, dale…, ¡rimá!

BELLO — Pero no es una cuestión de rimar.
Tenemos que usar la palabra correcta
porque hay que empoderar…

El diálogo entre Cupletero, Bello y Coro progresa en tensión a partir de exabruptos, malentendidos, dobles sentidos, "caras", que contraponen por un lado la nueva moral y el nuevo lenguaje que según Bello corresponde a la nueva época, a un proyecto y agenda social, y a un sentido y lenguaje aceptable, preferido; y por otro, el modo pícaro, mordaz, irreverente y sin freno ni filtro —y a la vez ingenuo o pueril— de Cupletero, que no ve un

problema, se siente a gusto consigo, y efectivamente hace reír con sus "inaceptables" ocurrencias (amorales, terribles, oníricas), de las que nada ni nadie escapa[3]. "[Rojo] Es el uno en el doble sentido y juega con la picardía desde su rostro. Su sonrisa contagia. Hace reír con abrir y cerrar los ojos" (s.f. 2016).

Una vez establecido y aclarado el espacio de confrontación de perspectivas y posiciones discursivas y estéticas, que llega a un punto sin solución, el cuplé "quiebra" y da inicio a la segunda parte, que trata de la "rehabilitación" del Cupletero a través de una terapia conductista[4].

CORO — Hay que reformar su comicidad
Para que le haga bien a la sociedad
Estamos trabajando en la solución
El Cupletero de Antes entró en rehabilitación

A Cupletero se le coloca un chaleco electrónico y Bello protagoniza ahora el personaje del Psiquiatra, encargado de administrarle descargas eléctricas cada vez que ante una nueva situación o "estímulo" Cupletero diga, haga o piense algo incorrecto.

Esta segunda parte es todavía más hilarante que la anterior, sobre todo en casos en que es castigado sin decir nada, solo porque el Doctor imagina lo que pensó. Tal el caso en el que aparece en escena un personaje de identidad sexual indefinida, minifalda y enormes pechos.

3 Esto recuerda al mundo del otro lado del espejo, en la *novella* de Mario Levrero, donde el doble de Nick Carter acomete, para horror del Carter-de-este-lado, y para los lectores, las más atroces, impensables e inmorales acciones, sin que este pueda hacer nada. Un mundo amoral como el inconsciente y el sueño.

4 Semejante al que se sometiera al personaje Alex DeLarge de la novela de Burguess *La naranja mecánica*.

MUJER — Buenas noches, soy vegana (….)
DOCTOR — (Le aplica choque eléctrico al Cupletero)
CUPLETERO — ¡Pero si no dije nada…!
DOCTOR — ¡Pero lo pensaste…!
MUJER — Buenas noches, soy vegana y no como carne de ningún tipo (…)
CUPLETERO — (Cuando la ve venir se muerde los labios, y se autoinflige electrochoques sin cesar)

Toda la situación, sin embargo, genera pensamientos y sensaciones contradictorias tanto sobre la escena como en la platea, y en cada uno, enfrentados a la situación cómico-trágica del cómico irredento (imaginemos aquí un Benny Hill, Roberto Barry, Alberto Olmedo) siendo amordazado por la fuerza, mortificado, que parece conseguir dar más lástima que las víctimas de sus actitudes y dichos, usualmente misóginos pero no solamente (la mujer de grandes tetas, el peón rural, la señora con la mascota, el travesti, la princesa D'Arenberg, Julio Bocca, etc.).

La situación interpela al sentido del humor de los espectadores — los momentos en que se identifica con el personaje, sus pensamientos o sus dichos—, construyendo o intentando construir una "complicidad" que se expresa mediante la risa del público, que por supuesto es parcial. Este humor o su posibilidad descansaría sobre una mezcla de "rezongo amigable" del superyó (Freud), la imagen especular del yo-inferior-primitivo que "fui

pero ya no soy" (Hobbes), el placer que da sentirme de *este* lado (nosotros, los "normales") y no de *los otros* (ellos, los "desviados"), y también del efecto regenerador y cálido de la risa "entre amigos".

Cupletero sometido a rehabilitación por terapia de shock.

Al final de varios "estímulos" seguidos por las respuestas desviadas, "bárbaras" e irredentas del Cupletero de Antes y los consiguientes juicios del Coro y castigos de parte del Psiquiatra, el cupletero confiesa:

CUPLETERO — Doctor, no puedo… No puedo cambiar.
Yo soy terrible.
DOCTOR — El diagnóstico es tajante:
Cupletero de Antes
no tiene rehabilitación
porque el cupletero de antes
se entiende en su condición,
su época y sus circunstancias
no se pueden repetir (…)
Pero no tenemos que olvidar
su existencia y su legado
porque fueron mil noches de carcajadas
desbordando los tablados

(…)
Como dijo Alcides [Ghiggia] sobre Maracaná:
A la historia dejala ahí
que ahí está bien

Tras aseverar que a ese humor hay que dejarlo "allá" (¿le creemos?), el cuplé culmina con un recuerdo y un homenaje a los cupleteros de antes:

Aquel sonido que parece irrepetible
de tanta magia que explotaba el corazón
Y el cupletero bailando en el proscenio
Reían todos
Fueron pasando tantas glorias recordadas
Viejos murgueros que hoy son nuestra identidad
La cultura los dejó a un costadito
Quedaron solos
Carlitos Prado, El Canario y Scarpelli
Beto Mederos, Bizancio y Modernell
Nos regalaron el legado para siempre
Y los dejamos solos otra vez

Falso final y conclusión

Dice Bello en una entrevista: "Me parece que el carnaval tiene eso de exceso, de pasarse un poco de la raya. El carnaval nunca se cuidó en las formas, lo que tenía que decir lo decía. Y cada uno, en el público, después elegía cuál era la forma que le gustaba más" (Bianchi 2018). Con similares palabras, Otto Klaus se refería a la novela polifónica cuando decía que "Dostoievski es un anfitrión que se entiende perfectamente con los huéspedes más variados, es capaz de acaparar la atención del público más heterogéneo y sabe mantener a todo el mundo bajo una tensión igual: a un anticuado realista (…), a un místico, a un utopista, a una persona religiosa (…) *Todo esto lucha allí sin resolver jamás el conflicto*" (en Bajtín 33-34).

Así, por un lado, pese a la aparente "condena" del Cupletero de Antes o al gesto retórico de decir que hay que "dejarlo en el pasado", que pertenecía a otra época, en realidad el cupletero y su humor regresan y se hacen presentes, se constituye en el núcleo y motor de la propuesta cómica: "la gente se sigue riendo", dice Bello, y "el tablado es un infierno", agrega Rojo.

Por otra parte, los dichos moralistas del Coro, lo mismo que el discurso del Doctor y sus técnicas de castigo y "rehabilitación", no solo carecen de humor sino que resultan poco convincentes, si no despreciables. En realidad termina siendo una parodia, una caricatura, de la crítica al humor machista. Dice Bello: "Cuando se corrigen los comportamientos con un shock eléctrico es tan horrible como el mal comportamiento" (en Bianchi). Si bien es difícil no estar de acuerdo con Bello en su condena de la censura, la represión o la violencia de la terapia (que escenifica el cuplé), el problema es que se parte de una situación ficticia, pues el cuplé representa de manera exagerada el cuestionamiento y crítica al "humor grueso" (racista, sexista, misógino, xenófobo). En la realidad a nadie se le ocurre, ni ha propuesto, medidas de censura o de control, si bien se lo cuestiona y critica severamente (Silva 2018), se apunta un cansancio y se argumenta su falta de humor: "mi padre se reía pero a mí no me hacía gracia", me confesó una estudiante.

Respecto a que aunque "se nos fue la mano, igual se rieron" (Bello en Bianchi), cabe aquí recordar la respuesta que Gramsci (1986) le diera a los escritores italianos de 1930: si las clases populares leen y disfrutan vivamente de las novelas y folletines rusos, ingleses y franceses del siglo pasado, es por dos razones: primero, porque encuentran allí contenida —aun si no solitariamente— su visión del mundo y de la vida. Segundo, si funciona es porque su sensibilidad o visión de mundo son, al menos en parte, los del siglo pasado, y ese es un dato de la realidad a partir de la cual el artista más que expresar desconcierto o indignación, debe entender y reelaborar críticamente, tomando de allí unos elementos y descartando otros.

Retomando las dos hipótesis, diremos entonces que, primero, pese a una crítica más aparente que real del humor de antes (políticamente incorrecto y ofensivo), el espectáculo premiado contraviene efectivamente la

ideología de lo políticamente correcto. El "humor de antes" es el verdadero protagonista y motor de la comicidad buscada y lograda, es el homenajeado. (Para horror de sus críticos: "un homenaje a sacar lo peor de nosotros en el escenario" [Silva 2018]). Incluso, se adopta una posición crítica contra cualquier medida que pretenda erradicar estas formas más crudas y primarias del humor carnavalesco, "pasado de raya", "zafado", amoral. (Lo cual contradice la acusación de censura y control del carnaval por parte del Estado, repetida por la reacción liberal-conservadora).

En cuanto a la segunda hipótesis, si bien el cuplé representa distintas posiciones y perspectivas, que interpelan a distintas subjetividades y públicos, y deja en libertad al espectador para posicionarse y trasladar el conflicto puesto en escena a su conciencia y sensibilidad, esto de ninguna manera significa que es un cuplé polifónico o verdaderamente carnavalesco. Al final, aun si no a viva voz, todavía es posible ver la toma de posición "autoral" (superior) detrás de la diversidad de posiciones, que parecería estar más a favor de defender el humor (de hoy y sobre todo de antes) a cualquier precio, contra el peligro de la censura. En vez de ser un discurso carnavalesco (en el sentido de abierto, irresuelto), en realidad es un discurso épico-carnavalesco disfrazado, donde hay buenos y malos, y los malos son los otros: los que cuestionan y ponen límites al humor en aras de la corrección política, representados aquí como censores, crueles represores de los cómicos y carceleros de la libertad de pensamiento y expresión.

Esto no debe ser entendido como una crítica al espectáculo ni al conjunto. El sentido carnavalesco (su carácter democrático) se expresa a través del carnaval como campo, su pluralidad, su accesibilidad, sus distintos marcos de lectura. Allí se opondrán discursos épicos-carnavalescos de diferente signo ideológico-político, aun si solo ocasionalmente, discursos estrictamente polifónicos. En cualquier caso, la escena plebeya —y la teatralidad carnavalesca entendida como una de las formas privilegiadas de teatro popular— funciona efectivamente como una arena de lucha entre ideologías y poéticas, que es otra forma de la vida y la confrontación políticas. Arena que es vivida intensamente y todavía se halla al alcance

de las clases populares, en distintos papeles protagónicos: como creadores, espectadores, intérpretes y críticos. Esfera que por consiguiente nos interpela a efectuar una operación doble: como docentes-investigadores, la ampliación del horizonte de los estudios teatrales a fin de darle su debido lugar al teatro popular y a sus problemas poéticos e ideológicos. Y que, como argumenta Bajtín a propósito de Rabelais: "exige, para ser comprendido, la reformulación radical de todas las concepciones artísticas e ideológicas, la capacidad de rechazar muchas exigencias del gusto literario hondamente arraigadas, la revisión de una multitud de nociones y, sobre todo, una investigación profunda de los dominios de la literatura cómica popular que ha sido tan poco y tan superficialmente explorada" (1987, 6). Como espectadores y críticos investigadores, también, situarnos y repensar el teatro desde *otro lugar*: la platea de la escena plebeya en general, y no solo el teatro carnavalesco.

Referencias bibliográficas

Alfaro, Milita y Di Candia, Antonio (2014). *Carnaval y otras fiestas*. Serie Nuestro Tiempo, Nro. 11. Montevideo: Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales. Web.

Alfaro, Milita (1991). *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Vol. 1, El carnaval "heroico" (1800–1872).* Montevideo: Trilce.

----------(1998) *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Vol. 2, Carnaval y modernización: impulso y freno del disciplinamiento (1873–1904).* Montevideo: Trilce.

Alfaro, Milita y Bai, Carlos (1986). Murga es el imán fraterno. *La Lupa* de *Semanario Brecha*, 14 de febrero.

Bajtín, Mijaíl (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Buenos Aires: Alianza.

---------- (1993) *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Barrán, José Pedro (1989). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Vol. 1, La cultura bárbara.* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

---------- (1990) *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Vol. 2, El disciplinamiento.* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Benjamin, Walter (1972). *Iluminaciones II.* Madrid: Taurus.

Bianchi, César (2018). Carnaval políticamente correcto (Entrevista a Diego Bello). *Montevideo Portal*, 13 de febrero. Web.

Carballo, Álvaro (2018). El cupletero de antes. *La diaria*, 2 de febrero. Web.

Carnaval del Futuro (2019). Reglamento del Concurso de Agrupaciones 2020. Web.

Carvalho Neto, Paulo (1967). *El carnaval de Montevideo: folklore, historia, sociología.* Sevilla: Facultad de Filosofía y Letras.

Diverso, Gustavo (1989). *Murgas. La representación de carnaval*. Montevideo: COOPREN.

---------- (2014) Lo murguístico es el cuplé. *La diaria*, 31 de enero. Web.

Dubatti, Jorge (Coord.) (2020). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".

Entre, Colectivo (2019). *La reacción. Derecha e incorrección política en Uruguay*. Montevideo: Entre.

Godzich, Wlad y Spadaccini, Nicholas (1987). From Discourse to Institution. The Institutionalization of Literature in Spain. *Hispanic Issues*, (1), 9-37.

Gramsci, Antonio (2000). Problemas de la cultura nacional italiana. 1. Literatura popular. *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 6. Cuaderno 21 (XVII). México: Era.

Habermas, Jürgen (1981). *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública.* Barcelona: Gustavo Gili.

Hoggart, Richard (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York & London: Methuen.

Martínez, Ignacio (2017). El Origen y la Virgen (Entrevista a Facundo Ponce de León). *La diaria*, 22 de julio. Web.

Negt, Oskar y Kluge, Alexander (1993). *Public Sphere and Experience: Towards an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Spheres*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Palermo, Gonzalo (2017). La comunidad del humor. *Semanario Brecha*, 28 de julio: 24.

Pavis, Patrice (1993). Estudios teatrales. En Marc Angenot et al.: *Teoría literaria*. México: Siglo XXI.

Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

Remedi, Gustavo (2017). Seamos serios, o el humor sin límites. *La diaria*, 30 de septiembre. Web.

---------- (2001) Del carnaval como 'metáfora' al teatro de carnaval. *Latin American Theatre Review*, 34 (2): 127-152.

---------- (1996) *Murga: El teatro de los tablados: Crítica de la cultura nacional desde las prácticas culturales de las clases populares.* Montevideo: Trilce.

---------- (1992) Esfera pública popular y transculturadores populares: propuesta de interpretación y crítica de la cultura nacional desde las prácticas culturales de las clases subalternas. En Hernán Vidal (Ed.): *Hermenéuticas de lo popular*, pp. 127–202. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

Saltimbanquis, Los (2018). El cupletero de antes. Registro completo en la 4ta. etapa del concurso. https://www.youtube.com/watch?v=E5Z3tFHLoqg

Samuelle, Juan (2018c). ¿Humor zafado o políticamente correcto? La polémica en este carnaval. *El Observador*, 3 de febrero. Web.

---------- (2018b) Saltimbanquis puso alta la vara. *El Observador*, 1 de febrero.

----------(2018a) Los Saltimbanquis vuelven a ganar. *El Observador*, 5 de enero.

Silva, Yanko (2018). El cupletero inexcusable. *La Juventud*, 9 de marzo. Web.

Sin firma (2016). Diablo rojo: el último cupletero. *El País*, 12 de noviembre. Web.

Stefanoni, Pablo (2020). ¿La rebeldía se volvió de derecha? Buenos Aires: Siglo XXI.

Thompson, Edward Palmer (1989). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona: Grijalbo.

Thompson, John B. (1996). La teoría de la esfera pública. *Voces y cultura*, (10), 1-10.

Urrutia, Jorge (1975). De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario. En: J. Mª. Díaz Borque y Luciano García (Eds.): *Semiología del teatro*, pp. 270-290. Barcelona: Planeta.

Cuatrotablas

En el camino del Laboratorio de Investigación Teatral

Luz Marina Rojas Merchán

Estudió la Maestría en Teatro y Artes Escénicas en la Universidad Internacional de la Rioja y la Licenciatura en Artes Escénicas en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, ganadora de la beca Jóvenes Talentos del ICETEX, en Colombia, con la que realizó estudios de teatro y danza balinesa en Bali, Indonesia, ha trabajado como actriz y asistente de dirección en el Teatro de la Memoria-Colombia durante 7 años. Ha sido actriz invitada por el grupo Cuatrotablas-Perú desde 2014, donde ha trabajado como asistente de dirección, pedagoga y actriz. Ha dirigido y realizado las performances *En la Desaparecida Piel* (2016-2017) y *La exposición del miedo* (2020). Actualmente es docente del área de investigación de la carrera de Actuación de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) y directora general del grupo Híbrido Teatro.

Cuatrotablas
En el camino del Laboratorio de Investigación Teatral

Luz Marina Rojas Merchán

Soy un hombre de acción, siempre estoy en actividad. Termino un trabajo, e inicio otro. Nuestra tendencia en el grupo es la de ser muy reflexivos en la acción, así lo hemos hecho permanentemente. Como un método de aprendizaje, como una necesidad profunda para comprender, para aprender, para crecer. Aplicamos la dialéctica de las acciones y el estudio de las contradicciones en todos los momentos de nuestro trabajo creativo.

Mario Delgado

Introducción

Uno de los aspectos más resaltantes dentro de los hechos teatrales que se llevaron a cabo en el siglo XX abriendo paso a la profesionalización del arte del actor y de la actriz, fue la perspectiva de la investigación en la práctica, enfocada en el estudio del arte de la actuación, en los procesos psicofísicos que se involucran en el trabajo creativo del actor y de la actriz, en los elementos constitutivos de la puesta en escena y en la reflexión teórica de los procesos.

> La investigación teatral es una diversidad de experiencias que reúnen tanto lo práctico desde una mirada del teatro basada en el cuerpo y sus propuestas creativas, como en los procesos teóricos que han buscado materializar y organizar todas estas búsquedas escénicas en unos marcos más rigurosos y científicos. (Alzate y Parada, 2009, p. 23)

En Latinoamérica, la investigación y la creación teatral han sido marcadas por el método de la creación colectiva, donde la participación activa de los integrantes de los grupos forma parte de la construcción de las puestas en escena. En este sentido, tanto el director como los actores y actrices son creadores y a su vez productores de conocimiento, puesto que su participación abarca tanto su práctica actoral como investigativa alrededor

de las temáticas y de los discursos abordados en las puestas en escena. Según Pavis, la creación colectiva es un "Espectáculo que no está firmado por una única persona (dramaturgo o director de escena), sino que ha sido elaborado por todos los miembros del grupo que intervienen en la actividad teatral" (Pavis, 1998, p. 100).

En Perú, uno de los grupos más relevantes en la historia del teatro peruano, que ha dejado un legado importante a través de su obra y de sus generaciones de actores y actrices, es el grupo Cuatrotablas. Este grupo implementó, desde sus orígenes, el método de la *Creación Colectiva*. Sus líneas de investigación y de creación abarcan, por un lado, el estudio de las prácticas corporales como parte de la búsqueda de un cuerpo extracotidiano en diálogo con el colectivo. Por otro lado, se indaga en las relaciones que se producen entre actores/actrices y espectadores en espacios escénicos diferentes a los espacios tradicionales de representación. Es así que el discurso teatral del grupo se traslada a las calles, a las plazas, a los colegios, a los museos: en otras palabras, se adapta a diversos espacios. Lo que sugiere que sus actores y actrices se preparaban para intervenir cualquier espacio y convertirlo en un lugar de re-presentación.

> En cierto modo, se podría decir que el campo expandido del teatro es el campo del cuerpo en acción, un cuerpo que puede hacer efectivo su discurso en la calle, en la escuela, en la soledad de un estudio, ante una cámara o en las oficinas de un banco, es decir, alternativamente en espacios privados o en espacios públicos, alternativamente con una intencionalidad cognoscitiva o con una intencionalidad explícitamente política. (Sánchez, 2008, p. 21)

En este sentido, las tendencias poéticas de las diferentes puestas en escena del grupo se mueven en las fronteras de la representación y la presentación. En el primer caso, el cuerpo está codificado por una serie de signos enfocados en la composición de un personaje. En el segundo caso, se pone de manifiesto la presencia del actor y de la actriz a través de su corporalidad y de su fisicidad, característica de las propuestas escénicas de la segunda mitad del siglo XX. Por lo tanto, es posible identificar en obras como: *Oye*, *Tú País está feliz*, *Los Ríos profundos* o *La Nave de la Memoria*,

las tensiones entre las poéticas escénicas mencionadas, siendo el trabajo corporal el eje de la práctica creativa e investigativa.

> El cuerpo físico, cuyo vocabulario gestual podía leerse e interpretarse todavía en el siglo XVIII formalmente como un texto, en el teatro posdramático es una realidad autónoma que no *narra* gestualmente esta o aquella emoción, sino que mediante su presencia se *manifiesta* como lugar de inscripción de la historia colectiva. (Lehmann, 2013, p. 168)

Estos procesos de investigación que parten del entrenamiento corporal se llevan a cabo en el Laboratorio Teatral, lugar para la búsqueda y el estudio de las posibilidades tanto del cuerpo del actor y de la actriz como de la experimentación de los diferentes lenguajes que se articulan de acuerdo con las necesidades de cada puesta en escena.

El Laboratorio Teatral se establece como el espacio de investigación que atraviesa las diferentes etapas que forman parte de la historia del grupo Cuatrotablas en sus cincuenta años de existencia. Estas etapas hacen referencia a la etapa grupal, la etapa de la escuela, la etapa de la institucionalización y la etapa de la consolidación, llamadas así por el director Mario Delgado. Por ende, estas se constituyen en los ciclos vitales del grupo que articulan la investigación, la creación y la pedagogía.

Una de las características de la trayectoria del grupo, es el legado que deja a través de las diferentes generaciones que se corresponden con un momento y con una búsqueda específica por parte de cada uno de los integrantes en las etapas mencionadas. Esto sugiere que las diásporas que se dieron al interior del grupo fueron necesarias para abrir paso a los ciclos relacionados con el ejercicio pedagógico. Es así que la primera ruptura que se da hacia el año 1981, marca el paso de la etapa grupal a la etapa de la creación de la escuela.

> Cuatrotablas disuelve la primera generación de actores formados en el método para crear la escuela. Se disuelve porque el grupo se había transformado en un poder que planteaba dos posibilidades: seguir siendo un grupo de poder, luchar para mantenerlo toda la vida, o disolverlo y crear

> la escuela, que era el antipoder, la generosidad, el aprendizaje, lo didáctico. (Delgado citado por Espinosa, 2009, p. 55)

Desde esta perspectiva, el grupo no era un ente cerrado, necesitaba el diálogo constante con nuevas experiencias para indagar en nuevas posibilidades creativas. Los integrantes que pasaban por el grupo se consideraban individuos independientes que al culminar sus ciclos dentro del proceso creativo en el grupo, conformaban sus propios proyectos. Ello significaba el crecimiento del grupo y por lo tanto uno de los objetivos que daban sentido a la existencia de Cuatrotablas. Las crisis constantes que surgían tanto en el plano creativo como en el estructural eran necesarias como advertía Delgado, porque a través de estas era posible la creación, el aprendizaje, el crecimiento individual y colectivo del grupo.

> La célula social no puede permanecer cerrada, nutriéndose de sí misma, corre el riesgo de asfixiarse con su propia sangre: necesita de nuevas experiencias, nuevas sangres. El nuevo paso es conseguir el grupo independiente y no abstracto. Grupo independiente significa individuos independientes, actores y directores independientes. Absolutamente responsables de sí mismos. Así el grupo crecerá. No será más una abstracción. Cada uno de nosotros será el grupo. (Delgado citado por Ramos, 2004, p. 47)

Es evidente que la crisis se constituye en parte no solo del proceso de investigación y de creación para las puestas en escena, sino también en parte de los cambios y transformaciones que vivió el grupo y cada uno de sus integrantes a lo largo de la historia. Dichas transformaciones han sido controversiales puesto que se cuestiona la ausencia de un grupo sólido y la presencia de casi nueve generaciones de actores y actrices. Sin embargo, es ahí donde radica la complejidad del pensamiento visionario de Mario Delgado que, como en el cosmos, es coherente con las relaciones entre orden y desorden, desintegración y organización como partes de un ciclo que pone en movimiento los procesos de los organismos.

> Las formaciones de las galaxias son inseparables de desgarraduras y rupturas en el seno de la nube, y las formaciones de estrellas son

> inseparables de desgarraduras y rupturas en el seno de la protogalaxia. El alumbramiento de las estrellas se hace en el punto de la explosión, con riesgo de explosión. Se ve pues de forma clara que la idea ruptora de catástrofe es esencial para concebir el nacimiento de la organización y del orden cósmico. (Morín, 1986, p. 65)

Ahora bien, teniendo en cuenta que las diásporas dentro de la organización del grupo Cuatrotablas dieron paso a las diferentes etapas mencionadas anteriormente, es importante señalar que el eje articulador de las mismas se centra en el *Laboratorio Teatral* que, como mencioné líneas arriba, desde los primeros años del grupo este se constituye en el vehículo para la investigación desde la individualidad de cada artista en relación con el colectivo. Asimismo, es el espacio donde se indaga y se desarrollan las metodologías particulares de cada puesta en escena. Es así que el *Laboratorio Teatral* marca el camino para la creación, la investigación y la transmisión de conocimientos. Por lo tanto, a través del presente texto, me aproximaré a reflexionar alrededor del *Laboratorio Teatral* como eje integrador de la investigación y el discurso poético del grupo Cuatrotablas. Sin embargo, no desarrollaré un orden cronológico de todo el proceso de la obra del grupo —ni me detendré a hablar de todas las generaciones—, considerando la vastedad de la misma.

Sobre el grupo Cuatrotablas

Lo único permanente es el cambio.

I Ching

La Asociación para la Investigación Actoral Cuatrotablas es fundada en 1971 por Mario Alejandro Delgado Vásquez, nacido en Callao en 1947, quien fue director del grupo durante cuarenta y cinco años antes de su fallecimiento en 2016. Delgado es uno de los directores contemporáneos más destacados e innovadores dentro la práctica escénica latinoamericana.

En 1966 inicia sus estudios en el Instituto Superior de Arte Dramático, donde interpreta los personajes Rey Carlos (*La Alondra*), Trigorin (*La Gaviota*) y Astrov (*Tío Vania*). Sin embargo, al encontrarse con Carlos

Giménez, director del grupo argentino *El Juglar* y posteriormente del grupo *Rajatabla* en Venezuela, abandona el Instituto y continúa como director-asistente de este, yéndose de gira por Colombia, Venezuela y Argentina. Delgado señala que gracias a ese encuentro fue posible ver la obra viva de Kantor, Peter Brook, Strehler, Kazuo Ohno, el Berliner Ensemble, la compañía Schaubühne y los espectáculos de los maestros de oriente. (Delgado citado por Espinosa, 2009, p. 17).

En 1971, Delgado regresa a Lima e inicia su propio proceso con la fundación del grupo Cuatrotablas. Dirige *Tú País está feliz,* obra inspirada en los textos poéticos de Antonio Miranda y estrenada el 16 de setiembre del mismo año. En 1972 estrena *Oye,* basada en *Venezuela Tuya* de Luis Brito García. En 1974 estrena *El sol bajo las patas de los caballos,* puesta basada en la obra teatral de Jorge Enrique Adoum, que contaba con la participación de Carlos Cueva, Luis Ramírez, Consuelo Pasco, Ana Correa, Ricardo Santa Cruz, Malco Oliveros, Alberto Chávez y Luis Nieto. Es hacia 1975 que el grupo se transforma en Laboratorio de Investigación Teatral permanente. Durante este tránsito, se redujo a cinco integrantes y entre 1975 y 1980 se estrenaron, *La noche larga* (1976), *Encuentro* (1977), *Equilibrios* (1979) y *Los Cómicos* (1980), versión libre de *La ópera de los tres centavos* de Brecht.

Cabe señalar que en esta primera década, el grupo intercambia saberes, por un lado, con las líneas del teatro latinoamericano basadas en el método de la *creación colectiva,* específicamente la influencia directa de María Escudero, además de los encuentros y talleres con maestros como Enrique Buenaventura, Santiago García y Augusto Boal. Por otro lado, el intercambio, principalmente, se realiza con los maestros Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, con quienes mantiene contacto. Asimismo, se establecen conexiones con maestros orientales a través de los diferentes encuentros y festivales del mundo.

En 1981 se da la primera diáspora en Cuatrotablas. Esta representa el tránsito de la etapa del grupo a la etapa de la escuela, es decir, se abre el camino para la formación de las siguientes ocho generaciones de actores y actrices durante los siguientes cuarenta años. Dentro de sus más de treinta

puestas en escena realizadas después de la primera diáspora, se encuentran *La agonía y la fiesta* (1982), *Aquí no hay Broadway* (1985), *Los clásicos* (1988), *La orquestita* (1989), *El pueblo que no podía dormir* (1992), *Oye para siempre versión completa* (1996), *La nave de la memoria* (2001), *Los ríos profundos* (2008), *Los Ernestos* (2010), *Las chicheras* (2011) y *Hamlet* (2015).

Además de su vasta obra escénica, el grupo Cuatrotablas, durante estas cinco décadas, ha producido diferentes certámenes nacionales e internacionales entre ellos, el Festival de Teatro de Grupo Encuentro de Ayacucho, desde el año 1978, integrando el trabajo escénico con las comunidades indígenas, con importantes maestros y grupos de América, Europa y Asia. De esta manera, Cuatrotablas ha contribuido al desarrollo del arte teatral no solo desde su producción escénica, sino también desde la investigación y el intercambio de saberes.

La metodología de creación

Aquí no hay un genio, hay un grupo.

Mario Delgado

El grupo te puede dar las soluciones más extraordinarias.

Mario Delgado

Pensar en los procesos y metodologías de creación desarrolladas por el grupo Cuatrotablas en Perú, implica indagar en las particularidades que determinan la identidad poética de su obra, tanto a nivel discursivo como a nivel estético. Desde la perspectiva discursiva se abordan aspectos de la realidad histórica, política y social peruana que ponen en cuestión la diferencia de clases sociales, la negación de la diversidad cultural, la dialéctica entre lo individual y lo colectivo, la existencia del ser humano y, por supuesto, la función ontológica y epistemológica del teatro, tan determinante en la construcción del propio sentido teatral que caracterizó el trabajo de Cuatrotablas "… como grupo de teatro nacimos con la necesidad de darle un nuevo sentido a la experiencia teatral, frente a nuestra realidad, realidad que afectaba profundamente nuestra existencia." (Delgado citado por Espinosa, 2009, p. 99)

Este nuevo sentido de la experiencia teatral y estética que plantea Delgado se articula a través de una relación horizontal entre lo colectivo y lo individual. Tal articulación se crea a partir de la interacción que se establece en el plano creativo entre la investigación particular de cada actor o actriz y la creación colectiva donde se fusionan las individualidades, ya que son estas las que sustentan el colectivo. "El grupo expresándose no es una masa amorfa, es un conjunto de personalidades individuales que crean en conjunto…" (Delgado citado por Espinosa, 2009, p. 103). Por lo tanto, la participación de todos los integrantes del grupo en el proceso creativo se constituye en el fundamento metodológico para la investigación y la creación teatral en el grupo Cuatrotablas.

Cabe señalar que esta perspectiva de la creación colectiva que aborda el grupo Cuatrotablas proviene de la influencia que recibió hacia el año 1972 por parte de María Escudero, actriz e investigadora de Libre Teatro Libre de Argentina. Este método cuestionó el modelo imperante de creación, que se caracterizaba por la jerarquización entre autor, director y actor, es decir, la relación creativa que se establecía de manera vertical donde la figura del director era determinante para la puesta en escena. En oposición a ello, en la creación colectiva se propone una relación horizontal donde el actor o la actriz toman parte activa de la creación.

Para Delgado, el grupo es un organismo vivo que cambia y se transforma, no es el fin en sí mismo, es el lugar de las múltiples posibilidades donde interactúan lo individual y lo social. Es por ello que la participación de cada miembro del grupo, como investigador y creador, implica un compromiso total donde se confronta con su individualidad y la pone en diálogo con el grupo a través de la creación. En esta confrontación, se generan tensiones que ponen en cuestión las resistencias adquiridas por la educación y la cultura, manifiestas en cada individuo. Por lo tanto, en el trabajo diario del actor y de la actriz es posible dirigir tanto los impulsos que unen como los que separan hacia el acto creativo, donde confluyen las diferentes perspectivas.

> Demostrándonos día a día que aunque nuestra búsqueda es personal, individual y por lo tanto egoísta, es solo en el grupo donde hacemos de esta

> fuerza, de esta energía un verdadero acto de creación, de autoconocimiento, capaz de transformarnos, de superarnos… y de esta manera superar la sociedad en la que vivimos. Porque a un acto egoísta (el trabajo individual), le antepongo un acto generoso (el trabajo grupal). (Delgado citado por Ramos, 2004, p. 46)

En este sentido, los cuestionamientos hacia las resistencias que provienen de las individualidades de cada uno de los actores y actrices se abordan desde el trabajo del cuerpo, ya que es en este donde reside toda la información de las experiencias vividas, como señala Grotowski, "Allí está escrito todo" (Grotowski, 1992, p. 24). Incluso, los comportamientos socialmente aprehendidos que se manifiestan a través de las máscaras que se adoptan dentro de los diferentes espacios sociales. Dichas máscaras responden a una serie de resistencias psicofísicas que se evidencian en el cuerpo, en el pensamiento, en la forma en que se establecen las relaciones con los otros, con el entorno, y es allí donde lo individual entra en tensión con lo colectivo.

> El actor en el campo del teatro expandido es mucho más vulnerable que el actor sobre el escenario: renuncia a todas sus protecciones. Pero, al desprenderse de múltiples mediaciones hace también más visible la condición de sujeto, de sujeto integrado: Su dualidad de máscara y persona desaparece, o más bien, se ve capacitado para decidir libremente sobre su máscara. (Sánchez, 2008, p. 29)

Por consiguiente, en el encuentro con el grupo se expone el cuerpo con sus miedos, sus egoísmos y sus esperanzas, para indagar a través de este en las múltiples posibilidades creativas que ofrece. Si el cuerpo es el lugar de las posibilidades, como decía Grotowski, el grupo es el lugar de todas las posibilidades (Delgado, citado por Ramos, 2004, p. 45). Se podría afirmar, entonces, que en esta relación se produce la paradoja que fundamenta la creación y la investigación que el grupo Cuatrotablas implementó durante cinco décadas en sus diferentes etapas.

De esta manera, la investigación en la práctica escénica del grupo Cuatrotablas parte de la pregunta que se formula en sus primeros años de

existencia: ¿cómo liberarnos de los bloqueos que aparecen en el proceso creativo? En primera instancia, se plantea el trabajo de cada actor sobre sí mismo. A partir de ello, el actor o la actriz entran en contacto consigo mismos, con su individualidad. Este trabajo supone la identificación de las resistencias psicofísicas que obstaculizan el proceso creativo con el fin de eliminarlas. En palabras de Grotowski, es el camino de la *vía negativa* que no busca coleccionar técnicas, sino destruir los obstáculos que se manifiestan en el actor o en la actriz. (Grotowski, 2008, p. 11).

En segunda instancia, se plantea el encuentro con los otros, es decir, con lo colectivo. En esta relación entran en diálogo los impulsos individuales con los impulsos grupales estableciéndose una evolución entre cada una de las fases que constituyen tanto lo individual como lo grupal. En consecuencia, se manifiesta una relación coherente entre la búsqueda individual de cada actor y actriz y el encuentro con el grupo.

En esta dinámica de relaciones, se desarrolla el proceso de investigación y de creación que implica el compromiso con la práctica teatral como un estilo de vida. Para el grupo Cuatrotablas, en sus inicios, la necesidad de forjar un camino sincero, honesto y coherente con el teatro implicaba asumir una posición profesional como artistas frente a su oficio. Es así que surge la reflexión sobre cuál es el sentido del teatro para cada uno de los integrantes y por lo tanto para el grupo. A partir de esta reflexión, se evidencia que el sentido de su arte no estaba relacionado con vivir del teatro, se enfocaba en vivir en el teatro y para el teatro como camino de profesionalización del grupo.

> Se confunde el término profesional, por satisfacer necesidades materiales de sobrevivencia. No se piensa que el ser profesional es un compromiso vital con el desarrollo y crecimiento del actor, una lucha permanente contra todos los obstáculos que le impiden comunicarse. La búsqueda de la profesionalización es un proceso que no termina nunca. Dejamos todo en manos de una especie de "fuerza sobrenatural" cuando sabemos que hay respuestas de carácter científico que nos explican qué es el actuar y por lo tanto nos obligan como en cualquier profesión a prepararnos y entrenarnos permanentemente. (Delgado citado por Ramos, 2004, p. 21)

En este sentido, la investigación en el grupo abordó, en primer lugar, el estudio del fenómeno de la actuación relacionada con la estructura psicofísica del actor como se mencionó anteriormente la relación entre actor y espectador y la dimensión ontológica del teatro, a través de las siguientes interrogantes: ¿por qué existe el teatro?, ¿qué es el teatro?, ¿por qué es necesario el teatro para la sociedad peruana? En segundo lugar, en las temáticas y en los discursos desarrollados en las puestas en escena fueron tomados de los sucesos y las circunstancias políticas, sociales y culturales del país, que abarcan la identidad, las diferencias de ideologías, clases sociales, razas y expresiones artísticas propias de Perú.

Estas temáticas e interrogantes forman parte de las inquietudes que se han llevado al espacio del *Laboratorio Teatral* durante cinco décadas, por ende, este se ha constituido en el lugar de la búsqueda y del encuentro humano, de la experimentación y de las múltiples posibilidades.

El Laboratorio Teatral

> *Nunca nos alejamos de los orígenes ni de los principios de nuestro laboratorio. Formamos para hacer del teatro peruano un teatro nacional y de este el mejor teatro del mundo.*
>
> Mario Delgado

El término "laboratorio" es implementado dentro de la práctica teatral por Jerzy Grotowski en 1962, para hacer referencia a este "como un espacio específico fuera del marco de los ensayos, donde desarrollar e investigar el arte y el oficio del actor."(Borja, 2012, p. 364). La inspiración de Grotowski fue el Instituto Bohr, lugar para la experimentación y la investigación científica. Sin embargo, Grotowski aborda la idea de laboratorio desde la práctica teatral no como disciplina científica sino como disciplina artística: su atención se centra en el arte del actor. (Grotowski, 2008, p 89).

Desde este lugar, propone un compromiso mayor por parte del actor con relación a la técnica, es decir, no basta con la inspiración y el talento, es necesario conocer y dominar un método. En ello radica la profesionalización

del oficio del actor y de la actriz y por lo tanto, de la relación entre artista/investigador «…incitar al actor a sentirse emparentado con el investigador científico, es insuflarle modestia y seriedad, y al mismo tiempo recordarle lo que con mucha frecuencia tiene de sospechoso el contenido de la palabra "artista"» (Temkine, 1974, p. 65). Por lo tanto, es posible decir que esta perspectiva es compartida por Delgado y el grupo de actores de Cuatrotablas, ya que se relaciona con los intereses de consagrarse y dedicarse exclusivamente al teatro.

Es así que el Laboratorio teatral, como eje articulador en el proceso actoral y creativo del grupo Cuatrotablas, surge con la necesidad de indagar en las posibilidades corporales del actor y de la actriz desde el entrenamiento individual hasta la preparación y la realización de la puesta en escena. El objetivo era crear y desarrollar un método de creación colectiva, un método para el entrenamiento actoral. Hacia el año 1975, el grupo de actores conformado por Lucho Ramírez, Ricardo Santa Cruz, Carlos Cueva y Malco Oliveros, junto al director Mario Delgado, se encierran a realizar un laboratorio sobre el trabajo de cuerpo durante un año. En este tiempo estudian de forma intuitiva los ejercicios propuestos en el libro *Hacia un teatro pobre.* Sin embargo, la búsqueda de los ejercicios del texto de Grotowski, señala Ramírez, generó una serie de rigideces en el flujo de las prácticas del Laboratorio y es en el encuentro con Barba que encuentran nuevas rutas que flexibilizan sus búsquedas (Ramírez, 2021. Entrevista).

De este laboratorio nacen las primeras nociones del método de trabajo que se desarrollaron posteriormente con los años y con las experiencias del grupo. Tomando como centro de la investigación el cuerpo y la voz, se estructuran tres momentos de trabajo que consisten en el entrenamiento corporal del actor, el entrenamiento dramático del actor y la creación de materiales para la composición de las puestas en escena. A partir de la implementación del Laboratorio Teatral, en los años siguientes se llevaron a escena las obras *La noche larga* (1976), que en palabras de Delgado, "era una misa en la que se servía el cuerpo de un campesino" (Delgado citado por Espinosa, 2009, p. 47), *Encuentro* (1977), obra que

integra temas y elementos de las tradiciones artísticas del mundo andino, *Equilibrios* (1979), donde se abordan temas de las historias personales de los actores y *Los cómicos* (1980), versión de *La ópera de los tres centavos* de Brecht, con la que termina la etapa grupal de la primera generación de actores.

Según Ramírez, cada una de estas puestas en escena tenía su propio proceso, su propio mundo. En el caso de la puesta en escena de la obra *Los cómicos*, partían del texto de Brecht, en el caso de *Encuentro*, se partía del trabajo en la calle donde se creaban situaciones. En el laboratorio entrenaban juntos, pero se iniciaba con el entrenamiento individual, luego cada uno tomaba su espacio y cada vez que salía un actor a mostrar su entrenamiento los demás integrantes observaban y si sentían el impulso, intervenían: por ejemplo, se intervenía en la acción del otro a través de un sonido (Ramírez, 2021. Entrevista).

Con la segunda generación conformada por José Carlos Urteaga, Maritza Gutti, Pilar Núñez y Eduardo Llanos, el Laboratorio Teatral llega a su punto más alto con la creación de la obra *La agonía y la fiesta* (1982), inspirada en Vallejo. "Cerramos el espacio de nuestra casa y lo convertimos en nuestro espacio sagrado. Durante un año solo se podía entrar allí para entrenar. Era el espacio de Vallejo" (Delgado citado por Espinosa, 2009, p. 57). Esta puesta en escena se convirtió en modelo de método para la investigación y la creación de los siguientes montajes.

Posteriormente, el Laboratorio de Investigación Teatral integra el enfoque pedagógico, investigativo y creativo en la formación de los actores y de las actrices. Durante las siguientes décadas, el grupo Cuatrotablas continúa realizando una serie de intercambios con directores, maestros y artistas de todo el mundo. Dichos intercambios enriquecen las prácticas en el Laboratorio de Investigación Teatral en cuanto al entrenamiento del cuerpo y de la voz, ya que se explora en las técnicas orientales y en las investigaciones y prácticas de maestros europeos. Desde allí, se enriquece la técnica que se fundamenta en el trabajo corporal y las secuencias de acciones físicas.

Para el grupo Cuatrotablas el estudio de la acción física es de vital importancia porque al indagar en esta, a través de la deconstrucción de la misma, es posible comprender los principios que la constituyen, o no, con relación a una situación dramática o no. Es así como se plantea la idea de la secuencia de acciones como parte de los materiales personales del actor y de la actriz. A partir de estos es posible desarrollar improvisaciones alrededor del entrenamiento físico del actor, del entrenamiento dramático o de la construcción de personajes.

Aproximaciones al método

> *El objetivo del método de Cuatrotablas es dominar la improvisación como la cúspide de la creación individual y colectiva. La improvisación como recurso técnico de alta calidad. Sólo se improvisa con lo que se conoce o se ha investigado rigurosamente. La improvisación sin disciplina es caos, arbitrariedad.*
>
> Mario Delgado

El método de trabajo en el Laboratorio de Investigación Teatral se estructura en cuatro fases. La primera fase es el *entrenamiento físico,* cada actor y actriz realiza un trabajo individual indagando en los aspectos del cuerpo y de la voz que más necesidades tiene de trabajar con el fin de romper con las limitaciones de estos. Asimismo, investiga sobre los principios y leyes fundamentales del cuerpo para luego trabajar las relaciones con el grupo reaccionando a los estímulos de forma directa o indirecta. Estas relaciones se desarrollan a través del peso, la respiración, el equilibrio, la escucha y la observación.

> Se ha descubierto, sin embargo, que hay principios, leyes físicas, que son la base fundamental y que la forma de utilizar el cuerpo le corresponde al desarrollo, al proceso, a la forma, al propio funcionamiento orgánico; es entonces que se descubre que lo que interesa es que el actor vaya aprendiendo esos principios, esas leyes en su propio entrenamiento individual (personal) y se vaya confrontando con los otros entrenamientos; entonces es que se ingresa al trabajo grupal, de relación de confianza con el otro, pero todo

> físico, pues no interesa lo emocional del otro, sino la relación con el peso, el equilibrio... (Delgado citado por Ramos, 2004, p. 104)

La segunda fase se corresponde con el *entrenamiento dramático.* Aquí se integra a través de los principios investigados en la primera fase, la emoción, para entrar en el drama de las historias o los temas abordados pero sin dejarse llevar por ella. Es aquí donde se genera una tensión entre el trabajo físico, el trabajo emocional y el trabajo intelectual.

La tercera fase es la *creación o improvisación,* donde se plantean situaciones dramáticas que modifican la reacción de los actores y actrices a la hora de abordar un personaje. Las rutas de trabajo sobre los personajes varían, según Delgado, a veces se parte de un texto, a veces del trabajo físico, teniendo en cuenta las ideas de los actores y de las actrices. En algunas ocasiones se improvisa sobre escenas inexistentes en el texto, en otras simplemente se construye la dramaturgia a partir del trabajo físico. (Delgado citado por Espinosa, 2009, p. 109)

La cuarta fase es el *montaje o composición,* aquí se establecen las líneas generales de la puesta en escena donde se conectan los diferentes materiales desarrollados por los actores y actrices. Para Delgado, aunque se indaga a través de las secuencias de acciones en la precisión de las mismas, en el momento del montaje es necesario dejar espacios para la improvisación del actor y de la actriz que significa el recurso técnico más alto que debe dominarse.

Ahora bien, cada una de estas cuatro fases están integradas por cuatro momentos que son: *el calentamiento y la concentración,* en este momento, se dispone el cuerpo a partir de estiramientos y relajación de la columna vertebral utilizando ejercicios provenientes de disciplinas y entrenamientos físicos que pueden provenir de todas las culturas del mundo. El segundo momento es el *aprendizaje,* aquí el actor o actriz debe entrar en contacto y dominar la naturaleza física y mental a través de los ejercicios desarrollados en su propio entrenamiento. El tercer momento es el de *la construcción:* en este nivel el actor o la actriz construye una secuencia de acciones físicas aplicando una perspectiva extracotidiana;

por lo tanto, la secuencia se constituye en un material para la investigación artística y humana del actor y de la actriz. Finalmente, el cuarto momento hace referencia a *la creación o improvisación,* donde el actor entra en el mundo de las posibilidades creativas poniendo a prueba las relaciones entre sus límites físicos y emocionales, a través del uso de su imaginación.

Referencias bibliográficas

Alzate, L. y Parada, D. (2009) La investigación en las artes escénicas del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. En: *Revista colombiana de las artes escénicas. 3*, p. 23. Recuperado de: http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicas/downloads/artes_escenicasVol3(completa).pdf

Espinosa, C. (2009). *Mario Delgado: la sabiduría del eterno discípulo*, pp. 17, 47, 55, 57, 99, 103, 109. Perú: Editorial San Marcos.

Grotowski, J. (2009). *Hacia un teatro pobre*, pp. 11, 89. Madrid: Siglo XXI Editores.

Grotowski, J. (1992). Respuesta a Stanislavski. En: *Revista Máscara*, (11-12), p. 24.

Lehmann, Hans T. (2013). *Teatro Posdramático*, p. 168. España: Editorial CENDEAC.

Morín, E. (1993). *El método I*, p. 65. Recuperado de: www.edgarmorin.org

Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro*, p. 100. Buenos Aires: Paidós.

Ramos, L. (2004). *La nave de la memoria: Cuatrotablas, treinta años de teatro peruano*, pp. 21, 45, 46, 47, 104. Lima-Minnesota: Asociación para la Investigación Actoral Cuatrotablas.

Ruiz, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX*, p. 364. España: Artezblai.

Sánchez J. (2007). *El teatro en el campo expandido*, pp. 21, 29. España: MACBA.

Temkine, R. (1974). *Grotowski*, p. 65. Venezuela: Monte Ávila Editores.

Notas para problematizar la noción de investigación en las artes a partir del proyecto “Los Músculos También Desean”

Camilo Rossel

Creador, investigador y académico del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile y Licenciado en Artes con mención en Teoría de la Música de la misma universidad. Su investigación se desarrolla desde un cruce interdisciplinar y transversal de ámbitos como la, la teoría de las artes escénicas, la filosofía de la música y la teoría del sujeto, cuestiones que investiga tanto a través de procesos teóricos tradicionales como de procesos prácticos. Creador del núcleo artístico interdisciplinar Melancolía Investigación Escénica.

Francisca Morand

Creadora, intérprete y académica del Departamento de Danza de la Universidad de Chile, donde realiza docencia de pregrado. Titulada en Danza de la Universidad de Chile, tiene además un M.A. en Danza de American University y es Analista del Movimiento Laban del Instituto Laban-Bartenieff. Se ha desarrollado profesionalmente en el medio de la danza contemporánea en Chile, además de realizar residencias como artista invitada en American University y George Washington University, en Estados Unidos. Colabora como creadora, directora e intérprete en diversos proyectos y núcleos, siendo los más importantes MorandOsorio, Melancolía Investigación Escénica y Emovere.

Isabel Carvallo

Intérprete y académica del Departamento de danza de la Universidad de Chile. Licenciada en Artes con mención en Danza de la Universidad de Chile y Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte de la misma universidad. Ha participado como intérprete con destacadxs coreógrafxs, tanto chilenxs como internacionales, enfocando su trabajo desde una indagación teórico-práctica sobre el cuerpo y sus posibilidades expresivas a través de la deconstrucción y análisis de las técnicas tradicionales (principalmente la técnica académica) en función de la danza contemporánea. Colabora como intérprete y creadora en el núcleo artístico interdisciplinar Melancolía Investigación Escénica.

Notas para problematizar la noción de investigación en las artes a partir del proyecto *Los Músculos También Desean*

Camilo Rossel
Francisca Morand
Isabel Carvallo

El presente texto pretende plantear algunas reflexiones en torno a la noción de investigación en el marco de las artes a partir de la revisión y reflexión de un proceso creativo-reflexivo organizado bajo el nombre general de "Los Músculos También Desean" (LMTD), llevado a cabo por nuestro equipo de trabajo *Melancolía Investigación Escénica*, durante tres momentos diferentes entre los años 2011 y 2016. Dicho proceso se materializó en tres obras dancísticas, tres intervenciones performáticas en espacios museales o no escénicos y en algunos textos o conferencias de variada índole, además de un archivo audiovisual bastante extenso relativo a los ensayos y los trabajos realizados a lo largo de los diversos laboratorios que configuraron el proceso. En este sentido, si bien los laboratorios se desarrollaron entre los años 2011 y 2016, el proceso de revisión, análisis y recomposición de los materiales derivados de aquellos laboratorios todavía no está concluido, lo cual permite derivar algunos procesos u obras más específicas cada cierto tiempo, siendo la reflexión que aquí presentamos parte de estos procesos de revisión y recapitulación parcial del trabajo realizado. En el caso del presente texto abordaremos algunos aspectos generales del proceso en su conjunto pero no tanto con el objetivo de dar a conocer las especificidades de los trabajos de laboratorio o de las obras derivadas de ellos, sino más bien con la idea de reflexionar sobre la noción de investigación en el marco de las artes en el contexto actual, considerando dicha noción como una categoría dinámica que implica una permanente tensión con las formas de articulación concreta de las artes y, especialmente, con las nociones de técnicas y metodologías fijas de creación.

De todos modos nos parece necesario partir situando brevemente algunos aspectos formales del proyecto *Los Músculos También Desean*, sus

etapas globales y los problemas específicos que se fueron abordando en cada una de ellas, para luego presentar los enfoques y presupuestos teóricos desde los cuales se planteó el modelo de trabajo y, finalmente, a partir de la relación de dichos presupuestos con la metodología general de creación abordada en el proyecto, proponer algunas consideraciones sobre el asunto de la investigación en el marco de las artes.

Como última cuestión, antes de entrar al desarrollo mismo del texto, que implica una consideración metodológica respecto a su propia escritura, nos parece importante señalar que la decisión respecto de una escritura colectivizada está en directa relación con algunos de los presupuestos básicos del proyecto en donde la posibilidad de generación de conocimiento en general y de creación en el arte aparecen solo desde la interrelación con otros sujetos. En este sentido, y siendo coherentes con el desarrollo mismo del proyecto dentro del cual es imposible asignar una autoría individualizada, nos parece fundamental proponer que las reflexiones que atraviesan y se derivan del proyecto en su conjunto, como las que se exponen en el presente texto, están determinadas por el trabajo colectivo, más allá de los matices y aportes individuales generados en diversos momentos o actividades del proceso.

Acerca de *Los Músculos También Desean (LMTD)*

El proyecto global que acabaría llamándose *Los Músculos También Desean* (que abreviaremos con las siglas LMTD de acá en adelante) partió el año 2011 con un primer subproyecto que titulamos *Trilogía Cuerpo Modernidad*, al que posteriormente le agregaríamos el subtítulo de *LMTD (parte 1)*[1]. En este primer momento nos interesaba indagar en cómo ciertos modelos de disciplinamiento del cuerpo a lo largo de la historia de la danza se vinculaban productivamente con la noción moderna de sujeto, es decir, cómo aquellos modelos producían subjetividad. Para ello nos concentramos

1 Ficha del proceso. Investigación y creación: Sonia Araus, Isabel Carvallo, Francisca Morand y Camilo Rossel. Creación visual: Catalina Devia. Dirección general: Camilo Rossel. Más detalles en: https://proyectotrilogia.wordpress.com/

en tres momentos histórico-técnicos de la danza; el universo técnico elaborado entre los siglos XVI y XVII, articulado bajo la noción de "Danza Barroca"; el universo técnico vinculado al Ballet; y finalmente un universo técnico posterior a las grandes técnicas modernas (Graham, Limón, Leeder), que generalmente se denomina con el vago título de "técnicas contemporáneas" y que, desde nuestro punto de vista, se podría caracterizar por diversas relecturas pragmáticas[2] del análisis kinético labaniano junto con una relevancia creciente de diversos enfoques somáticos. El segundo momento se desarrolló el año 2014 y estaba orientado por la necesidad, surgida en el proyecto anterior, de profundizar el modo en que cada intérprete, más allá de las especificidades de las técnicas, se producía a sí misma como bailarina, es decir, como sujeto danzante, tanto en la relación con su propio cuerpo y su historia así como con otros sujetos danzantes. El título que le dimos a este segundo proyecto fue *Trío B. Los músculos también desean*[3] *(parte 2)* a partir de que en los supuestos teóricos que dirigían el enfoque de trabajo había un diálogo crítico con el contexto de la danza posmoderna representada por Yvonne Rainer y su famosa obra *Trio A. La mente es un músculo*. Finalmente, la última etapa fue trabajada el año 2016 bajo el subproyecto *Máquinas Subjetivas. LMTD (parte 3)*[4], el cual se concentró en radicalizar tanto la tensión como el diálogo entre un cuerpo concebido objetiva y estandarizadamente a partir de las técnicas y el cuerpo como espacio y objeto de placer y memoria subjetiva para las

2 Es decir, más bien en prácticas específicas que en textos analíticos.

3 Dejamos acá el título sin reducir a sus siglas ya que fue en este proyecto donde apareció aquella noción de *los músculos también desean* que terminaría subtitulando a todas las etapas del proceso general. Ficha técnica. Investigación y creación: Isabel Carvallo, Francisca Morand, Natalia Sabat, José Rojas y Camilo Rossel. Creación visual: Rocío Troc. Sonorización: José Rojas. Dirección general: Camilo Rossel. Más información en: https://triob.wordpress.com/

4 Ficha técnica. Investigación y creación: Isabel Carvallo, Francisca Morand, Camilo Rossel y Daniella Santibañez. Creación audiovisual: Gabriela Lazcano. Creación Sonora: José Rojas. Producción: Carolina Cortés. Dirección general: Camilo Rossel. Más información en: http://www.artes.uchile.cl/acciones-coreograficas/nucleo-5:-maquinas-subjetivas-/122588/presentacion

propias intérpretes. Cada uno de estos momentos de trabajo involucró un laboratorio de investigación de alrededor de ocho meses que incluyó una muestra de proceso en algún momento intermedio del desarrollo y que concluía con una obra escénica.

Tal como ya se podrá apreciar, todas las instancias partían no tanto desde la intención primaria de producir una obra sino, más bien, de intentar comprender o dilucidar un problema a través de los recursos propios (el lenguaje) de la disciplina problematizada, en este caso, la danza. De ahí que la continuidad e identidad de todo el proceso se desarrolló espontáneamente en torno no tanto a un estilo o poética creativo-coreográfica específica, sino a raíz del problema general que se fue abordando a lo largo de los tres momentos. Ese problema general se podría enunciar como los modos de relación histórica entre cuerpo, subjetividad y modelos de producción en la danza. Esto no quiere decir que las obras, en tanto productos del proceso investigativo, fueran secundarias o meramente incidentales, sino que estas aparecían como el modo de pensar un asunto relativo a la disciplina y no tanto como una mera *reproducción* de lo que ya la disciplina hacía. Ahora bien, esto no involucraba en ningún caso una intención de distinción o separación respecto de la historia técnico disciplinar, ni tampoco la idea de que estábamos haciendo algo "nuevo" para la disciplina. En efecto, gran parte de nuestro trabajo tuvo que ver con reproducir las maneras en que la disciplina dancística había trabajado a lo largo de la historia. Más bien, la perspectiva de entrada al proceso investigativo/creativo, propuesta fundamentalmente por el director general de los tres laboratorios, Camilo Rossel, implicaba insertarse dentro de aquella tradición moderna de comprensión del arte, surgida a fines del siglo XVIII, que entiende dicha práctica como una manera de reflexionar sensiblemente su propio contexto. Cuestión que está en profunda relación con la articulación filosófica de la Estética y con un cambio de concepción generalizada en torno a los modos de generación y representación del conocimiento durante el mismo siglo XVIII. En este sentido, los fundamentos de la propuesta implicaban, desde la tradición moderna, entender el arte como un momento específico de la historia del pensamiento y, por lo tanto, plantearse su desarrollo contemporáneo enfatizando los vínculos más que las rupturas con un momento de desarrollo anterior.

Este enfoque de entrada ya se sitúa en una discusión que, revestida con muchas formas y nombres, fue fundamental en las últimas décadas del siglo XX; modernidad vs. posmodernidad, arte moderno vs. neovanguardia[5], dramático vs. posdramático, liberalismo vs. neoliberalismo, etc. A la larga la discusión entre lo antiguo vs. lo nuevo, que si bien podría pensarse como un motor permanente a lo largo de la praxis humana y social sin duda cobra relevancia en momentos donde lo que cambia es, más bien, el ritmo de aceleración de las transformaciones percibidas por una sociedad determinada. Si bien las primeras décadas de nuestro siglo XXI parecieran haberse decantado en la praxis hacia un cierto triunfo (o al menos prestigio simbólico) de lo nuevo, todavía queda mucho que pensar respecto del sentido y el lugar de esa suerte de negación del pasado en el presente que reviste muchos de los discursos en torno a la contemporaneidad, sobre todo en el marco de las artes. En este sentido, situamos el desarrollo de nuestro proceso creativo/investigativo en este marco ya que, en muchos casos, la noción misma de investigación/creación asociada al carácter autorreflexivo de las prácticas ha sido leída como una suerte de característica diferenciadora de los procesos contemporáneos de creación artística respecto de la historia moderna del propio arte, al menos dentro del contexto chileno[6]. Esta identificación casi naturalizada del *arte contemporáneo* con "lo crítico", "lo reflexivo" y "lo investigativo" aparece, en muchos casos, enfatizando una suerte de ruptura entre el desarrollo actual de las prácticas artísticas y todo lo anterior. Tal como ya señalábamos, a diferencia de esta perspectiva, las premisas fundamentales de nuestro trabajo se situaban,

5 En este sentido asumimos, junto a Bürger, a la vanguardia histórica como un episodio de lo moderno.

6 En un cuaderno pedagógico destinado a la enseñanza en colegios respecto de qué es el arte contemporáneo, elaborado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile, la Vicerrectoría de Investigación, Creación e Innovación de la Universidad de Chile y el Museo de Arte Contemporáneo de la misma universidad, (es decir, elaborado desde una perspectiva que ya no podría ser más institucionalizada al respecto de la cuestión) se puede leer lo siguiente: "Una de las características destacadas del arte contemporáneo es la constante reflexión que propone sobre diversos problemas sociales, ambientales o económicos, incentivando preguntas y dilemas que ayudan a mirar el contexto de una forma no complaciente". Varios autores. *Arte contemporáneo en Chile*. Santiago: Mincap, VID Universidad de Chile, MAC, 2020, pág. 16.

más bien, en comprender el lugar de la investigación y la autorreflexión en el marco del arte como algo propio, al menos, del desarrollo moderno de la práctica artística. A partir de ello nos parece necesario explicitar un poco mejor esta perspectiva de base en términos de lo que podríamos denominar como una filosofía del arte[7], para luego volver sobre las cuestiones más específicas (sobre todo metodológicas) de nuestro proyecto, que nos permitirían pensar algunos elementos relativos a la noción de investigación en el campo del arte.

El *artista/investigador* como un problema inaugurado por la Modernidad

A propósito de esta cuestión, nos parece importante partir señalando que la perspectiva de base del proceso que acá nos sirve de ejemplo para pensar el problema de la investigación en el marco del arte se fundamenta en una concepción de la práctica artística como una práctica situada históricamente. Esto quiere decir que, si bien podemos encontrar acciones y prácticas similares a lo largo de casi toda la historia humana, el sentido de dichas prácticas ha variado enormemente a lo largo de esa historia y, por lo tanto, la acción de pintar una superficie con ciertos pigmentos para generar una imagen, o la de mover el cuerpo siguiendo una serie de patrones organizados, ya sean kinéticos o sonoros, o la de organizar sonidos de acuerdo a diversos patrones, si bien son acciones de las cuales tenemos registro que se realizan desde hace aproximadamente cuarenta mil años hasta el día de hoy por parte de nuestra especie, los motivos por los cuales se realizan dichas acciones, o el sentido que tiene realizarlas, o el lugar social que ocupan aquellos que las realizan, han variado enormemente desde que el primer humano puso una mano con pigmentos sobre el muro de una caverna hasta lo que hoy en día pueda hacer un artista contemporáneo, aunque sea la misma acción de poner una mano con pigmentos sobre el muro de una caverna.

---

7 Y acá apelamos a la distinción que hace Dubatti, aplicada al ámbito del teatro, entre una filosofía y una teoría o estética específica relativa a las disciplinas artísticas: "(…) una filosofía del teatro incluye —y amplía — el campo de la estética teatral. A diferencia de la teoría del teatro —que piensa el objeto teatral en sí y para sí—, la filosofía del teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes, recuperando los fueros de su entidad filosófica, que la teoría teatral no reivindica: la relación del teatro con el ser (…)", Dubatti, Jorge. *Principios de la filosofía del teatro.* México DF: Paso de Gato, 2017, pág. 5.

Entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX se genera una transformación socio-epistémica tan importante en el desarrollo de la humanidad que respetados historiadores, como Hobsbawm, comparan lo ocurrido en esos 30 o 40 años con el paso del nomadismo al sedentarismo[8]. Para lo que acá nos interesa digamos que en ese mismo periodo se "inventará" el sentido actual que le damos a la palabra *Arte*. Todo lo que solemos asociar a la práctica artística, desde los motivos por los cuales se realiza dicha práctica hasta las acciones específicas implicadas en el proceso, pasando por el lugar social que ocupan las obras y sus productores, se transformarán radicalmente respecto de cómo se entendían antes de aquel periodo. Insistimos en que esto no quiere decir que antes no se pintaran cuadros ni se compusieran obras musicales, sino que aquellas actividades tenían motivos y sentidos profundamente diferentes respecto de cómo se entienden ahora. Nos resulta interesante ocupar en este punto una comparación que, muchas veces, suele causar polémica cuando se aplica: si tuviéramos que comparar la actividad que realizaban sujetos como Miguel Ángel o Rafael, en el contexto del Renacimiento, con nuestro presente, la verdad es que dicha actividad coincide mucho más con lo que realiza hoy un decorador de interiores que con lo que hace ya sea un profesor o un estudiante de pintura en cualquier academia artística[9].

En este contexto, un puñado de esas actividades que se solían designar con el calificativo de "arte" comenzarán a asociarse ya no con la producción de objetos con un sentido de utilidad claro dentro del contexto social, sino con la producción material y sensible de conocimiento sobre la verdad (para el s. XVIII la belleza tenía que ver con esta aparición material de lo verdadero). Ese conjunto de prácticas comenzarán a ser conocidas, en primera instancia, como *Bellas*

8 Cf. Hobsbawm, Eric. 2007. *La era de la revolución*. *1789-1848*. 6a Edición. [Trad.] Félix Ximénez de Sandoval. Buenos Aires: Paidós / Crítica.

9 Y si esta comparación ofende a algún artista o amante del arte, ese sentimiento de ofensa ya habla, por sí mismo, de aquella misma transformación. Ya ha sido bastante estudiado que aquella consideración cuasi sagrada con la que se suele asociar hoy a la práctica artística y diferenciarla de cualquier otra práctica social (la famosa autonomía del arte), como la de un decorador de interiores, al punto que llegue a ser ofensiva su comparación, es algo que no se extiende mucho más atrás del siglo XIX. Cf. Shiner, Larry. *La invención del arte*. Barcelona: Paidós, 2004.

Artes y luego, una vez que la distinción entre ellas y las "otras" artes (equitación, cocina, ebanistería, zapatería, sastrería, etc.) ya estuvo incorporada a la matriz de pensamiento y prácticas sociales de la época, pasarán a ser simplemente las *Artes* (con mayúscula), dejándole a aquellas otras actividades el título de artesanías.

Esta nueva consideración involucra que el Artista además de ser un constructor de objetos materiales, produce, a través de esos objetos o materialidades, un saber general de orden no puramente utilitario o técnico[10]. Este tipo de consideración sobre el lugar del Arte en el marco general del conocimiento sobre el mundo es lo que permitirá a un filósofo como Schelling señalar a principios del siglo XIX que el Arte debía ser considerado como el "órgano de la filosofía". De ahí que la noción de investigación dentro del trabajo artístico cobra un sentido diferente a como se había entendido hasta entonces, ya que sale del puro marco tecnológico[11] para instalarse como un modo de pensar el contexto humano general a través de un proceso material. Si la concepción sobre el conocimiento de la modernidad temprana, inaugurada por Bacon y Descartes, habían puesto a los *conceptos* y la lógica

10 Hay un excelente texto de Andrew Bowie (*Estética y Subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual.* Madrid: Visor, 1999), en el cual desarrolla justamente esta transformación a partir del contexto filosófico inmediatamente postkantiano. Si bien no es asunto del presente texto entrar en esta cuestión, sí resulta relevante mencionar que la cuestión del arte como ámbito generador de conocimiento no es una discusión interna a la disciplina artística sino es un cambio de consideración generalizada dentro del contexto epistémico de fines del XVIII y principios del XIX. Ese cambio tiene que ver, grosso modo, con la instalación de "lo sensible" como modo de pensar y ya no solo como material para lo inteligible. De ahí que el conocimiento de disciplinas como las "bellas artes", ya no eran solo de orden material y técnico (como dominar una materia específica) sino de orden filosófico y general.

11 A lo largo de la historia aquellas prácticas que asociamos al arte en diferentes períodos siempre han tenido un principio de investigación sobre sus propios materiales y tecnologías; el uso del vaciado a gran escala implicará una investigación y modificación importante en la escultura durante la antigüedad, el desarrollo, investigación y continuo mejoramiento de la técnica del fresco que se hará desde la antigüedad hasta el Renacimiento, el desarrollo de la pintura al óleo y la investigación en todas sus posibilidades que se hará desde fines de la Edad Media hacia adelante, la invención e investigación en diversos instrumentos que posibilitaron diversos tipos de sonoridades a lo largo de gran parte de la historia, etc. Son unos pocos ejemplos de que aquellas actividades que solemos asociar al arte han desarrollado siempre investigación relativa a sus tecnologías de producción.

como el modo privilegiado de poder pensar y conocer el mundo, esta suerte de segunda ola de la filosofía moderna, inaugurada por Baumgarten, Kant y la filosofía idealista y prerromántica alemana, completarán aquel panorama instalando los *perceptos*[12] y la afectación subjetiva como un modo alternativo, y hasta cierto punto más importante, de pensar y conocer el mundo. Todo este panorama epistémico posiciona al Arte y al artista de un modo bastante diferente a como se había entendido desde el mundo latino hasta el siglo XVIII, transformando de forma importante el modo en que se comprende el *trabajo* realizado por un artista. Ese *trabajo* ya no tiene que ver solamente con producir objetos que agraden a los sentidos y que reproduzcan de la mejor manera posible un canon determinado, sino con *pensar e investigar* el mundo a través de la generación de *experiencias* en los sujetos que produzcan sensiblemente el conocimiento sobre aquello investigado.

Como se podrá ver, desde esta perspectiva, la idea de un artista-investigador como un sujeto que piensa el mundo a través de una obra material no es necesariamente una novedad sino lo propio del desarrollo moderno del Arte enmarcado en ese giro epistémico que se producirá entre fines del siglo XVIII y principios del XIX. Ahora bien, igualmente es necesario tener presente que si bien en este momento se abre este modo de consideración de la práctica artística, esto no significa que toda obra o toda actividad artística, por el mero hecho de considerarse arte[13], sea un proceso investigativo y de

12 Si bien la noción de *percepto* se suele asociar a las figuras de Deleuze y Guattari, la manera en que dichos autores instalan aquella noción (un conjunto de percepciones más o menos estables que sobreviven a quienes las perciben y nos permiten conocer algo sobre el mundo) no es diferente al modo en que Baumgarten, durante la primera mitad del siglo XVIII, propondrá la noción de Estética como "ciencia del conocimiento sensible", es decir, sistema relativamente estable y definible de conocimiento desarrollado en y por las percepciones.

13 Es importante tener presente que este momento al cual nos referimos también inaugura la discusión, tan propia hasta el día de hoy, respecto de qué cosas entran en la categoría de "Arte" (con mayúsculas) y qué cosas no. El Arte tal como lo entendemos hoy, al ser una categoría que se instala divorciándose de otras prácticas con las que siempre había estado identificado (y que, de ahí en adelante, comienzan a recibir el nombre de "artesanías" para marcar su diferenciación respecto del sentido y el lugar social que ocupan), implica desde su origen una verdadera guerra socio-epistémica respecto de qué objetos o prácticas ingresan en dicha categoría y quiénes son los que tienen derecho a determinar aquello. Para mayor desarrollo de este tema sugerimos revisar el texto de Pierre Bourdieu *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*.

producción de conocimiento tal como se ha señalado hasta acá. Justamente toda la crítica que desarrollará el idealismo y el prerromanticismo filosófico (movimientos que influenciarán profundamente la consideración sobre el Arte hasta el día de hoy) respecto de la filosofía y el marco reflexivo inmediatamente anterior a ellos, apuntaba a que dicho marco comprendía el pensamiento y la producción de conocimiento como un proceso puramente formal[14], crítica de la cual no está exento el propio pensamiento idealista y prerromántico y, por supuesto, el propio Arte. En efecto, todo aquello que en el marco del Arte se anquilosará rápidamente a principios del siglo XIX bajo la idea de diversos *Estilos*, es decir, el momento en el cual ciertas formas se asociarán de manera estandarizada a ciertos efectos, no será sino todo lo contrario de esta consideración sobre el arte como proceso creativo-investigativo pues, al igual como lo analiza Bürger a propósito del paso de la vanguardia a la neovanguardia[15], la transformación en "estilo" no será otra cosa que la ausencia de toda relación interpretativa con la obra, es decir, su transformación en puro producto de consumo.

A partir de esto es que esta perspectiva de base, propuesta por la dirección del proyecto LMTD, implicaba este vínculo con una tradición moderna del arte como proceso de pensamiento y, por lo tanto, como modo

14 El caso más típico es aquella forma simplificada y acrítica de comprender una cuestión como el "método científico" que asume que aplicando determinados procedimientos fijos en cualquier ámbito *siempre* llegaremos a *la verdad* y a producir un conocimiento *válido*.

15 La distinción señalada por Bürger entre vanguardia y neovanguardia puede resumirse bastante bien en la siguiente cita: "Aunque la neovanguardia se propone los mismos objetivos que proclamaron los movimientos históricos de la vanguardia, la pretensión de un reingreso del arte en la praxis vital ya no puede plantearse seriamente en la sociedad existente, una vez que han fracasado las intenciones vanguardistas. Cuando un artista de nuestros días envía un tubo de estufa a una exposición, ya no está a su alcance la intensidad de la protesta que ejercieron los *ready made* de Duchamp. Al contrario: mientras que el *Urinoir* de Duchamp pretendía hacer volar a la institución arte (con sus específicas formas de organización, como museos y exposiciones), el artista que encuentra el tubo de estufa anhela que su "obra" acceda a los museos. Pero, de este modo, la protesta vanguardista se ha convertido en su contrario". Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. de Jorge García. Barcelona: Ediciones Península, págs. 54-55.

de reflexión sobre sí mismo y sobre su contexto de desarrollo[16] pero, al mismo tiempo, implicaba tener una suerte de precaución o modestia autocrítica con el propio proceso artístico y, en nuestro caso, específicamente con la propia disciplina dancística, teniendo presente que no todo desarrollo de una obra de arte o de una práctica artística es automáticamente *reflexión* o *pensamiento* sino que también puede ser ideología, entendida en este punto como reproducción de prácticas o acciones que se presentan socialmente como pensamiento pero que al analizarlas se puede apreciar que funcionan más bien como *creencia*[17]. En efecto, esta condición doble que implica esta perspectiva desde la cual se plantea el ingreso al proceso de creación/investigación de LMTD es a lo que nos referimos en el título de esta sección con la idea de "el problema" que significa la figura del artista-investigador para la Modernidad, ya que en muchos sentidos puede operar como una perspectiva de consideración del trabajo artístico extremadamente emancipadora pero, también, como su contrario. Por ahora, y volviendo al marco específico del proyecto LMTD, nos interesa que se tenga presente que las cuestiones mencionadas en esta sección funcionarán, en el desarrollo del proyecto, determinando la metodología específica de trabajo a lo largo de los diversos laboratorios que constituirán el despliegue de LMTD. Por lo tanto, teniendo presente esta suerte de *marco epistémico*[18] expuesto hasta

16 Implicando, entonces, el trabajo del artista como un proceso de investigación en obra que tiene como finalidad producir un conocimiento respecto de los problemas y las interrogantes abordadas por el proceso creativo.

17 Nos referimos a momentos en donde ha estado *tan claro* lo que es o lo que hace una disciplina que el desarrollo de la misma se vuelve una reproducción de lo que *ya se sabe* que se tiene que hacer y en donde los procesos creativos se limitan a reproducir lo que alguien (generalmente *un maestro* o *maestra*) ya realizó. En un excelente texto sobre la relación entre ideología y estética, Mario Perniola define la ideología como lo *ya pensado* (y que por lo tanto no requiere volver a pensarse sino solo reproducirse como práctica), señalando que en el campo estético, y más específicamente en el desarrollo de las artes, aparecerá algo así como lo *ya sentido* (que él bautiza como *sensología*) y que por lo tanto solo requiere reproducir formas que nos permitan volver a sentir una y otra vez lo mismo. Véase Perniola, Mario. *Del sentir*. [trad.] César Palma. Valencia: Pre-Textos, 2008.

18 Evitamos la noción de *marco teórico* pues esta perspectiva desarrollada hasta acá no solo implica una serie de referencias bibliográficas y teóricas sino aquello que determina las acciones y las prácticas desarrolladas a lo largo del proyecto.

acá, nos interesará explicitar cómo fue operando en términos prácticos y metodológicos durante el proceso del proyecto, lo cual nos permitirá generar algunas consideraciones más globales sobre el problema de la investigación en el marco del arte.

LMTD como reflexión material a través de la danza

Tal como ya se decía al inicio, partiendo de esta consideración recién expuesta sobre el modo de enfrentar y considerar el proceso creativo/investigativo propio del arte en el marco de la Modernidad, el desarrollo del proyecto LMTD además de articularse en torno a aquel conjunto de problemas y preguntas específicas respecto de la relación entre cuerpo, técnicas disciplinares y producción de subjetividad, también involucró una cierta identidad respecto de un modelo particular de desarrollo metodológico que tenía como premisa la idea de que pensar materialmente al sujeto era pensar en y con el cuerpo y que, a su vez, la disciplina de la danza había pensado históricamente al sujeto a través de la configuración de modelos técnicos específicos, es decir, de modelos de operación sobre el cuerpo. A partir de esto la manera de trabajar debía permitir recobrar la experiencia de conformación de cada intérprete a través de sus aprendizajes disciplinares, lo cual significaba historizar la propia conformación de sus identidades[19], de lo cual se derivó la necesidad de un espacio de trabajo individual que permita *analizar* esa historia, plantear preguntas a esa historia y responderlas con el cuerpo. Por otra parte, esa *historia* (tanto disciplinar como individual) también era la historia de la articulación de ese cuerpo frente a otros cuerpos, de su *puesta en común* y de sus diálogos y en donde la noción de disciplina, frecuentemente asociada a un matiz negativo, aparecía como un espacio de goce común para la relación entre los cuerpos, donde los diálogos, los contagios y las reinterpretaciones iban permitiendo crearse a través del vínculo con los otros. Para ello, a la par con aquel espacio de trabajo individual con cada intérprete, se requería un espacio de trabajo colectivo

19 Cuestión que, tal como se señalará más adelante, se vinculaba directamente con la tradición analítica freudiana.

donde diferentes elementos que iban emergiendo en el trabajo individual se ponían en común y en ese común daban cabida a nuevos descubrimientos que alimentaban el espacio individual.

Este modelo metodológico implicaba un diálogo en la práctica misma[20] con otras dos tradiciones analíticas; el modo en que la tradición marxista lee el problema del trabajo y la producción de subjetividad y su materialización en el cuerpo[21], y el modo en que la tradición psicoanalítica comprende dicha subjetividad, configurada también en el cuerpo, como un espacio heterogéneo que *negocia* sus deseos con la realidad social no siempre de forma consciente. La incorporación de estas dos perspectivas permitía tener a la vista y considerar al trabajo artístico como parte de una relación más general entre praxis social, pensamiento y sujeto, enfatizando la consideración del trabajo del arte como un modo de producción enmarcado en un contexto social pero sin perder de vista cómo esa construcción social se relaciona dialécticamente con individuos específicos cuyas acciones, sentimientos y deseos están determinados de forma no siempre consciente[22]. A la larga el punto no se trataba de generar una crítica valórica[23] a las formas en que se había construido el cuerpo a lo largo de la historia de la danza y cómo aquello configuraba modelos de subjetividades particulares, sino más bien desnaturalizar estos procesos de construcción, indagar en los intersticios históricos y personales donde el cuerpo se volvía un problema para el sujeto y para la disciplina, e indagar en el modo en que la propia subjetividad individual se construye frente a otros a través del cuerpo.

---

20 Es decir a través de un accionar concreto y no a través del análisis de bibliografía ni de la intención de "representar teorías" con una obra.

21 Quizás la ejemplificación estética más didáctica y clara de este asunto es la famosa primera parte de *Modern Times* de Charles Chaplin, donde, a través de la exageración, el protagonista muestra el efecto del trabajo industrial en su cuerpo, lo cual culmina con su enajenación (tanto mental como subjetiva).

22 La perspectiva psicoanalítica nos permitía poner atención en una suerte de "inconsciente kinético" articulado en cada intérprete, y la perspectiva marxista nos servía para leer y analizar el *trabajo* de la danza a partir de las acciones y los cuerpos específicos.

23 En términos positivos o negativos.

Este marco metodológico general aplicado a lo largo de los tres laboratorios que conformaron LMTD, permitió entender el trabajo creativo —en una disciplina como la danza— fuera de la tradicional dicotomía entre reproducción y ruptura, ya que se partía de la base de hacer lo que ya las propias bailarinas o la propia historia de la danza habían hecho *tradicionalmente*, pero para analizarlo y tratar de pensar aquello que quedaba impensado en una reproducción puramente mecánica. En buenas cuentas se trataba de trabajar con esa "razón de la praxis", tal como la llama Dubatti[24], pero desde la premisa de que aquella razón tampoco es completamente transparente para sí misma. Justamente es esta última cuestión la que creemos que puede ser significativa a la hora de pensar tanto la figura del artista-investigador en el contexto contemporáneo como el rol de la noción misma de investigación en el marco del arte, pues muchas veces la discusión actual termina asumiendo que aquella "razón de la praxis" es completamente "dueña de sí" (por decirlo metafóricamente), olvidando sus vínculos con el propio contexto ideológico social y atribuyendo de forma *a priori* a ciertos procedimientos de una praxis una condición crítica y reflexiva sin llegar a leer sus propias automatizaciones. A la larga, si bien reconocemos que toda praxis social en general, y específicamente las prácticas artísticas, producen un conocimiento a través de su hacer, la pregunta es si ese conocimiento es identificable, sin más, con el pensamiento. Retomando el ejemplo de *Modern Times* de Chaplin, mencionado en la nota 21: sin duda el cuerpo de Chaplin sometido al rigor de los procesos técnicos de la cadena fordista es depositario y reproductor de un saber específico cuando realiza su trabajo en la fábrica, la pregunta es si ese trabajo realizado le permite *pensar* sobre sí mismo y sobre su contexto. Esta pregunta es extrapolable al arte y a aquellos saberes de la praxis desarrollados por el propio arte. Desde esta perspectiva el asunto tiene que ver ya no tanto con el reconocimiento de la práctica artística como articuladora de un saber, cuestión que asumimos como ya dada, sino con el sentido y el lugar social de aquel saber. No en vano el siglo XX se abrió con la devastadora conciencia

24 Cf. Dubatti, Jorge, "Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis" en *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una Filosofía de la Praxis Teatral*. Lima: ENSAD, 2020.

autocrítica respecto de que el saber acumulado a lo largo de toda la primera modernidad y la ilustración era el que estaba en la base y permitía el ejercicio de una barbarie como la de los campos de concentración.

Comentarios finales

Tal como lo señalamos al principio, el objetivo del presente texto, más que describir o narrar el proceso de trabajo de LMTD, era tomar algunos aspectos de dicho proceso como ejemplo para pensar otros problemas, particularmente aquellos vinculados al lugar de la investigación y la producción de conocimiento en el marco del arte. Desde esta perspectiva creemos que un proceso de trabajo como el que llevamos a cabo en nuestro proyecto permite *pensar* algunas cuestiones relevantes para la disciplina de la danza, no solo desde una relación crítica con el pasado y el contexto sino, por sobre todo, desde una perspectiva autocrítica con la propia práctica del arte. Justamente esta última cuestión es la que, a nuestro juicio, se resiste permanentemente a quedar capturada en metodologías fijas de trabajo ya que requiere una relación dinámica con el propio contexto, lo cual, por cierto, tampoco implicaría una identificación automática con la novedad de los procesos y el constante cambio, ya que aquello mismo también puede transformarse en una fórmula. En este sentido nos parece que lo interesante de la noción de investigación aplicada al arte (que desde nuestra perspectiva, tal como ya lo señalamos, es connatural al arte entendido como pensamiento) es el aspecto autorreflexivo y autocrítico sobre las propias prácticas, cuestión que, sin duda, está virtualmente contenida en la idea de investigación aplicada al arte pero no necesariamente asegurada pues, en muchos casos, dicha categoría puede llegar a funcionar simplemente como el modo de inserción del arte en el actual mercado de la academia universitaria, en donde la estandarización de la investigación, tanto respecto de sus procedimientos como de su circulación, pueden llegar a transformar al investigador y/o al artista/investigador en un nuevo Chaplin dentro de una cadena de producción tan estandarizada como la de Ford, pero con otros criterios y procedimientos.

Referencias bibliográficas

Bowie, Andrew (1999). *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual* [trad.]. Sin datos de traductor. Madrid: Editorial Visor.

Bürger, Peter (2000). *Teoría de la Vanguardia*. Traducción de Jorge García. Tercera Edición. Barcelona: Ediciones Península.

Dubatti, Jorge (2020). Artistas investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis. En Jorge Dubatti (Ed.): *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la Praxis Teatral.* Lima: ENSAD.

----------(2017) *Principios de filosofía del teatro*. México D.F.: Paso de Gato. ISBN: 9786078439560.

Hobsbawm, Eric (2007). *La era de la revolución. 1789-1848.* Traducción de Félix Ximénez de Sandoval. 6a. Edición. Buenos Aires: Paidós / Crítica.

Mincap, MAC, VID Uchile (2020). *Arte contemporáneo en Chile.* Santiago: MAC.

Perniola, Mario (2008). *Del sentir.* Traducción de César Palma. Valencia: Pre-Textos. ISBN: 9788481918618.

Shiner, Larry (2004). *La invención del arte. Una historia cultural.* Traducción de Eduardo Hyde y Elisenda Julibert. Barcelona: Paidós.

¿Por qué y cómo enseñar/ aprender a investigar en artes?

Algunas reflexiones desde la formación de profesores de teatro en la Escuela de Teatro de La Plata (Argentina)

Mariana Lucía Sáez

Bailarina y antropóloga. Desarrolla actividades de investigación, creación, gestión y docencia en el campo de las artes escénicas. Licenciada y Doctora en Antropología (UNLP y UBA respectivamente), sus trabajos abordan los procesos de construcción de corporalidades en prácticas artísticas, la dimensión económico-laboral de estas prácticas y cuestiones teórico-metodológicas sobre la investigación en torno al cuerpo y el arte. Es docente en las cátedras de Trabajo Corporal I (FDA-UNLP) y Metodología de la Investigación en Artes (ETLP). Integra el Grupo de Estudio sobre Cuerpo (UNLP-CONICET), las compañías Proyecto en Bruto y Aula20; los equipos organizadores del Festival Danzafuera, el ECART y la Plataforma NODOS.

¿Por qué y cómo enseñar/aprender a investigar en artes? Algunas reflexiones desde la formación de profesores de teatro en la Escuela de Teatro de La Plata (Argentina)

Mariana Lucía Sáez
marianasaezsaez@gmail.com
Escuela de Teatro de La Plata
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales,
UNLP-CONICET

La investigación en artes es un campo joven, aún en construcción y también un terreno de disputa. Tal como plantea Jorge Dubatti:

> En los últimos años han surgido nuevos desafíos para la investigación artística fuera y dentro de la universidad. Se ha puesto en primer plano, nacional e internacionalmente, la necesidad de practicar y pensar desde nuevas aproximaciones las relaciones entre arte y producción de conocimiento, y especialmente los vínculos entre la praxis artística y la ciencia. (Dubatti, 2020, p. 19)

De acuerdo con Susana Tambutti, "En Argentina, el debate acerca de la investigación artística se instaló cuando las escuelas de arte autónomas y las instituciones llamadas de nivel terciario, junto con las carreras de orientación pedagógica y la modalidad de "conservatorios" (música, teatro y danza), se transformaron en instituciones universitarias" (Tambutti, 2019, p. 77). Este abordaje es coincidente con el de Sonia Vicente (2006), quien señala que este hecho (que se vincula a los procesos de globalización y no se da solo en nuestro país) llevó al ingreso del arte y de los docentes y estudiantes de carreras artísticas a los circuitos oficiales de investigación, situación que puso de manifiesto "las dificultades de aplicar las metodologías en ciencias sociales a un área tan distinta como es la del arte" (Vicente, 2006, p. 192). "A partir de ese momento surgieron los retos teóricos acerca de la diferencia existente entre los paradigmas que guían

la práctica artística y las metodologías investigativas tradicionales con sus procedimientos, procesos y requisitos académicos" (Tambutti, 2019, p. 77).

Sin embargo, no todas las instituciones artísticas del nivel terciario se han transformado en instituciones universitarias, pero no por ello han quedado por fuera del "debate de la investigación en artes" (Borgdorff, 2010). En este contexto, los nuevos diseños curriculares de los profesorados de educación artística de la Provincia de Buenos Aires (Argentina), se posicionan fuertemente desde la comprensión del arte como un campo de conocimiento específico, y atendiendo a "la demanda de un espacio dedicado a la formación en investigación y a su metodología, independientemente de la concreción de proyectos de este tipo que pudieran llevarse adelante en otras materias" (Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires, 2011, p. 6), sitúan en ese marco el espacio curricular "Metodología de la Investigación en Artes". Así, estos diseños curriculares buscan articular el conocimiento artístico específico desarrollado por las instituciones de arte, a la par que resituarlo en el contexto académico global. De este modo,

> Suponen nuevos marcos a partir de los cuales sea posible transformar los espacios y modos de formación y simultáneamente se espera que operen como una herramienta útil para profundizar aquellas virtudes que, construidas a lo largo de tantos años, representan verdaderos valores de nuestras Instituciones de Arte. (Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires, 2011, pp. 6-7)

Situándonos en este contexto, compartiremos en este capítulo algunas experiencias y reflexiones desarrolladas desde la cátedra de Metodología de la Investigación en Artes de la Escuela de Teatro de La Plata (Provincia de Buenos Aires, Argentina).

La investigación en artes

El desarrollo de la modernidad occidental se asentó sobre la escisión de la ciencia y el arte como campos autónomos y con características específicas, vinculados fundamentalmente a los conceptos de razón y verdad, y de sensibilidad y belleza, respectivamente. Sin embargo, a partir

del siglo XX y de las modificaciones tanto del contexto socio-histórico como del proceso artístico contemporáneo, comienza a reivindicarse el valor cognoscitivo del arte.

Simultáneamente a estos procesos propios del campo artístico, el concepto de método, central en el desarrollo de la ciencia moderna, también sufre una serie de transformaciones que llevan de la confianza en un único método científico válido para el estudio de cualquier fenómeno, hacia un pluralismo metodológico que —sin renunciar a las pretensiones de rigurosidad y sistematicidad— reconoce la necesidad de desarrollar metodologías específicas para cada ámbito del saber. Asistimos aquí al desarrollo de las ciencias sociales y humanas como disciplinas autónomas y con metodologías específicas (Pardo, 2012).

La investigación en artes puede ser entendida entonces en continuidad con estos procesos epistemológicos. A partir de la última mitad del siglo XX, se producen una serie de convergencias en los campos del arte y de la ciencia, que incluyen los efectos de las relaciones establecidas con la tecnología en cada caso; cambios en la concepción del tiempo y en los modos de relacionarse con este; cuestionamientos a las ideas de progreso, unidad, linealidad y sistematicidad; la crítica de los conceptos de verdad y representación; la ampliación de los conceptos de razón y de conocimiento; la flexibilización de las fronteras disciplinares, entre otras. Estos elementos característicos del contexto cultural contemporáneo llevan a la consideración de la ciencia como acto creativo y del arte como conocimiento, generando una aproximación entre ambos campos y la necesidad de una reconsideración de las múltiples relaciones existentes entre ambos (del Mármol y Sáez, 2013).

Es así que este nuevo marco epistemológico posibilita la emergencia de diversas aproximaciones entre arte y ciencias, comenzando por aquellas en las cuales las ciencias sociales toman al arte como objeto de análisis (tal es el caso de la semiótica de las artes, sociología del arte, entre otros ejemplos posibles) y llegando en la actualidad a reivindicarse a las ciencias del arte (Dubatti, 2013; 2020) como un campo de conocimiento específico, con objetos y metodologías particulares. En esta marco, la

investigación en artes es un campo aún en consolidación y de ello dan cuenta los debates en torno a la definición de su objeto, su metodología y su alcance (Borgdorff, 2004; García y Belén, 2011, 2013; Vicente, 2006; López Cano y Opazo, 2014).

En particular para el caso del teatro, los desarrollos contemporáneos construidos a partir del abandono de la centralidad del texto dramático habilitan diversidad de estrategias para la producción de teatralidad, posicionando centralmente a la investigación entre ellas. Reconocer estas aproximaciones a la investigación, como así también la amplia tradición reflexiva y crítica desarrollada desde el campo teatral, permite a les alumnes del Profesorado en Teatro reafirmar y resituar los conocimientos con los cuales cuentan como parte de su formación previa, pudiendo ponerlos en articulación con los conceptos centrales del proceso de investigación científica y de la metodología de investigación en artes, y que a su vez nos permitirán diseñar y desarrollar proyectos de investigación académicos que contribuyan al debate, el desarrollo y la innovación de las expresiones artísticas y, como futuros docentes, de sus procesos de enseñanza-aprendizaje.

El espacio curricular

La asignatura "Metodología de la Investigación en Artes" forma parte del último año del plan de estudios del Profesorado de Teatro en la Escuela de Teatro de La Plata. Los objetivos centrales de este espacio curricular son que lxs alumnxs conozcan los principales debates, perspectivas, metodologías y técnicas acerca de los modos de producción del conocimiento científico y del conocimiento en torno al arte en general —y al teatro en particular—; y que diseñen y lleven adelante un proceso de investigación sobre una temática en relación con su formación específica, aplicando los contenidos desarrollados en la materia e integrando conocimientos previamente adquiridos. Estos objetivos se orientan a promover una actitud reflexiva, antidogmática y protagónica ante el conocimiento, y a empoderar a les estudiantes respecto de su capacidad de producción de conocimiento en tanto artistas-docentes-investigadores.

Basándonos en un modelo de investigación-creación en el que se pone énfasis en el proceso más que en el resultado, el conocimiento no se concibe entonces como un recorrido concreto y conocido de antemano, sino como un campo heterogéneo en el que se avanza creando un camino individual, en el que se adquiere un conocimiento autónomo que se incorpora de forma activa.

Siguiendo lo ya expuesto, nos encontramos aquí frente a una tarea que a las complejidades teóricas suma la necesidad de una ineludible y estrecha interacción con la práctica. Entendemos la construcción de conocimiento como un proceso completo de adquisición y operacionalización de los conceptos, siendo entonces fundamental la reflexión en la acción. Asimismo, consideramos que además de las perspectivas teórico-epistemológicas-metodológicas, la discusión y el intercambio con colegas forman parte sustancial de toda producción de conocimiento, en tanto esta no resulta de una labor aislada e individual, sino que se desarrolla en el marco de una comunidad, que es a su vez su principal agente de validación.

Por ello nos propusimos generar instancias de intercambio entre pares y con la comunidad, que pongan en juego diversas formas de producción y circulación de conocimiento propias del ámbito científico-académico, tales como foros, paneles, congresos, publicaciones.

En este marco, y como modo de abordaje de la asignatura, desarrollamos un trabajo articulado con otras instituciones de formación artística superior de la región (Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas "José Hernández", Escuela de Arte de Berisso), con las cuales compartimos una serie de encuentros en los cuales les estudiantes presentan sus avances de investigación, y que culmina a fin de año con el Encuentro de Cátedras de Metodología de la Investigación en Artes, en el cual se presentan los resultados obtenidos hasta el momento, en un evento abierto a la comunidad. Este espacio funciona como una instancia más en la que aprehender los modos de producción, circulación y difusión del conocimiento académico, entendiendo a los congresos como una de las modalidades en las que se generan encuentros entre colegas, circulación e intercambio de conocimientos, y apertura y difusión de los

mismos hacia la comunidad en general. Además, este encuentro representa una oportunidad de apertura del proceso de investigación hacia otros pares, que puedan constituirse en interlocutores de la investigación desarrollada, contribuyendo al enriquecimiento de la misma, tanto como al enriquecimiento del proceso formativo.

Miradas docentes en la investigación en artes

Una particularidad de la enseñanza de la metodología de la investigación en artes en el ámbito de los profesorados de educación artística, a diferencia de lo que acontece en otras instituciones del nivel superior, es justamente la orientación pedagógica de estos.

> La enseñanza del arte en los profesorados de nivel superior presenta dos cuestiones fundamentales que dan sustento a la formación en esta instancia. Por un lado, los aspectos referidos al conocimiento de un lenguaje artístico en sus estructuras, modos de operación, procedimientos productivos e instancias de circulación e interpretación, así como a sus transformaciones a lo largo de la historia y sus relaciones con el contexto. Por otro lado, y simultáneamente, la consideración de las problemáticas particulares de la enseñanza, cuya discusión deviene del campo de la pedagogía. Estos aspectos deben ser entendidos como instancias que se articulan entre sí y nunca como espacios en pugna por un predominio. En el aprendizaje de lo artístico no sólo se construye conocimiento en un lenguaje, se aprenden también los modos de enseñarlo. (...) Los profesorados de arte tienen por objetivo una formación que no plantee una escisión entre el docente y el artista. (Dirección de Educación Artística, 2011, p. 7)

Al llegar al cuarto año del profesorado, y al curso de Metodología de la Investigación en Artes, como alumnes pero ya prácticamente también como profesionales artistas y docentes, les estudiantes se encuentran atravesades por la inquietud respecto de su futura inserción laboral, en la intersección entre las experiencias previas y las expectativas. En este recorrido han ido adquiriendo no solo un conocimiento de la especificidad teatral, sino que además han ido adentrándose en la experiencia docente en este lenguaje.

Esta experiencia les permite identificar algunas problemáticas recurrentes que les interpelan de manera directa y a las cuales se busca dar algunas posibles respuestas desde el espacio de Metodología de la Investigación en Artes.

Si bien cada une de les estudiantes tiene sus intereses particulares, un elemento recurrente es la mirada crítica respecto del sistema educativo y el deseo de contribuir a su transformación, desarrollando nuevas estrategias y posicionándose desde la diversidad y la especificidad de los territorios en los que nos encontramos. Retomando la sistematización de las temáticas generales de investigación en artes presentada por Daniel Belinche (2017), "Arte y educación" resulta ser un eje prioritario, transversal a las distintas inquietudes de investigación con las cuales nos acercamos a este espacio, seguido por "Arte y sociedad" y "Nuevos procedimientos" como otros ejes temáticos que atraviesan las distintas propuestas. En este sentido, a la hora de construir temas-problemas de investigación, las problemáticas socio-educativas aparecen en primer lugar, y a partir de ellas comienzan las indagaciones preliminares que contribuirán a ir definiendo los intereses y enfoques particulares y a delinear los distintos proyectos de investigación.

El conocimiento y la aplicación práctica de los fundamentos, métodos y técnicas de la investigación en artes tienen una importancia significativa en la formación como profesores de teatro, ya que nos permite por un lado acceder a los modos de producir conocimiento en torno a la propia disciplina (y a otras disciplinas asociadas), al mismo tiempo que nos permitirá poner en práctica una "mirada de investigación" para resolver problemáticas que podrán presentarse en el curso de la tarea docente, como así también realizar investigaciones que contribuyan al mejoramiento de la enseñanza en el campo teatral.

Partiendo de estas consideraciones, resulta evidente que cuando hablamos de la investigación artística y de los sujetos que la llevan adelante ("artistas-investigadores"), es necesario incluir la producción de conocimiento que surge de las diversas actividades vinculadas al hacer teatral (Dubatti, 2020), abarcando entre estas a la actividad docente y, por ende, al docente como sujeto de la investigación en artes ("docentes artistas-investigadores").

Aproximaciones y estrategias metodológicas

Para la enseñanza de la metodología de la investigación en artes, partimos de considerar que la metodología de investigación no es un contenido al que pueda accederse de modo únicamente teórico, sino que es necesaria una experiencia práctica. En este punto, retomamos la propuesta de Roxana Ynoub, quien sostiene que

> para enfatizar el aspecto pragmático que comporta el quehacer investigativo se ha popularizado la idea de que a investigar se aprende investigando. Con esta afirmación se busca resaltar el aspecto no transferible de la lógica y el método de la ciencia. Así como alguien no se convierte en artista plástico por el mero hecho de conocer las técnicas de la perspectiva, la historia del arte o la teoría de los colores, de igual modo nadie se hace investigador con sólo leer libros de metodología.
>
> La investigación tiene una buena cuota de arte. Y, como todo arte, es un saber que se aprende y se adquiere al lado de maestros (es decir, de investigadores ya formados), imitando modelos y poniéndose en la tarea protagónica de la investigación. (2015, p. 3)

Es por esto que consideramos que llevar adelante un proceso de investigación propio (y no solo una simulación del mismo o una colaboración en un proyecto preexistente) resulta fundamental como estrategia pedagógica. Al mismo tiempo, este proceso contribuye a que les estudiantes se perciban a sí mismes como productores de conocimiento, aportando al empoderamiento de les artistas-investigadores.

Tal como hemos argumentado hasta aquí, el desarrollo de estas investigaciones se sitúa dentro de lo que se ha denominado "investigación en artes". Al igual que en otras áreas de conocimiento, la investigación en artes parte de una pregunta de investigación específica y clara, que posibilita la construcción del problema a desarrollar. Partimos de considerar que para enunciar un problema de investigación o temáticas a abordar se parte necesariamente de una base de conocimientos previos. De esta manera abrimos un recorrido en el que podamos reflexionar acerca de las

competencias de investigación ya adquiridas (tanto en la formación académica como extra-académica).

Se hace hincapié en la autoobservación y la recuperación de saberes previos, indagando en la propia necesidad de saber, querer entender, hacer contacto. La investigación como actitud mental, corporal y emocional, la curiosidad como primer paso. Prestar atención a esta naturaleza. Habitarla. Tomar consciencia y saber que se puede decidir cómo abordar y profundizar cualquier iniciativa. Desentrañar el campo teórico y práctico para encontrar, en el pluralismo metodológico, la sistematización que promueva la resolución de desafíos creativos y de investigación. (Pereyra Chaves, 2015, p. 400)

Desde esta perspectiva, que pone a la experiencia personal en primer plano, consideramos que les investigadores, incluidos por supuesto les artistas-investigadores, "suelen involucrarse de modo personal y apasionado con el objeto de su trabajo. Mantienen con esa tarea un compromiso emocional (…) y ese aspecto suele ser un factor decisivo para hacer conducente y, sobre todo, interesante un trabajo de investigación" (Ynoub, 2015, p. 3).

Los temas de investigación no surgen entonces de o sobre la nada, sino que están estrechamente vinculados con la propia experiencia. Es por eso que reconstruir y dar cuenta de esa trayectoria personal puede ser un camino posible a recorrer, tanto para encontrar un tema de investigación como para definir mejor por dónde pasa nuestro interés en relación a un tema específico e ir definiendo las formas en que vamos a enfocarlo. Para contribuir en la emergencia de los temas de investigación, buscando que estos temas emerjan de aquello que nos atraviesa, desde la cátedra proponemos una serie de ejercicios vinculados a la activación y reconstrucción de la memoria personal.

> Reconstruir la memoria personal (...) puede ser útil para tomar conciencia del propio recorrido artístico (...), de los cambios que han tenido sus intereses, poéticas y modos de hacer, o bien para comprender el momento creativo o intelectual por el que se atraviesa (...). Muchos proyectos

> artísticos son hijos de la incomodidad, de la necesidad de transformar los hábitos de creación adquiridos, de liberarse de constricciones e idiosincrasias disciplinares que portamos y de explorar nuevos territorios. Un balance del recorrido artístico puede ser útil para descubrir nuevas rutas de trabajo. (López Cano y San Cristóbal Opazo, 2014, p. 146)

Asimismo, entendiendo que en las artes escénicas nos encontramos con un conocimiento particularmente encarnado o incorporado, buscamos el anclaje corporal de estas memorias, a partir de un ejercicio cartográfico del propio cuerpo, o mejor dicho, un ejercicio "corpográfico" (Trosman, 2013; Castillo Ballén, 2015; Planella Ribera y Jiménez, 2019). "Partimos de la premisa que somos cuerpo y no podemos desprendernos de esa condición, ni para investigar. Leemos, pensamos, escribimos, escuchamos, producimos saberes con y desde el cuerpo y esta cuestión se erige como una posición epistemológica fundamental" (Planella Ribera y Jiménez, 2019, p. 17). La corpografía es abordada entonces en una doble vía, "no sólo como lenguajes artísticos, sino también como rutas metodológicas propicias para la indagación de subjetividades" (Castillo Ballén, 2015, p. 133).

De este modo, buscamos dar cuenta de aquello que Didanwy Kent ha denominado "picazón cognitiva", aquello que se instala, me inquieta, me irrita y que "incluso cuando quiero que me deje en paz estoy pensando cómo hacer para no rascarme" (Kent, en Cátedra Ingmar Bergman UNAM, 2020a), haciendo una referencia física a esa inquietud que se nos instala en el cuerpo y tiñe o toma nuestra existencia. Acordamos con ella en que ese es el lugar para comenzar a formular o identificar nuestra pregunta de investigación, en tanto "investigar es buscar a partir de estas comezones cognitivas" (Kent, en Cátedra Ingmar Bergman UNAM, 2020b).

La realización de estos ejercicios de memoria es el primer paso para llegar a la formulación de las preguntas que guiarán cada una de las investigaciones. "La pregunta o preguntas de investigación son la expresión formalizada de los problemas o inquietudes que la investigación quiere resolver o abordar. Articulan el conjunto de cuestiones, intrigas, dudas y curiosidades que tenemos sobre el tema que investigamos" (López Cano

y San Cristóbal Opazo, 2014, p. 72). Para la formulación de las mismas, retomamos la propuesta de López Cano y San Cristóbal Opazo, y tomando como insumo los ejercicios de memoria personal, proponemos el desarrollo de una lista de palabras clave vinculadas a las temáticas emergentes y luego, a partir de esos términos, formulamos una lista inicial de preguntas. Después continuaremos trabajando a partir de algunas dinámicas colectivas y lúdicas, que permitirán, en el encuentro y el diálogo con otres, ir refinando las preguntas y su formulación.

Creemos que este trabajo con las preguntas es una instancia clave de los procesos de investigación. "Más las preguntas que las respuestas, porque en el inquietante no saber que las suscita podríamos hallar el impulso para descubrir lo que a nuestro tiempo le ha sido reservado comprender" (De Tavira, 2016, p. 16).

Una vez definida la pregunta inicial, será necesario detectar las tareas de investigación, es decir, las acciones destinadas a obtener, registrar, organizar y analizar información. En este sentido, las estrategias y herramientas metodológicas asociadas a la investigación en artes son diversas, heterogéneas y en proceso de conformación. No existe una metodología específica, definida y propia para este campo de conocimiento, e incluso hay discusiones respecto de cuál debería ser el camino a seguir. Por ejemplo, Javier Ramírez Serrano "sostiene que la clave para lograr una integración total sin concesiones de la investigación en arte dentro de la academia pasa por la aceptación completa del uso de las herramientas puramente artísticas en los procesos de investigación y la aplicación del rigor académico en la creación artística" (Blasco, 2013, p. 7). De este modo, Ramírez Serrano (2013) distingue entre las herramientas y los modos, y sitúa en las primeras, es decir, en el uso de herramientas propiamente artísticas —retomando a Borgdorff (2010), en y a través de objetos artísticos y procesos creativos—, la particularidad metodológica a la que debe aspirar la investigación en artes.

No obstante, en general buena parte de las estrategias metodológicas utilizadas en el campo de la investigación en artes es similar a las utilizadas en otras investigaciones académicas. Entre las más utilizadas se

encuentran "la investigación documental (detección, lectura y estudio de libros, revistas, diarios, CDs, DVDs, material multimedia, etc.), los métodos cualitativos como la observación, la entrevista, las historias de vida, los grupos focales o la autoetnografía, y los métodos cuantitativos como la estadística o la experimentación" (López Cano y Opazo, 2014, p. 43).

Consideramos que las estrategias autoetnográficas, y en particular la autoobservación, constituyen un puente interesante entre ambos enfoques, el que prioriza los procedimientos propiamente artísticos y el que propone recurrir a las herramientas de las ciencias sociales. De acuerdo con López Cano y San Cristóbal Opazo, "la autoobservación es el equivalente de la observación participante de los métodos cualitativos académicos, pero referida al propio sujeto que realiza la observación" (2014, p. 150). Profundizando esta definición, Guadalupe Arqueros señala que resulta pertinente en este caso distinguir entre un "estado observador" y un "estado observado" del sujeto observador. "En la autoobservación se da el proceso inverso al de la observación participante, donde se aprende a ser nativo de una cultura extraña; aquí sin embargo se extraña de la propia cultura o del proceso tomando distancia y ordenando" (Arqueros, 2017, p. 63). Asimismo, para los procesos y procedimientos propios de las artes escénicas, dada la centralidad del cuerpo de les artistas investigadores, resulta fundamental que la autoobservación y el extrañamiento tomen una dimensión eminentemente corporal (Sáez, 2016). Cabe señalar además, la relación entre estos procedimientos y la escritura, "entendida como resonancia del hacer creativo del arte" (Arias, 2010, p. 8), en tanto ámbito en el cual se materializa la construcción de distancia y extrañamiento.

Por otra parte, como señalábamos previamente, los proyectos de investigación desarrollados por les estudiantes dialogan estrechamente con la investigación educativa, y en particular con la pedagogía teatral. Retomamos aquí los planteos de Galestok (2018, p. 70), quien propone que "el texto primero de la pedagogía es una bitácora, una observación detallada de las consignas, la acción teatral y su posterior reflexión". En este sentido, el diseño de clases y talleres y las bitácoras de esas experiencias serán incluidas como una de las estrategias metodológicas a abordar.

Sin embargo, cada proyecto tiene que elegir o desarrollar su propio camino metodológico, según sea lo más adecuado para responder a sus preguntas de investigación. Para ello, desde la cátedra consideramos que "el dominio consciente de las reglas que conducen la práctica investigativa puede resultar, bajo ciertas condiciones, de suma utilidad para potenciar y dominar con mayor libertad tal práctica" (Ynoub, 2015, p. 5), por lo cual ofrecemos un panorama amplio de las diversas posibilidades metodológicas, poniendo el foco en la dimensión reconstructiva de la metodología de la investigación, más que en su aspecto normativo. De ese modo, les estudiantes pueden evaluar y seleccionar críticamente aquellas alternativas que consideren más adecuadas a sus proyectos, y proponer también nuevas, aportando otras herramientas, otros usos y otras estrategias.

Recorridos que divergen y convergen

A partir de estas aproximaciones metodológicas, cada estudiante irá diseñando y llevando adelante su propio proyecto de investigación a lo largo de la cursada anual. Y si bien se trata de proyectos individuales, nos interesa destacar el carácter colectivo de la producción de conocimiento, incluso en estos casos. Entendiendo que la producción de conocimiento es un proceso social y como tal no es una labor aislada e individual, sino que se desarrolla en el marco de una comunidad, desde la cátedra buscamos generar distintas instancias de discusión e intercambio, comenzando por el propio espacio de clase, en el que les estudiantes comparten los avances de sus procesos de investigación en modalidad taller, recibiendo preguntas, comentarios, sugerencias y críticas por parte de sus compañeres y participando de instancias de intercambio y construcción colectiva (incluyendo dinámicas lúdicas, experimentaciones con procedimientos artísticos y/o intervenciones didácticas, etc., en función de contribuir a lo requerido por cada proyecto). Asimismo, como parte de los procesos de investigación que se van desarrollando, proponemos variados momentos de socialización de los avances y dificultades que se van encontrando a lo largo del mismo, a través de los encuentros intercátedras e interinstitucionales mencionados previamente y de la participación en distintos tipos de eventos artísticos y académicos en los que los procesos siguen enriqueciéndose .

Por otra parte, y respecto de las temáticas abordadas por les estudiantes, resulta un verdadero desafío trabajar articuladamente con la diversidad de intereses que cada estudiante elige abordar . Sin embargo, encontramos algunos elementos recurrentes, que dan cuenta de las trayectorias previas a la par que del contexto y el territorio en que nos situamos, y que contribuyen a generar un espacio de intereses convergentes para el intercambio de reflexiones y herramientas respecto de las aproximaciones y estrategias teórico-metodológicas.

A partir de las propias experiencias en la enseñanza de teatro, provenientes tanto de la inserción profesional como docentes, como de las trayectorias como estudiantes, surge el cuestionamiento a ciertos modos hegemónicos de la enseñanza teatral escolar, a la vez que la búsqueda de estrategias alternativas.

Por un lado, nos encontramos con la compartimentación del saber, su organización en una serie de áreas separadas y delimitadas, que tienen escasa o nula articulación entre sí, y que a su vez son ordenadas jerárquicamente, quedando los lenguajes artísticos relegados en la organización curricular escolar. A la inversa, como especialistas en el lenguaje teatral y en su enseñanza, observamos no solo el valor que porta el teatro en sí mismo, sino también los aportes que este —fundamentalmente a través del juego teatral— podría hacer a la enseñanza de distintos contenidos curriculares, compartimentados en las distintas asignaturas. En este sentido, a la vez que se cuestiona la subvaloración de los lenguajes artísticos, se cuestiona también esta compartimentación del saber curricular. Entendemos que ambas cuestiones son parte de un mismo proceso, que se ha sustentado en una serie de dicotomías, tales como verdad/belleza, mente/cuerpo, conocimiento/movimiento, arte/ciencia, aprendizaje/juego, entre muchas otras. Dicotomías que además de plantear polos opuestos, plantean una jerarquización de los mismos.

En el marco de una epistemología dinámica y ampliada (Rivera, 2003), el desarrollo de la investigación artística junto a una epistemología específica de las artes (Sánchez, 2013), nos brindan las herramientas

conceptuales y metodológicas para discutir estos presupuestos, y desarrollar estrategias metodológicas que aporten a su transformación desde la práctica docente.

Por otra parte, se observa en la formación teatral un predominio de los enfoques eurocentristas, y una escasez de desarrollo de las producciones locales latinoamericanas. Si bien comprendemos la importancia de estos procesos foráneos, consideramos de fundamental importancia el acercamiento a los desarrollos locales. Y esto por varias razones.

En primer lugar, y en continuidad con lo planteado previamente, las referidas dicotomías en las que se basa la subordinación del conocimiento artístico frente a otras formas de conocimiento son propias de la modernidad europea. Por lo tanto, acercarnos a otras formas de teatralidad es también acercarnos a otras formas de conocimiento y clasificación del mundo, a otras ontologías y epistemologías, que nos permitirán poner en cuestión la validez universal de esos supuestos.

En segundo lugar, porque la escuela, como institución moderna que es, se sustenta sobre la idea de sujetos universales, buscando su homogeneización. Sin embargo, consideramos que es importante situarnos en la especificidad de los contextos y de los procesos históricos, desarrollando estrategias y contenidos particulares a cada uno. Por eso consideramos importante indagar en los lenguajes teatrales desarrollados en nuestro territorio latinoamericano (Dubatti, 2018), para construir a partir de ellos herramientas pedagógicas y de intervención socio-educativa, "una pedagogía que nos aliente a reflexionar en torno a las diferencias propias de estos pueblos con genealogías y trayectorias creativas diferentes a los presupuestos del arte occidental" (Albán Achinte, 2009: 89), y a cuestionar las narrativas de marginalización y exclusión.

En tercer lugar, y en sintonía con lo anterior, consideramos que los desarrollos teatrales locales, en particular aquellos que pueden englobarse dentro de la categoría de teatro político latinoamericano, situados en una perspectiva decolonial, son una posible fuente de herramientas pedagógicas que permitan abordar situaciones de conflictividad y vulnerabilidad

social. Esto por su fuerte anclaje a los contextos y problemáticas locales en términos temáticos y poéticos, y también en tanto proveen metodologías para el trabajo de creación colectiva, horizontal, y/o cuestionando los roles teatrales tradicionales establecidos.

Otra cuestión que preocupa y ocupa fuertemente a les estudiantes, es la inclusión de la diversidad y la no discriminación de acuerdo con la Ley de Educación Sexual Integral (ESI) 26 150 y con la resolución 1664/17 de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. Lo planteado en los puntos anteriores se encuentra en sintonía con esta preocupación por valorar la diversidad y la particularidad como elementos enriquecedores de la enseñanza. De manera específica, interesa preguntarnos por las particulares formas de exclusión o discriminación que la enseñanza y la práctica teatral pueden poner de manifiesto, muchas veces de manera implícita o inconsciente. Asimismo, interesa el desarrollo de estrategias pedagógico-didácticas específicas para el abordaje de los lineamientos curriculares de la ESI desde el lenguaje teatral y sus procedimientos.

Por otra parte, la perspectiva de género, como parte de la ESI, es otro elemento destacado por les estudiantes entre sus preocupaciones, tanto en su praxis docente como artística. En este sentido, las formas de (re)presentación de la diversidad sexual y de género en las artes escénicas y los procedimientos teatrales utilizados son otro de los principales campos de indagación. De este modo, la ESI y la inclusión se articulan en una mirada interseccional, deudora de los movimientos feministas, y que por supuesto conlleva a la inclusión de muchas otras dimensiones de la subordinación y la subalternidad.

Esto permite a su vez tender un puente hacia otros intereses de investigación, que ponen el foco en la vinculación entre el arte y la sociedad, desde distintas miradas que indagan en la relación entre teatro y política y se posicionan diferencialmente respecto de las modalidades de transformación social a través del arte (Infantino, 2019).

Por último, otro de los principales focos de interés se vincula con los procesos y procedimientos artísticos: las formas de organización de

los procesos creativos y los roles involucrados en ellos, la vinculación con nuevas tecnologías, el uso de determinadas técnicas o métodos actorales y su innovación. Este eje coincide con el destacado por González Betancur, al referir a la investigación artística propiamente dicha en el campo teatral, la cual

> plantea una serie de acciones que tienen que ver con una metodología que podemos relacionar de manera muy clara con el ejercicio investigativo en referencia a la planeación y la ejecución y a la construcción y combinación de materiales para obtener un resultado determinado. (…) la escenificación de una obra teatral, la composición de una pieza musical para una puesta en escena, el trabajo de creación de personajes, la construcción dramatúrgica, el diseño escenográfico y luminotécnico, la dirección actoral y muchos otros fenómenos que componen la práctica teatral, se constituyen como verdaderos ejercicios de investigación que dan cuenta de un sistema de pensamiento y producción de conocimiento. (2012, p. 47)

Algunas reflexiones sobre el proceso de investigación

Más allá de los resultados particulares alcanzados por cada proyecto de investigación, nos interesa compartir aquí, a modo de cierre, algunas reflexiones que se desprenden de los recorridos realizados hasta el momento en relación a los procesos de enseñanza-aprendizaje atravesados, y que fueron siendo elaboradas por les estudiantes en el transcurso del proceso.

El problema de plantear un problema

Tal como lo reflejan múltiples manuales de metodología, plantear el problema de investigación no es una tarea sencilla. Elegir, definir, organizar, entre el vasto cúmulo de información e intereses, una cuestión a la cual decidir vincularme estrechamente por un período prolongado tiene su dificultad. Apostamos a identificar los temas que atraviesan nuestras vidas de manera recurrente, para asegurarnos un interés legítimo que nos permita conectar con nuestro deseo para insistir en ellos, esclarecerlos y profundizarlos. A partir de la experiencia realizada, apostamos también a una construcción colectiva y acompañada de los temas individuales. Una construcción del tema en diálogo con otres, que nos ayude a ampliar horizontes a la vez que a definir posiciones y enfoques.

Investigar como encuentro con otres

El conocimiento es un proceso social y como tal una construcción colectiva. Tanto el objeto de estudio de les investigadores científiques como el de les investigadores artistas deben ser entendidos como complejos o compuestos, siendo estos partes o componentes de otros que conforman su contexto.

La pluralidad metodológica que caracteriza la sistematización de procesos constructivos en el campo del arte nos invita a enriquecer las experiencias singulares con el encuentro, estar con y entre otres; comprendiéndonos como sujetos de enseñanza-aprendizaje complejos y compuestos, que construimos conocimiento de manera colectiva y colaborativa.

El trabajo de construcción colectiva de preguntas, problemas y objetivos de investigación resulta interesante en varios sentidos. Por un lado, renueva la mirada sobre los objetos de investigación, nutriéndolos de nuevas dimensiones y aristas y permitiendo de este modo complejizar el abordaje de los fenómenos a analizar. Al mismo tiempo, ayuda a delimitarlos, al implicar realizar una síntesis de un cúmulo de conceptos claves y preguntas disparadoras, y al enfrentarnos a la necesidad de comunicar el propio interés a otres, a partir de un conjunto acotado de palabras y preguntas. Paralelamente, fortalece la confianza en la elección del tema, al ver que la propuesta personal genera movimiento y pensamiento en otres, permitiendo además ver los aportes potenciales de cada proyecto. En este mismo sentido, este trabajo da cuenta de la transversalidad de los intereses de investigación, de los puntos en común que pueden encontrarse a pesar de la aparente disimilitud en los temas de investigación iniciales.

El espiral hermenéutico y el bucle de la investigación

Entendemos, en la práctica, que cada nuevo paso que se da en la investigación conlleva a la redefinición y revisión de los pasos dados previamente. Hay una retroalimentación y una redefinición constantes que nos llevan a avanzar, pero sin dejar de mirar atrás; vinculando lo que ya se sabe con lo que se sabrá próximamente. Por eso hablamos de bucles y de

espirales, porque el camino nunca es lineal, tiene curvas y contracurvas que nos llevan a replantearnos cada vez dónde estamos y hacia dónde vamos, y en ese replanteo fortalecernos. Investigar es una tarea compleja, ramificada, múltiple. Y al mismo tiempo que la investigación transcurre y el proyecto se modifica, nos modificamos nosotres mismes como sujetos investigadores.

Provisorio pero necesario

Saber que lo que hagamos es provisorio (porque no hay una verdad, sino a lo sumo verdades parciales, provisorias, que podemos asumir temporalmente), no debe llevarnos a la parálisis. Sino por el contrario, empujarnos a seguir. ¿Para qué definir objetivos o preguntas si luego se irán a modificar? ¿Por qué armar un estado del arte o un marco teórico, si luego encontraré otros referentes más pertinentes? Formalizar una investigación en un proyecto no nos sirve solo a los fines de comunicar lo que vamos a hacer, o de organizar sus etapas para optimizar tiempos y esfuerzos. Estas dos cuestiones son sumamente importantes, pero no son las únicas. Formalizar un proyecto tiene fundamental importancia por su valor heurístico: nos obliga a pensar y a establecer vínculos y relaciones, y es la base sobre la cual podremos generar nuevas ideas.

Producción de conocimiento desde la praxis artística y docente

Como señalábamos al inicio de este capítulo, si bien los profesorados artísticos de nivel terciario no están ajenos al debate sobre la investigación en artes ni a la práctica de la misma, presentan algunas características específicas en su abordaje y desarrollo. En este ámbito, la investigación en artes puede ser entendida como un fin en sí misma o como una herramienta más que aporte a la praxis de les docentes y artistas.

Como artistas y docentes de arte, la metodología de investigación aporta una serie de herramientas que creemos que nutren la práctica cotidiana, más allá de la práctica de la investigación per se. Organizar los materiales que nos interesan a partir de una serie de preguntas, que a su vez pueden ordenarse jerárquicamente y establecer distintas vinculaciones entre sí, resulta una estrategia aplicable a los procesos de

creación artística, la cual permite clarificar conceptualmente el trabajo que estamos desarrollando. En este mismo sentido, el trabajo de investigación nos permite enfrentarnos a los propios presupuestos y contrastarlos, profundizando y complejizando nuestros análisis. Indagar en los antecedentes de una determinada problemática, tanto desde la producción teórica como artística propiamente dicha, nos permite posicionarnos más claramente en relación a ella, conocer lo que ya se ha hecho para comprender en qué tradición se enmarca nuestro trabajo y cuáles son las especificidades de la propia propuesta para potenciarlas. Por otra parte, la sistematicidad aprehendida en los procesos de investigación nos permite encarar la práctica docente y/o artística con mejores herramientas para su registro y análisis, posibilitándonos una mayor (auto)crítica y con más fundamentos. Asimismo, tanto al tratarse de propuestas pedagógicas como de producción artística, encontramos que todo este proceso nos permite una clarificación conceptual que posibilita una mejor comunicación de nuestras ideas a les demás, permitiendo poner en valor nuestros aportes y dar mayor visibilidad a la labor artística y docente, y a sus cruces e interrelaciones en el campo de la educación teatral.

En todos estos procesos, la escritura cumple un rol central, ya que contribuye a "hacer explícito un sentir de quien crea, y que como recurso de auto observación puede conducir a una teoría o a la conceptualización del proceso" (Arqueros, 2017, p. 62), cuestión clave para la transmisión y comunicación del conocimiento. En este sentido, la escritura, en el marco de la investigación en artes, contribuye a la conceptualización y formalización de la propia praxis, ya sea como artistas o como docentes. A su vez,

> Formalizar nuestros procesos creativos (…) representa asumir con fuerza la responsabilidad de elaborar ese metalenguaje que haga posible que se trascienda del lugar de la inspiración, el genio o la expresión artística "libre", para establecer un sentido realmente productivo de comunidad académica, construyendo redes y permitiendo un intercambio de conocimientos productivo y eficaz. (González Betancur, 2013, p. 51)

Por otra parte, considero que posicionarse desde la investigación en artes propiamente dichas y en sentido pleno es una de las apuestas y de los desafíos político-epistemológicos de las instituciones de formación artística en el nivel terciario, tales como la Escuela de Teatro de La Plata. Para ello, resulta fundamental en primera instancia empoderar a les estudiantes (y a toda la comunidad educativa) como sujetos productores de conocimiento en tanto artistas-docentes-investigadores. Esto implica dar lugar al autorreconocimiento y la autolegitimación, como paso previo a la demanda de validación por parte de otros actores sociales e institucionales.

En este camino, considero oportuno retomar la propuesta de González Betancur respecto de que "Formalizar todos los proyectos creativos de docentes investigadores como resultado de ejercicios de investigación, es el primer paso para conseguir hacer visible nuestro trabajo para aquellas instituciones que lo desconocen y no lo incluyen en la producción nacional de conocimiento" (2013, p. 52). Considero que la construcción de un metalenguaje académico que permita dar cuenta del conocimiento producido en y desde la praxis artística y docente es una instancia necesaria en este proceso, a la cual la metodología de la investigación en artes se propone aportar.

Referencias bibliográficas

Argentina (2006). Programa de Educación Sexual Integral. Ley 26.150. Sancionada el 4 de octubre de 2006.

Arias, J. C. (2010). La investigación en artes: el problema de la escritura y el "método". Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, *5*(2), 5-8.

Arqueros, G. (2017). Una técnica de las ciencias sociales: escritura y autoobservación en la investigación en artes. Perspectivas metodológicas, *17*(19).

Albán Achinte, A. (2009). Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia. En Palermo, Z. (Comp.): Arte y estética en la encrucijada descolonial. Buenos Aires: Del Signo.

Belinche, D. (2011). Metáfora, ciencia y conocimiento. En Arte, poética y educación. La Plata: Papel Cosido.

Blasco, S. (2013). Investigación artística y universidad: materiales para un debate. Madrid: Ediciones Asimétricas.

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. Cairon: revista de ciencias de la danza, 13, 25-46.

Castillo Ballén, S. (2015). Modos de relación sintiente. Bocetos hacia una perspectiva del performance como ruta metodológica para la indagación de subjetividades. Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, *10*(1), 131-152.

Cátedra Ingmar Bergman UNAM (2020a). La picazón cognitiva [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=r_YLEzu-evM

Cátedra Ingmar Bergman UNAM (2020b). Seminario El artista investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico / Día

1 [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=oyyERVWs7sY

De Tavira, L. (2016). La pregunta de Stanislavsky. En Revista de la Universidad de México, 153, 16-20.

Del Mármol, M. y Sáez, M. (2013). Cuerpo, arte y políticas del conocimiento. En Sánchez, D. (Comp.): Epistemología de las artes: la transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo. La Plata: EDULP.

Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires (2011). Diseño Curricular, Profesorado de Teatro. Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires.

Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires (2017). Resolución 1664/17: Educación Inclusiva de niñas, niños, adolescentes, jóvenes y jóvenes-adultos con discapacidad en la provincia de Buenos Aires.

Dubatti, J. (2013). Teatro, Arte, Ciencias del Arte y Epistemología: una introducción. Actas del III Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas. La Plata: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas.

Dubatti, J. (2018). Teatrología latinoamericana contemporánea: artistas-investigadores e investigadores participativos en el teatro. Papel Escena. Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas, 16, 31-53. Cali, Colombia.

Dubatti, J. (2020). Artistas investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis. En Dubatti, J. (Coord. y Ed.): Artistas investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".

Galestok, V. (2018). La pedagogía teatral, ¿es o se hace?. En El ojo y la navaja. Publicación semestral de las actividades de la Plataforma de Teatro Performático, 1, 70-73.

García, S. S. & Belén, P. S. (2011). Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística. Paradigmas: una revista disciplinar de investigación, 3 (2), 89-107.

García, S. S. & Belén, P. S. (2013). Aportes epistemológicos y metodológicos de la investigación artística. Fundamentos, conceptos y diseño de proyectos. Saarbrücken: Editorial Académica Española.

González Betancur, J. D. (2013). Investigar, crear, interpretar. Reconocimiento del trabajo de creación teatral como ejercicio investigativo. Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, *8*(1), 41-58.

Infantino, J. L. (2019). Disputar la cultura. Arte y transformación social. Buenos Aires: RGC Libros.

López Cano, Raúl y San Cristóbal Opazo, Úrsula (2014). Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Conaculta.

Pardo, R. (2012). El desafío de las ciencias sociales: desde el naturalismo a la hermenéutica. En: Epistemología de las ciencias sociales. Perspectivas y problemas de las representaciones científicas de lo real. Buenos Aires: Biblos.

Pereyra Chaves, N. (2015). Metodología de la Metodología. Reflexiones desde un Espacio Curricular en construcción… permanente. Ponencia presentada en el IV Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas, La Plata.

Planella Ribera, J. y Jiménez, J. J. (2019). Gramáticas de un mundo sensible: de corpógrafos y corpografías. Utopía y praxis latinoamerica-

na: revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social, 87, 16-26.

Ramírez Serrano (2013). ¡A las armas! Herramientas y rigor para la investigación en artes. En Blasco, S. (Ed.): Investigación artística y universidad: materiales para un debate. Madrid: Ediciones Asimétricas.

Rivera, S. (2003). La epistemología y sus formas cambiantes. En Filosofía, política, derecho: homenaje a Enrique Marí. Buenos Aires: Prometeo.

Sáez, M. (2016). El cuerpo como punto de partida. Etnografía y extrañamiento corporal entre la danza y el circo. En Arias, A. C. y López, M. (Eds.): Indisciplinas: reflexiones sobre prácticas metodológicas en ciencias sociales. La Plata: Club Hem e IICOM.

Sánchez, D. (2013). Epistemología de las artes: la transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo. La Plata: EDULP.

Tambutti, S. (2019). Escena y página. Crear investigando es producir nuevas experiencias. Investigaciones en Danza y Movimiento, *1*(1),75-93.

Trosman, C. (2013). Corpografías. Una mirada corporal al mundo. Buenos Aires: Topía.

Vicente, S. (2006). Arte y parte. La controvertida cuestión de la investigación artística. En: La investigación desde sus protagonistas. Senderos y estrategias. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.

Ynoub, R. C. (2015). Cuestión de método. Aportes para una metodología crítica. México: Cengage Learning.

Mise-en-scène, auteurismo, régie: pensamiento y acción política en la dirección teatral

Eugenio Schcolnicov

Eugenio Schcolnicov es actor, docente e investigador en artes escénicas. Es Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y doctorando en Historia y Teoría de las Artes en la misma universidad, con beca CONICET. Su proyecto de tesis investiga las prácticas de dirección teatral en Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983).

Se desempeña como docente de Historia del Teatro II en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es miembro del Grupo de estudios sobre Teatro Contemporáneo, política y sociedad en América Latina (coordinado por Lorena Verzero) y del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl H. Castagnino (FILO: UBA). Ha publicado artículos en revistas académicas de Argentina, Estados Unidos, Polonia y España.

Mise-en-scène, *auteurismo*, *régie*: pensamiento y acción política en la dirección teatral

Eugenio Schcolnicov
IAE (FILO:UBA) / CONICET

Introducción

Durante el desarrollo de la historia escénica occidental, la configuración de las funciones que caracterizan al director teatral moderno fue concomitante del proceso de autonomía que los elementos materiales de la escena desplegaron respecto de las lógicas de organización y sentido formuladas por el texto dramático. A partir del siglo XIX, la figura del director se consolidó y de allí en adelante adquirió un grado de preeminencia cada vez más pronunciado, al punto que el teatro del siglo XX puede caracterizarse como "la era del director teatral". Es también desde las prácticas específicas de los directores y las directoras teatrales desde donde emergió, a lo largo del siglo, la redefinición de la experiencia teatral en su vínculo con la ritualidad, la dimensión documental o su carácter comunitario.

Salvo contadas excepciones, en los estudios latinoamericanos no abundan trabajos dedicados a la historización o a la teorización de la dirección teatral. Algunas aproximaciones parciales se encuentran en el extenso proyecto desarrollado por Geirola (2014, 2015a, 2015b, 2015c), en los trabajos de Osvaldo Pellettieri y su equipo de colaboradores (Pellettieri 2001, 2002, 2003a, 2003b) y en los aportes recientes de Fwala-lo Marin (2018, 2020) y María Fukelman (2018). Deben destacarse también los análisis de la producción de un conjunto de directores y directoras teatrales argentinas en aquellos estudios que se orientan en la descripción de otros fenómenos escénicos (Mauro, 2011; Pinta, 2013, entre otros). Estos estudios se complementan con los abordajes teóricos que un conjunto de directores argentinos contemporáneos desarrollaron a partir de sus propias prácticas teatrales en la primera mitad del siglo XXI (Schuma).

En vistas a configurar una teoría que, desde la metodología de Poética teatral y el Teatro comparado (Dubatti, 2010), nos permita formular una historización de los procesos de la dirección teatral en el teatro de Buenos Aires, el siguiente trabajo elabora un relevamiento crítico de algunos paradigmas contemporáneos sobre la dirección gestados desde la teoría europea y norteamericana. Pondremos el acento en la definición de *mise-en-scène* formulada por el investigador francés Patrice Pavis y su vínculo con las teorías en torno al director como *auteur* que desarrolló Avra Sidiropoulou, para luego confrontar ambas concepciones con la aproximación teórica que el investigador alemán Peter Boenisch elaboró en torno al concepto de *régie*. Luego de un sintético recorrido por estos marcos teóricos, observaremos de qué manera las propuestas enunciadas pueden pensarse a la luz de los procesos de la dirección teatral en la historia del teatro argentino reciente. Tomaremos como caso testigo una serie de experiencias gestadas por algunos directores y directoras relevantes de Buenos Aires durante la década del 70, en el contexto de la última dictadura militar. El carácter excepcional y el asedio a la vida cultural ejecutado por el último régimen totalitario acontecido en el país, permite observar de qué manera el campo teatral se reconfiguró ante el dispositivo de censura y persecución instaurado por el autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional", para elaborar estrategias de supervivencia cultural y reconocer en las prácticas escénicas un ejercicio de disenso y confrontación al poder autoritario. En este contexto, las prácticas de dirección del ámbito teatral independiente asumieron un papel destacable, desplegando una enorme fuerza a la vez política y modernizadora.

La *mise-en-scène* y la teoría del *auteur*

En *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives* (2007), Patrice Pavis encuentra en el concepto de la puesta en escena el núcleo para comprender el ejercicio de la dirección teatral. En las variaciones que esta categoría asume desde su origen a fines del siglo XIX, el teórico francés reconoce la progresiva articulación de un concepto anclado en una fuerte raíz estructural y semiológica con las teorías de la performance y las tendencias deconstructivistas del teatro europeo en las últimas décadas.

Desde la perspectiva de Pavis, si bien puede hablarse de puesta en escena durante el período de la revolución francesa, la definición acabada de este concepto y sus funciones deben situarse a partir de 1880. A partir de ese momento se advierte una "ruptura epistemológica" en la cual la *mise en scène* adquiere un estatuto autónomo y específico, distinto del concepto de representación (*mimesis*) y de espectáculo (*opsis*). La *mise en scène* constituye un nuevo fenómeno teatral, definido como "una representación bajo la forma de un sistema de sentidos controlado por un director de escena o por un colectivo"[1] . Desde su origen, la puesta en escena es caracterizada como una entidad abstracta que marca un antes y un después en la historia del teatro occidental: su función afirma la presencia de un sujeto capaz de integrar la totalidad de los elementos dispuestos en la escena desde una posición dominante. A su vez, dicha condición abstracta impide aproximarse a la dirección desde una indagación genética de los espectáculos, aspecto que será objetado por otros estudios posteriores. Ya sea a través de las innovaciones escénicas desplegadas por la estética naturalista de Antoine, quien reconoce las cualidades inmateriales de la dirección teatral y de la puesta en escena como producción de sentido, o a partir de la estética simbolista y su rechazo de toda materialidad, el concepto de *mise en scène* postula la organización autónoma del espectáculo teatral y no solamente el pasaje del texto a la escena.

Luego de esta primera definición, Pavis describe la transformación de la puesta en escena ante la expansión de las prácticas performativas y de su teorización, marcadas por la objeción hacia la semiología y el análisis de la puesta en escena como lectura de signos (p. 41). Ante el desarrollo de los *performance studies*, Pavis concibe a la *mise en scène* como una forma posible en la multiplicidad de las performances culturales, a través de una mirada que indaga de forma simultánea en la construcción estética y la objetivación antropológica. Se configura así una clara diferencia: mientras la puesta en escena designa el pasaje del texto a la escena —la oposición entre lo visual y lo textual—, la performance, en su doble acepción, indica

1 "La mise en scène est donc une représentation sous l'aspect d'un système de sens contrôlé par un metteur en scène ou par un collectif" (2007: p. 15, la traducción es nuestra).

una acción ejecutada y el resultado de esa acción[2]. Sin embargo, ambas nociones no son estáticas. De manera progresiva, la distancia que se advierte entre el orden práctico y epistémico de la performance y la puesta en escena encuentra un territorio de convergencia. La evidencia que arroja el análisis de Pavis postula un diagnóstico sobre nuestra contemporaneidad: en el momento actual no es posible formular una teoría de la puesta en escena que no integre en su comprensión la reflexión de la *performance theory* en confluencia con el análisis semiológico. Por el contrario, el pasaje de una semiología descriptiva hacia una fenomenología del sujeto perceptor consolida una alianza entre dos métodos: aquellos que posibilitan una descripción estructural del espectáculo y los que asumen el reconocimiento de la posición activa del espectador, en su dimensión corporal y emocional (71).

Junto con la noción de performance y el campo teórico que inaugura, los estudios de la puesta en escena se enfrentan a otro gran desafío, a partir de su interacción con las teorías deconstructivistas y su manifestación en las prácticas escénicas. La descomposición de una estructura y el cuestionamiento sobre el fundamento y lo fundado que expone la práctica deconstructiva puede reconocerse en la puesta en escena contemporánea, cuya fragmentación, ambigüedad y descentramiento oscila entre la organización de un sistema coherente de signos y un acontecimiento cuyos límites no son del todo identificables (153). El análisis de Pavis sobre algunos espectáculos realizados por directores como Antoine Vitez, Patrice Chéreau, Christoph Marthaler, Frank Castorf o Park Jung-Hee pone de relieve la dialéctica que se manifiesta entre deconstrucción y reconstrucción en el teatro actual. En ellos, el director "ya no es el maestro de una subjetividad absoluta que se traduciría en todas las decisiones y las elecciones de la puesta en escena"[3] (181). Sin embargo, lo que emerge de este cambio es una nueva centralidad

2 Para una clara diferenciación entre los conceptos de Performance, Performance Art, Cultural Performance y Performance Studies véase Pavis (2016).

3 "celui-ci n'est plus au centre de tout, notamment du sens, il n'est plus le maître d'une subjectivité absolue qui se traduirait dans toutes les décisions et les choix de la mise en scène" (la traducción es nuestra).

que, para Pavis, ubica al espectador en un lugar privilegiado: la deconstrucción se manifiesta para culminar en una nueva reconstrucción, restableciendo el reino de la representación, la ficción, el signo y la clausura. Por lo tanto, luego de las prácticas deconstructivistas, la puesta en escena ya no aspira a ser legible o explicativa, se abre a la imprecisión y a la ambigüedad.

En sus conclusiones, Pavis mira retrospectivamente las diversas identidades que el director adquirió durante el siglo XX pero advierte la necesidad de no abandonar la noción ni el método que describe la puesta en escena, y aboga por un equilibrio entre emisión y recepción, a través de un esquema metodológico que se instale en la frontera entre la semiología y la fenomenología, aspecto que también tendrá relevancia en las teorías orientadas hacia el director como *auteur*.

La comprensión del director como una figura de autoridad y un sujeto cuya función le disputa el lugar de legitimidad a la posición del dramaturgo se manifiesta en el estudio que desarrolla Avra Sidiropoulou (2011). *Authoring Performance. The director in the contemporary theatre* analiza la figura del director teatral en tanto creador y focaliza en el fenómeno particular del *auteurismo*, caracterización teórica que tiene su antecedente en el estudio acerca de la dirección teatral europea desarrollado por Bradby y Williams (1988). Sidiropoulou expresa que, si bien el concepto de *auteur* nace en el seno de la crítica cinematográfica francesa durante la década del 50, sus categorías de análisis pueden proyectarse a la esfera teatral, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX. La perspectiva adoptada para pensar este fenómeno se asienta en la oposición definida por Pavis entre el imperio de la significación de la *mise-en-scène* y la dimensión fenomenológica que instituye la performance. Según la investigadora griega, el efecto estético de ciertas prácticas teatrales contemporáneas reside en la capacidad del director contemporáneo para establecer un equilibrio entre ambas dimensiones. De ese intercambio emerge su estilo y su marca individual.

El estudio de Sidiropoulou parte del legado desplegado por un conjunto de directores teatrales europeos a lo largo del siglo XX, entre los que se encuentran Alfred Jarry, Constantin Stanislavski, David Gordon Craig o

Erwin Piscator. Junto a ellos, Sidiropoulou se detiene en el pensamiento teórico de Antonin Artaud —quien reclama la comprensión de la performance teatral como una forma artística en su propio derecho— y en la introducción de elementos característicos de la puesta en escena al interior de los textos dramáticos ejecutada por Samuel Beckett. Ambos ejemplos constituyen los antecedentes fundamentales para la consolidación del director-*auteur* contemporáneo. A la vez, la afirmación de esta figura es también el producto de la autonomía de la escena y de la reconsideración del texto dramático en el acontecimiento teatral (2011, 31).

Los aspectos más trascendentes y modernizadores que se identifican en las prácticas de los directores-autores residen en la desestabilización y la re-examinación de la dimensión semiótica del acontecimiento escénico, junto con algunas características específicas, entre las que se encuentran: la preeminencia de la dimensión visual y el uso intensivo de los dispositivos escenográficos y lumínicos; la exploración sobre las coordenadas temporales, el ritmo y el sonido; el énfasis sobre la condición material de la performance; por último, la integración dominante de la tecnología en la experiencia escénica. El ejercicio de un nuevo tipo de escritura, construida a partir de la organización de los elementos tangibles y específicos de la escena, configura la dimensión autoral que Sidiropoulou advierte en la dirección contemporánea, capaz de desplazar al dramaturgo como autoridad última y centro principal de atención de la experiencia teatral. En clara filiación con el marco conceptual elaborado por Pavis, el estudio de Sidiropoulou apela a reconocer en las definiciones escénicas elaboradas por los directores las marcas de un estilo singular y heterogéneo.

Peter Boenisch: la *régie* como mediación y pensamiento

Frente a la comprensión del oficio de la dirección teatral bajo los paradigmas de la *mise-en-scène* y el *auteurismo*, el investigador alemán Peter Boenisch elabora el concepto de *régie*, caracterizando la dirección teatral como un ejercicio de mediación y una forma de pensamiento. Para desarrollar este concepto, Boenisch se sirve de un amplio andamiaje conceptual en el que sintetiza los aportes teóricos de Jacques Rancière, el principio del pensamiento especulativo hegeliano, la teoría estética de Schiller

y los estudios de la teatralidad desarrollados por Rudolf Münz y Helmar Schramm en la década del setenta. Centrándose en el desarrollo del oficio de la dirección en Alemania, Boenisch se distancia de las definiciones elaboradas por Pavis y define la *régie* como una «práctica relacional de renegociación y de puesta en relación de textos y teatro, de escenas y sentidos, de performances y audiencias, de dirigir-producir y espectar teatro, que se apoya en la forma y la estructura del teatro como una técnica y una institución cultural dentro del 'régimen estético del arte'»[4]. El concepto de *régie* describe de manera más abarcativa el trabajo de la dirección teatral, en tanto esta no se reduce a una organización del conjunto de signos que la obra produce en el escenario, ni tampoco se limita a un ejercicio de traducción y ejecución. La clave del trabajo de la *régie* se encuentra en el principio de mediación: la producción teatral no es la interpretación del texto o las operaciones intangibles del director, sino el encuentro entre tradiciones y memorias culturales diversas.

La *régie* opera también al nivel de lo sensible, a diferencia del concepto de "dirigir", que indica la condición práctica en la construcción de un espectáculo y de *mise-en-scène,* que alude a una dimensión analítica, en la cual se describe la transformación de un texto en una experiencia multisensorial. Boenisch afirma que el advenimiento de la *régie* es la manifestación teatral del "régimen estético de las artes" (Rancière 2005, 2013), un modo de identificación específico de las prácticas artísticas que se deshace de la correlación entre los temas y los modos de representación. De esta manera, la obra "aparece a través de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad" (2005: 24). A diferencia de Pavis —que define la emergencia de la dirección teatral a partir de 1880—, Boenisch

4 "(…) It is a fundamentally relational practice of renegotiating and relating texts and theatre, scenes and senses, performances and audiences, directing/producing and spectating theatre, which sits *in the very form and structure of theatre of theatre as a cultural technique and as a cultural institution within the 'aesthetic regime of art*" (*Against authority: the deadlock of 'director's theatre'*, párr. 1, la traducción es nuestra).

identifica el surgimiento de la *régie* hacia 1771, en el trabajo de Herr Stephanie der Ältere, Heinrich Laube, Franz von Dingelstedt o Goethe. El nuevo rol del *regisseur* marca una rápida evolución en la cual este abandona sus tareas orientadas a la organización administrativa y financiera de los ensayos hacia una función propiamente artística, que le otorga una dirección a la interpretación y a la performance de los actores. La operación específica ejecutada por la *régie* pone en relación el texto escrito con el momento presente en el cual la audiencia lo observa y lo experimenta. De esta manera, el enlace entre el ejercicio de presentación, ejecución y expectación toma la forma, siguiendo la terminología de Rancière, de un nuevo "reparto de lo sensible", una nueva configuración de los horizontes culturales que definen los modos, las convenciones y los límites de lo pensable, lo visible, lo decible y lo perceptible al interior de una comunidad determinada. Boenisch se detiene también en los alcances que el concepto de "lo sensible" adquiere para el filósofo francés: el espectro semántico de este concepto alude tanto a *aquello que produce sentido* como a *lo que es percibido* por nuestros sentidos. A su vez, esta nueva comprensión de la práctica directoral le otorga a la audiencia un rol central: la dirección y la expectación constituyen actividades estructurales y complementarias en un intercambio sin jerarquías. Asimismo, al intervenir en la estructura que describe el "reparto de lo sensible", la práctica estética que encarna la *régie* adquiere el estatuto de una operación política y de un ejercicio disensual.

Mientras que Pavis describe las transformaciones que los *Performance Studies* introdujeron en la práctica y la teoría de la puesta en escena, Boenisch confronta el campo de estudios norteamericanos de la performance con las líneas de investigación de la escuela alemana y su concepto de "teatralidad" (theatrality): mientras que la teoría norteamericana pone el acento en la pura "ejecución de una acción", los estudios alemanes identifican la expectación como un aspecto insoslayable del fenómeno teatral. Para teóricos como Rudolf Münz y Helmar Schramm pensar la teatralidad supone regresar a la connotación que encierra el prefijo griego de la palabra *thea*: se trata del doble ejercicio de mostrar y mirar. A la vez, Boenisch recupera de Schramm su comprensión de lo teatral, entendido como las combinaciones históricamente

específicas de tres agentes de la "energía cultural": la aisthesis (percepción), la kinesis (movimiento) y la semiosis (el sentido). La *régie* encarna entonces "la fuerza cultural que pone en marcha un proceso teatral complejo y dinámico en el que los signos semióticos, el texto y el lenguaje se unen a las fuerzas de la kinesis, de la información móvil y 'transportadora', y de la *aísthesis*, su dirección de espectadores experimentados"[5].

En tanto "fuerza cultural", la *régie* comparte algunos principios estructurales del pensamiento especulativo tal como lo concibió Hegel, a partir de la tríada entre historicidad, reflexibilidad y universalidad (concreta), junto a los principios de mediación y negatividad. La *régie* introduce la historicidad de los textos dramáticos puestos en escena, articulando una nueva comprensión del presente por medio del pasado. Mientras que la filosofía hegeliana marca una apertura a la realidad histórica, el pensamiento de la *régie* transforma al teatro en un arte que se sitúa en su momento histórico y cuyo presente constituye su absoluta condición de posibilidad. A la vez, la materialización de ese pasado en la escena proyecta una potencialidad que no se manifiesta en el presente inmediato. En paralelo, el principio de reflexibilidad se expresa en la experiencia estética en tanto los objetos y las prácticas artísticas se revelan como extraños a los modos perceptivos del régimen cotidiano, pero a la vez le permiten al espectador reconocerse en ellos. Según Boenisch, el proceso reflexivo posibilita el desarrollo de la propia conciencia espiritual, de la totalidad de la "vida colectiva" (Jameson, 2013). La reflexibilidad solicita la constitución de una "mediación", que articula el tercer principio del pensamiento especulativo: la "universalidad concreta". El trabajo de la *régie* implica una negociación entre lo abstracto y la universalidad concreta, y cuestiona la comprensión del director como un autor que abusa del trabajo del dramaturgo en pos de la afirmación de su voluntad individual. En el ejercicio de la *régie* se reconoce su carácter

5 "can be grasped as the cultural force that sets in motion a complex and dynamic theatral process where semiotics signs, text and language bind themselves to the forces of *kinesis,* of moving and "trasporting" information, and aisthesis - its address of experiencing spectators" (*Theatrality: the theories of Rufold Münz and Helmar Schramm*, párr. 15, la traducción es nuestra).

inmanente, en tanto supone una mediación históricamente situada. Estos tres elementos ponen de manifiesto la dimensión de "negatividad" que caracteriza, de forma simultánea, al pensamiento hegeliano y a la práctica de la dirección teatral: la *régie* "niega" el texto dramático, pero no en el sentido de omitir su intención autoral o buscando reemplazar el trabajo del dramaturgo por el de la dirección, sino que más bien implica la desestabilización del texto como ley inmutable y como "significante maestro" (Lacan). A su vez, este principio cuestiona la comprensión binaria del texto como idea y la performance escénica como su materialidad.

Por último, el investigador observa en el pensamiento de Friedrich Schiller los antecedentes que definen la *régie* como una práctica de mediación estética. La evocación del filósofo alemán resulta central para iluminar la politicidad inherente a la dirección teatral. Boenisch rescata del pensamiento de Schiller tres ideas centrales: los conceptos de libertad, autonomía y juego. De las tres, el juego constituye el efecto más profundo de la práctica teatral: el jugar es una práctica estructurante de lo humano que quiebra una determinada "partición de lo sensible", objetando la comprensión del mundo en términos puramente binarios y exclusivos. La dimensión autónoma que Schiller le reconoce a la práctica artística afirma en la experiencia estética el ejercicio de un vigoroso disenso sobre las formas de visibilidad y de enunciación hegemónicas. En este sentido, "la autonomía de la obra y la experiencia estética expresan el potencial de una redivisión de lo sensible hegemónico en su sentido más pleno: un cambio del orden político y estético que es experimentado en su esencia de manera sensible"[6]. Para Schiller, el teatro encarna, en ese sentido, el sitio ideal de expresión de la libertad al equiparar forma y contenido, abstracción y fantasía, reflexión y representación. La *régie* deviene entonces una fuerza transcrítica que señala una posición relacional y especulativa: integra en su ejercicio la dualidad que el prefijo *thea* encarna, y remite de manera simultánea al concepto de teatro y al de política.

---

6 "The very autonomy of aesthetic play and experience expresses the potential for a redivision of the hegemonic sensible in its fullest sense: a shift of the aesthetic-political order that is essentially sensibly experienced" (*Beyond the 'moral institution': theatre as play*, párr. 13, la traducción es nuestra).

La dirección teatral en Buenos Aires durante la última dictadura militar: aspectos contextuales y coordenadas teóricas

Los paradigmas enunciados en los apartados anteriores permiten iluminar algunos aspectos específicos de las experiencias elaboradas por las prácticas de dirección teatral de Buenos Aires en el contexto de la última dictadura militar (1976-1983). Sin embargo, es importante señalar una serie de ajustes teóricos sobre las teorías mencionadas, en pos de reconocer la singularidad que las prácticas estudiadas adquieren en el contexto del régimen autoritario desplegado en el país en la segunda mitad de la década del setenta y de la evolución del campo teatral en esos años. En este sentido, resulta fundamental contraponer los modelos teóricos descriptos —que parten de una observación directa sobre las experiencias directorales en el contexto europeo y norteamericano— con los modos en los cuales los propios directores teatrales articularon sus prácticas y sus concepciones en el ámbito rioplatense. El primer aspecto a destacar refiere a la manera en la cual el movimiento teatral independiente se inscribió en la historia del teatro argentino hasta la llegada del golpe de estado de 1976. Siguiendo a Jorge Dubatti (2008), podemos considerar que el Teatro Independiente es un fenómeno específico de la actividad teatral de Buenos Aires, caracterizado por "una dinámica sustentada en la asociación grupal, la horizontalidad, la militancia progresista, el rechazo del mercantilismo, la promoción del teatro-escuela (…), la accesibilidad de la gente al teatro (ya sea por las entradas económicas para el público, por la apertura del hacer teatro a todo el mundo), la búsqueda de conexión con las tendencias internacionales y el rescate de formas del pasado teatral nacional" (517). A su vez, Dubatti pone el acento en el aspecto diverso y heterogéneo que caracterizó a cada una de las agrupaciones del movimiento teatral independiente desde sus orígenes. Este aspecto es investigado y desarrollado en profundidad por Fukelman (2017).

De acuerdo con Pellettieri, en el ámbito del teatro independiente emerge y se consolida la figura del director escénico moderno, a partir de la década del 30. Al tomar como modelo el trabajo desarrollado por Leónidas Barletta al frente del Teatro del Pueblo, agrupación teatral que inaugura para

el investigador el movimiento independiente, Pellettieri advierte: "desde el principio se entronizó al director de escena como centro de la actividad teatral: orientador estético e ideológico del grupo y si bien Barletta no creía en la formación de actores, sus puestas en escena eran descritas por la crítica y por él mismo como realistas" (Pellettieri, 1997: 42).

El desarrollo y la continuidad del Teatro Independiente a lo largo de la historia del teatro de Buenos Aires constituye un núcleo polémico para la historiografía teatral argentina. Al respecto, podemos diferenciar dos grandes posturas: en primer lugar, nos centraremos en aquellas que afirman que el movimiento tuvo un desarrollo y una conclusión identificable en el tiempo (Marial, 1984; Asquini, 1990; Pellettieri, 1997). Del conjunto de autores que se inscriben en esta perspectiva, Pellettieri es quien elabora mayor cantidad de argumentos para identificar la finalización del movimiento a finales de la década del 60. Según el investigador, pueden identificarse causas intrínsecas y extrínsecas que marcan el ocaso de la aventura independiente. Entre las causas intrínsecas, Pellettieri enumera la denuncia de la automatización en los procedimientos de la puesta en escena y en la formación de actores que ya comienza a perfilarse a mediados de la década del cincuenta. Estas críticas internas definen la división de la compañía Nuevo Teatro y la conformación de la denominada "Nueva Máscara", agrupación en la cual se llevarán adelante los procesos de renovación pedagógica en materia de metodología de actuación a partir de la recepción del sistema stanislasvkiano-strasbergiano, de la mano de la directora y docente Hedy Crilla. En segundo lugar, Pellettieri identifica la epigonización del Teatro Independiente, a partir de una sucesión de estrenos de «textos paradigmáticos de una estética y una semántica de la década anterior, pero que todavía eran dominantes para el público y los teatristas del Teatro Independiente, basados en una romántica e ingenua "protesta social"» (1997: 88). En paralelo, como causas extrínsecas de la disolución del Teatro Independiente, Pellettieri identifica la pérdida de la fuerza polémica del discurso del movimiento luego de la caída del peronismo y la crisis económica que determinó el desgaste de muchos de sus miembros, quienes progresivamente comenzaron a integrarse al circuito comercial y

a la televisión. Este fenómeno marca la puesta en tensión con el principio de no profesionalización que definía la ideología del Teatro Independiente en sus inicios.

En clara oposición a esta perspectiva, es posible identificar las miradas acerca de la continuidad del movimiento independiente que despliegan, respectivamente, Trastoy (2002), Dubatti (2012), Roca (2016) y Fukelman (2017). Según esta última, oponerse a la existencia de un movimiento teatral independiente más allá de la década del 60 "sería negar al sector de la sociedad civil que construye artísticamente por fuera de la intervención estatal y de la idiosincrasia del mercado. No obstante, es indudable que ha habido numerosos cambios a lo largo de los años" (47). Nuestra mirada se integra en esta segunda perspectiva: consideramos que la década del 60 trae una gran cantidad de cambios en los modos de asociación y producción —vinculados al incremento y al desarrollo de espacios de formación, a la aceptación de las instancias de profesionalización de sus integrantes y al diálogo que se articula con el circuito comercial y oficial—, pero no marca la desaparición del movimiento independiente. Estas transformaciones serán decisivas para pensar las dinámicas que la dirección teatral asume a principios de la década del setenta y durante el período dictatorial. En este sentido, hacia fines de los años sesenta es posible observar la proliferación de un conjunto de grupos y compañías teatrales organizadas a partir de esquemas de trabajo cooperativos. Se trata de modelos de inserción en el campo teatral que pueden definirse a partir del concepto de "formaciones" (Williams, 1997), es decir, como "movimientos y tendencias efectivas, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales" (139). Según cada caso en particular, se trata de agrupamientos con mayor o menor grado de organización y con códigos de trabajo más o menos rígidos o mutables, en donde también se observan semejanzas y diferencias con las formas de producción características del teatro independiente anterior. Algunos de estos grupos fueron: el Grupo Repertorio (conformado en 1973 por Beatriz Matar, Hugo Urquijo, Luis Agustoni, Aída Bortnik, Julio Ordano

y Agustín Alezzo), el Teatro del Centro (que tuvo entre sus integrantes a Onofre Lovero, Alfredo Zemma, Laura Yusem, Villanueva Cosse, liderados por Manuel Iedvabni), Teatro Popular de la Ciudad (conformado por Lovero, Virginia Lago, Walter Santa Ana, Héctor Giovine, Víctor Hugo Vieyra, el escenógrafo Gastón Breyer), Equipo Teatro Payró, ETEBA (Equipo de Teatro Experimental de Buenos Aires), Taller de Garibaldi (inaugurado en 1972 por Rodolfo Graziano), Los Volatineros (dirigido por Francisco Javier e integrado por Julián Howard, Roberto Saiz, Román Caracciolo y Oscar Arrese), Grupo de Trabajo (en el que participaron actores y directores como Inda Ledesma, Carlos Carella, Luis Brandoni, Ana Danta y Ulises Dumont). Las trayectorias de gran parte de los directores teatrales que continuaron su producción durante la última dictadura militar mantuvieron un vínculo con estas formaciones, ocupando a veces el lugar de director invitado (el caso de Alberto Ure con el grupo Teatro de la Ciudad), o en otros casos como líderes al frente de las compañías (el caso de Jaime Kogan al interior del Equipo Teatro Payró o el de Agustín Alezzo con el Grupo Repertorio). La relación y el vínculo que el director mantuvo con el resto de los integrantes del grupo permite establecer una serie de diferenciaciones: tanto el grupo Repertorio como Los Volatineros estaban conformados por alumnos y ex alumnos de actuación de Agustín Alezzo o Francisco Javier, mientras que el Equipo Teatro Payró nace de la confluencia de un conjunto de actores, actrices y directores que habían trabajado juntos en el mítico teatro IFT. El grupo inicial del Equipo Teatro Payró estaba integrado por Felisa Yeni, Felipe Barnés, Berta Goldenberg, Aldo Marinelli y Jaime Kogan. Según recuerda Berta Goldenberg en una entrevista realizada por Celia Dosio: "éramos un grupo que hizo en aquellas bellas épocas la escuela del IFT (...) ahí conocí a Felisa Yeni, a Jaime Kogan, a Felipe Barnés. Todos estudiamos ahí. (...) nosotros queríamos volar por nuestra cuenta, especialmente Jaime que dijo: 'acá estamos forzados a muchas cosas'. (...) trabajar en un elenco profesional donde te pagaban estaba muy mal visto; trabajar en la tele estaba muy mal visto. Entonces, fue iniciativa de Jaime por un lado, de Manolo (Manuel Iedvabni) por otro, irnos y buscar nuestro propio lugar" (Goldenberg en Dosio, 2003, p. 54).

Un segundo aspecto central para contextualizar el desarrollo de las prácticas de dirección durante la última dictadura refiere a la relación que el campo teatral comienza a entablar con el estado autoritario, con sus dispositivos de censura y persecución en materia cultural. A pesar de su dimensión doblemente fracturada, la intermitente y dificultosa actividad teatral gestada entre 1976 y 1983 revela algunas formas de producción que operaron como espacios de resistencia, junto a la elaboración de procedimientos dramatúrgicos y escénicos profundamente novedosos, que configuraron el marco de emergencia para el estallido de las poéticas teatrales en la etapa de la restauración democrática.

El desarrollo de las experiencias teatrales durante la dictadura militar permite identificar en las prácticas escénicas de esos años, en sus estrategia de alusión indirecta al contexto histórico y social, una reelaboración del estatuto político del teatro y de su potencia disensual. Como lo han reconocido diversos autores (Pellettieri, 1997; Dubatti, 2006; Graham-Jones, 2017), en los años de la dictadura el teatro encuentra en la metáfora una forma privilegiada para sortear los mecanismos de censura y entablar de manera simultánea un enlace con el contexto social y político. Desde nuestra perspectiva, esta dimensión oblicua y elusiva no se manifiesta solamente en los procedimientos y en la articulación formal de los textos dramáticos, sino también en las operaciones de escritura escénica y en las concepciones de puesta desplegadas por algunos directores y directoras en el período, la mayoría de ellos vinculados a la actividad teatral independiente. A su vez, el procedimiento metafórico fue la estrategia elegida por muchas otras manifestaciones culturales, y adquiere particular relevancia en la obra de algunos autores literarios como Ricardo Piglia o Andrés Rivera, así como también en las expresiones musicales del período.

Si consideramos las propuestas teóricas formuladas por Boenisch —la dirección teatral entendida como un ejercicio de mediación y una práctica relacional—, es posible observar en el trabajo de los directores y las directoras de Buenos Aires en el contexto dictatorial dos fenómenos específicos: por un lado, la puesta en circulación de un conjunto de

textualidades de autores contemporáneos que de manera más o menos explícita exponían un imaginario crítico y opositor al régimen militar. Estas textualidades intentaron ser invisibilizadas y expulsadas de la vida cultural argentina a partir de estrategias diversas: la censura, la persecución o la constitución de "listas negras". A partir del trabajo programático que directores y directoras como Alberto Ure, Laura Yusem, Jaime Kogan, Héctor Aure, Julio Ordano, Juan Cosín, desarrollaron sobre las poéticas dramáticas de Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Monti, Roberto Cossa o Roma Mahieu se advierte una voluntad específica de construir, desde la práctica teatral, formas de oposición y resistencia frente a las discursividades hegemónicas motorizadas por el gobierno militar. En estos ejemplos, a diferencia de la conceptualización propuesta por Boenisch, el trabajo de la dirección no pone en diálogo dos tradiciones culturales distantes en el tiempo sino que visibiliza aquellas expresiones que intentaron quedar sepultadas bajo el peso de la represión militar. A pesar de corresponder al mismo tiempo histórico, el ejercicio de mediación que la dirección entabla entre el imaginario de las textualidades puestas en escena y los espectadores apeló a materializar esas tradiciones culturales omitidas, arrastradas por el ejercicio de la violencia dictatorial hacia la marginalidad y la periferia. A la vez, la operación específica que los directores y las directoras llevan adelante sobre una serie de textualidades de origen nacional asume formas diversas de acuerdo a las poéticas específicas que caracterizan a cada uno de los creadores escénicos. En algunos casos, se pone de manifiesto la consolidación de procedimientos realistas y metodologías de actuación stanislavskianas, en continuidad con una concepción de la puesta en escena instaurada a principios de la década del setenta; en otros, se reconocen procedimientos escénicos neovanguardistas o experimentales (en el caso de Kogan, Ure y Yusem). Muchas de estas puestas se desarrollaron con grandes inconvenientes, atravesadas por la censura y la persecución, y en muchos casos también la propuesta llevada adelante por los creadores debió implementar estrategias contrasensoriales (Jones, 2017, p. 27), ya sea a través de pequeñas modificaciones en la articulación del texto dramático en la instancia de la puesta en escena —con el fin de pasar por debajo del radar del dispositivo de control represivo—, o de la organización

de marcos de representación que intentaron burlar los esquemas del control autoritario. Los avatares en el proceso de *Telarañas,* obra escrita por Eduardo Pavlovsky y dirigida por Alberto Ure, son ilustrativas de estas estrategias. La obra, estrenada en 1977, se presentó en un ciclo de teatro experimental del Teatro Payró que se realizó los días martes y miércoles al mediodía. De forma complementaria, tal como lo describió su autor, el texto dramático sufrió una serie de modificaciones en su versión escénica. La más significativa es la que refiere al oficio y la identidad de Beto y Pepe, dos personajes que en la versión del texto dramático eran explícitamente identificados como una pareja de torturadores que ingresaban al interior de la casa familiar donde se desarrollaba la acción. Según Pavlovsky, "decidimos que los interrogadores no fueran dos torturadores perversos, dos villanos execrables, y como la obra iba a tener para la gente un carácter explosivo (esto lo sabíamos porque para nosotros también lo tenía, no éramos ingenuos), cambiamos el oficio de los torturadores y los convertimos en dos 'gasistas' que vienen a preguntar por el suministro y le piden datos al Pibe sobre el medidor de gas. Era más ambiguo, para poder realizar desde allí el interrogatorio torturante al que se pliega el Padre" (2001, p. 80).

La apropiación y el ejercicio de reescritura escénica sobre textualidades europeas clásicas o contemporáneas, orientadas a elaborar una posición confrontativa ante el presente autoritario, fue otra de las operaciones específicas de la dirección teatral en los años del terror dictatorial. Varios de los directores y directoras nombrados anteriormente fueron los responsables de llevar adelante este tipo de puestas. En lo que refiere al trabajo con los clásicos, podemos considerar algunos espectáculos representativos de este fenómeno de apropiación y reescritura en el trabajo de Jaime Kogan, específicamente su puesta en escena de *Julio César*, de William Shakespeare (1979). En el circuito oficial, resultan destacables la versión de *El casamiento,* obra de Witold Gombrowicz, dirigida por Laura Yusem, y *La casa de Bernarda Alba,* el clásico de Federico García Lorca que Alejandra Boero estrenó en 1977 en el Teatro Municipal General San Martín. Acerca de esta producción, el crítico Gerardo Fernández (1989) afirmó

que "Alejandra Boero supo calar en profundidad en la pieza y vertebrar su versión —ascética y despojada como una tragedia clásica— sobre una idea-eje, la del Poder, que sin embargo no le hizo perder pasión. Consiguió así una gran alegoría sobre el autoritarismo y la represión, especialmente oportuna en la Argentina en el momento de su estreno" (p. 162).

Por último, la discusión en torno al director como autor también se manifiesta como uno de los aspectos más distintivos en el período estudiado. Si bien el concepto de *régie* descripto por Boenisch intenta trascender la comprensión del director en términos estrictamente autorales, es importante destacar que muchos de los directores activos durante la última dictadura reivindicaron su lugar como autores a partir de las operaciones que pusieron en juego en sus concepciones de puesta en escena. Así lo revelan las discusiones que en octubre de 1978 se llevaron adelante en el marco de las "charlas de teatro", evento organizado por el colectivo Grupo de Trabajo (integrado por Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Carlos Somigliana, el escenógrafo Leandro Hipólito Ragucci, el director Héctor Aure y el productor Héctor Gómez) en la sala teatral Van Riel y documentado en el número de noviembre/diciembre del mismo año por la revista independiente *Arte Nova.* Los encuentros tuvieron como directores participantes a Agustín Alezzo, Francisco Javier, Roberto Villanueva, Jaime Kogan, Raúl Serrano y al autor y director Carlos Gorostiza. Según describen las periodistas María Teresa Faisal y Cristina Posadas, los ejes centrales de las charlas se orientaron hacia los problemas específicos de la realización de la puesta en escena, condicionada por las demandas que la producción y la comercialización le imponen. A la vez, uno de los puntos centrales del debate se orientó hacia la implicancia del texto y su relación con la escena. Al respecto, las cronistas afirman que en los encuentros, a pesar de resaltarse la importancia del texto, "no dejó de destacarse la aportación al mismo del director y aún de actores, quedando claro que el espectáculo como tal, es en definitiva obra del director, quien se constituye en creador, bien que la base de su elaboración escénica sea —literalmente hablando— resultado de uno o varios textos anteriores" (p. 13).

Contextualizados en las coordenadas geográfico-territoriales específicas del teatro de Buenos Aires, los paradigmas del *director-auteur* y de la dirección como ejercicio relacional permiten iluminar algunos aspectos centrales del oficio de la dirección escénica y su dimensión política en los años siniestros del "proceso militar". La exploración sobre estas variables teóricas abre un territorio novedoso para el campo de la historia teatral en Argentina y Latinoamérica.

Referencias bibliográficas

Boenisch, Peter (2015). *Directing scenes and senses: The thinking of régie*. Manchester: Manchester University Press. E-book.

Dosio, Celia (2003). *El Payró: cincuenta años de teatro independiente*. Buenos Aires: Emecé.

Dubatti, Jorge (2006). El teatro en la dictadura y sus proyecciones en el presente. En Dubatti, J. (Coord.): *Teatro y producción de sentido político en la posdictadura. Micropoéticas III*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

----------(2008) Teatro independiente. En Biagini, Hugo E. y Roig, Arturo A. (Dirs.): *Diccionario del pensamiento alternativo*. Buenos Aires: Biblos.

---------- 2010) *Filosofía del Teatro II*. Buenos Aires: Atuel.

---------- 2013) *Cien años de teatro argentino: desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

Faisal, María Teresa y Posadas, Cristina (1978). El teatro argentino de hoy. Revista *Arte Nova,* Noviembre-Diciembre, 12-13.

Fernandez, Gerardo (1989). Veinte espectáculos en la memoria. En *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. Tomo 1*. Madrid: Centro de Documentación teatral.

Fukelman, María (2017). *El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral. Estudio del período 1930-1946* [Tesis inédita].

---------- 2018) Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires. Estudios de Género de El Colegio de México, 4, 1 de octubre de 2018, e-ISSN: 23959185. Disponible en: https://estudiosdegenero.colmex.mx/index.php/eg/article/view/290/175

Marial, José (1984). *Teatro y país,* Buenos Aires: Agón.

Marin, Fwala-lo (2018). Dirección teatral: del mundo del pensamiento al universo de las relaciones de grupo. Reflexiones en torno a los procesos de escenificación del teatro independiente de Córdoba. *Telondefondo*, Julio-Diciembre, ISSN: 1669-6301.

Geirola, Gustavo (2014). Arte y oficio del director teatral en América Latina: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay. *Argus-a*. Los Ángeles, Buenos Aires.

---------- 2015a) Arte y oficio del director teatral en América Latina: Colombia y Venezuela. *Argus-a*. Los Ángeles, Buenos Aires.

---------- 2015b) Arte y oficio del director teatral en América Latina: Puerto Rico y República Dominicana. *Argus-a*. Los Ángeles, Buenos Aires.

---------- 2015c) Arte y oficio del director teatral en América Latina: Bolivia y Ecuador. *Argus-a*. Los Ángeles, Buenos Aires.

Jameson, Frederic (2013). *Valencias de la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Jones, Graham (2017). *Exorcizar la historia. El teatro argentino bajo la dictadura*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Mauro, Karina (2011). *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de análisis de la actuación teatral a partir del caso porteño*. Inédito.

Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida.* Buenos Aires: Galerna.

---------- Dir.) (2001) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen 1*. Buenos Aires: Galerna.

-------(2001) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen 5*. Buenos Aires: Galerna.

----------(2002) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen 2*. Buenos Aires: Galerna.

---------- (2003a) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen 3*. Buenos Aires: Galerna.

---------- (2003b) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen 4*. Buenos Aires: Galerna.

Pavlovsky, Eduardo (2001). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.

Pinta, María Fernanda (2013). *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires: Biblos.

Roca, Cora (2016). *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*. Buenos Aires: Eudeba.

Sidiropoulou, Avra (2011). *Authoring Performance: the director in contemporary theatre*. New York: Palgrave MacMillian.

Trastoy, Beatriz (2002). El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina. En Jitrik, Noé (Dir.): *Historia crítica de la literatura argentina, Tomo VI – El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé.

Williams, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Reflexiones en torno a los procesos pedagógico, comunicativo y liminal en la formación teatral universitaria

Carlos Manuel Vázquez Lomelí

(Guadalajara, México, 1959) Doctor en Educación por la Universidad de Guadalajara, México. Magister en Pedagogía Teatral y Dirección Escénica por el Instituto de Teatro, Música y Cinematografía de San Petersburgo "N. K. Cherkasov" URSS. Licenciado en Dirección Escénica por el Instituto Estatal de Teatro y Artes Plásticas de Bielorrusia, Minsk, URSS. Director de más de una treintena de puestas en escena desde 1988. Ha impartido cursos, talleres, conferencias y seminarios sobre su especialidad, la pedagogía teatral y la actuación realista stanislavskiana. Actualmente es profesor investigador de tiempo completo, titular en el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Guadalajara, México. (carlos.vazquez@cuaad.udg.mx)

Reflexiones en torno a los procesos pedagógico, comunicativo y liminal[1] en la formación teatral universitaria[2]

Carlos Manuel Vázquez Lomelí

[...], el teatro reaccionó teatralizándolo todo; teatralizó el cine, la televisión, el teléfono, la incomunicación. Pero a su vez, el sistema teatralizó la realidad [...] la cultura se articuló en una sintaxis teatral.

De Tavira, Luis, (2006:76)

[...], vivimos en sociedades dominadas por la frivolidad.

Lipovetsky, G. (1990:13)

La cuestión como la percibo

La intención del escrito es seguir problematizando la formación profesional del actor teatral en el ámbito universitario. Las ideas se centran principalmente sobre los procesos[3] docentes en nuestro país. Procesos de claro sentido y significado que se adquieren al asumir la compleja y titánica tarea de formar sujetos que desean estudiar un arte —teatro—, que aún en nuestros días sigue sin estar legitimado o aceptado por un gran porcentaje

1 Aquí solo se están tomando en cuenta las concepciones teóricas de Jorge Dubatti (2017, 2019) localizadas sobre la liminalidad. Por lo que solo se hace una aproximación conceptual apenas mínima.

2 Se puntualiza que es una aproximación académica conceptual a un estado general de la formación teatral universitaria mexicana. Y, al menos, de los últimos 10 años de acuerdo a la literatura especializada que se posee y a la localizada. Considerada la formación profesional desde el año de 1976, con la Universidad Veracruzana, UV; aunque ya a fines de los años 40, en la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM; Fernando Wagner con su Taller de Teatro comienza a establecer la formación teatral universitaria. Y en la década de los años 90 comienzan más universidades públicas del país a ofertar la formación teatral como pregrado.

3 Lo que develan estos procesos: cuerpos, espacios, lenguaje y habla, interacciones simbólicas, conductas y comportamientos, imaginarios y representaciones sociales de poder, legitimidad y subjetividad humana. Solo por mencionar algunos conceptos a problematizar en los señalados procesos de formación, por lo tanto, importa tanto la enseñanza de los docentes, como el aprendizaje de los discentes.

de la sociedad. Son procesos, dinámicas, acciones, conductas, comportamientos e interacciones tanto de docentes como alumnos, que se desarrollan alrededor de los espacios áulicos. Y estos procesos, a manera de Pierre Bourdieu, se van convirtiendo en una estructura estructurante, donde el/la sujeto son parte de la dinámica:

> [...], porque las estructuras cognitivas que pone en funcionamiento son el producto de la incorporación de las estructuras del mundo en el que actúa, porque los instrumentos de elaboración que emplea para conocer el mundo están elaborados por el mundo. (Bourdieu, 1999, p. 180)

Considerando también a la estructura como lo manifiesta Ira Cohen en *Teoría de la Estructuración*, explicando la propuesta teórica de Anthony Giddens: "la estructura solo 'existe' en forma manifiesta cuando encuentra su instancia en las prácticas sociales" (Cohen, 1996, p. 52). Entonces, la práctica docente y sus procesos se están contemplando aquí a manera de estructura; la cual se genera fundamentalmente por la interacción y la comunicación de los sujetos teatrales: docentes y alumnos. Así, los sujetos y las prácticas docentes entran en una especie de dualidad de estructura (tanto en Giddens como en Bourdieu). En los sujetos, como estructuras cognitivas; y en la práctica docente, como estructura social; estas estructuras interactúan en los espacios académicos. Los procesos pueden ir adquiriendo un carácter legitimado por los mismos sujetos que reproducen las prácticas educativas al interior de un espacio de formación. Entonces, habría de considerar a los procesos[4] de enseñanza-aprendizaje como prácticas sociales que se legitiman —por los sujetos— en el tiempo y el espacio, o ya, como estructuras sociales que estructuran a las prácticas docentes y sus procesos. Al ver así la cuestión de la formación —teatral—, de manera estructuralista, es inevitable un "extraño" reduccionismo de carácter antropológico/sociológico/psicológico. La experiencia personal y observación

4 Los procesos pueden, si son reflexionados y analizados por los mismos sujetos docentes, ser modificados, cambiados o transformados para evitar llegar a los procesos legitimados, aceptados social y culturalmente, es decir, cosificados en estructuras estructurantes. En otras palabras, se puede evitar el *habitus* (Bourdieu) dominante.

crítica tiende a ver las prácticas y los procesos de los docentes y alumnos, por costumbre de repetirlos y reproducirlos, con una perspectiva de *habitus*, como lo explica Bourdieu:

> El *habitus* cumple una función [...], es un cuerpo socializado, un cuerpo estructurado, un cuerpo que se ha incorporado a las estructuras inmanentes de un mundo o de un sector particular de este mundo, de un campo, y que estructura la percepción de este mundo y también la acción en este mundo. (Bourdieu, 1997, p. 146)

Pero, insistir en buscar-estudiar-analizar más perspectivas interdisciplinarias en los procesos formativos, mejoraría una claridad epistémica. O mejor, intentar un acercamiento pragmático en algunas de sus características y dinámicas. Reconozco que muchos de estos procesos son difíciles de observar, estudiar, investigar o analizar. Al menos, reconocerlos teórica y metodológicamente. Por lo que dimensionar estos procesos en su cabal extensión es difícil de visualizar: dónde inicia la situación o cuestión problemática y dónde podría terminar. Comprender "cómo" son implementados en la docencia, es parte de las tareas que me siguen importando en la formación universitaria de sujetos en teatro. Formar sujetos profesionales —tal vez no solo para el teatro—, es una tarea multifacética, rica en complejidades y responsabilidades. Profundamente ética y humana. E insisto todavía hoy[5] en que el problema que se sigue padeciendo en muchos centros formativos, son los procesos.

Regresando a la idea de formación de actores (profesionales desde el plano de la educación superior universitaria) y procesos pedagógicos complejos, es en el modo o medio de relación comunicativa "profunda y compleja" entre docente-pedagogo y alumno-actor, donde se ve el atisbo de la problematización pretendida en este escrito y en palabras de Carlos Vázquez:

---

5 Este "hoy" se refiere a la fecha en que se está escribiendo este artículo. La preocupación e insistencia surge con los primeros abordajes teórico-metodológicos; y la problematización de una pedagogía teatral crítica que empodere al sujeto-actor, con mi tesis doctoral en 2003.

> [...], el proceso entendido como la consecutividad de momentos y acciones planificadas, organizadas, reflexionadas y encaminadas a dar forma a un ser no es del todo tan congruente como aparece en el papel o en la literatura técnica o académica. El proceso implica interacción humana y, como tal, en él se encuentran otros subprocesos mucho más profundos y complejos. (Vázquez, C., 2006, p. 138)

Es común observar o percibir las insuficiencias formativas de los alumnos en los últimos grados. Así los docentes de egreso o titulación, continuamente se llegan a preguntar ¿cómo carajos tal o cual estudiante llegó hasta este nivel de la carrera? —semestre, año—, si carece de muchas herramientas técnicas, o peor aún, de visión estética y sensibilidad. Insuficiencias de saber y conocimiento para explicar, comprender y analizar temas, razones y sentidos estéticos de puesta en escena, la cual implica necesariamente tener o comprender la posición del dramaturgo, de los contextos sociales y culturales que inciden en la elección de materiales dramatúrgicos, y ni se diga del personaje que le ha tocado construir, interpretar o crear. Sobre el tema de los procesos, se ve explícita la cuestión de didáctica y pedagogía teatrales, porque si el (la) artista-docente no ejerce un proceso formativo —en toda la extensión de la palabra—, las carencias de aprendizaje e insuficiencia de conocimientos se podrán percibir en los subsecuentes años de la formación del alumno. Es decir, ¿el (la) docente ejerce una no-docencia[6]? Situación que se amplifica si aceptamos la sentencia de Raúl Serrano: "Hoy en día, los maestros de actuación muestran mucho. Pocas veces demuestran poco. Y menos aún sistematizan" (Serrano, 1996: 18); y a esta enunciación de Serrano se suma también su percepción sobre la precaria situación de la Pedagogía Teatral en su país, que suena vigente para nosotros: "Falta la generalización metodológica […], falta en suma, sistematización" (p. 16).

6 La "no-docencia" es para dar una imagen cercana a la simulación del proceso enseñanza-aprendizaje. Los maestros hacen "como que enseñan"; y los estudiantes, "como que aprenden". Y aceptan esta simbiosis académica por beneficio acomodaticio de ambas partes.

Situación que se sobreentiende al implicar una multifactorialidad de elementos que inciden directa e indirectamente en los procesos. Sea ya en sus dimensiones ideológica, política, económica, social, educativa, y otras más a considerar. Y cuando se comienza a trabajar en los problemas para encontrar soluciones, otros más aparecen inesperadamente y obstaculizan. Por lo que serán necesarias la voluntad y la disposición para iniciar reformas, cambios y transformaciones. El ejemplo más sencillo está en la contratación de personal académico. Independientemente de la normatividad y la reglamentación institucional: ¿quién y cómo se contrató al (a la) docente?, ¿cómo realizó el concurso por oposición?, ¿por qué la academia no se ha manifestado sobre el desempeño académico del (de la) docente?, ¿por qué se está solapando a tal docente? Problema que también se resolvería en parte si finalmente no incidiera tan explícitamente la consabida corrupción en nuestro país, y el consabido efecto de situaciones que desencadena. Trivialmente se piensa que estos hechos no afectan los procesos, pero en verdad, no se dimensiona —en el tiempo y el espacio— la magnitud de los daños. Lo multifactorial de cuestiones sustantivas incide en lo particular y en lo general; todo puede desencadenar la causa, en la deficiencia formativa universitaria: ¿cómo son permisibles en una institución educativa tales cuestiones de currículum, de instalaciones, de carencias laborales, de muchas más situaciones académicas que están generando las insuficiencias formativas en los alumnos?

Ahora, con respecto a los sujetos aspirantes (futuros alumnos de teatro), que a sabiendas buscan un oficio o carrera profesional que tiene baja aceptación en el grueso de la sociedad, como lo enuncia Elka Fediuk: "Existen todavía prejuicios arraigados en las familias de que el teatro es una actividad incierta económicamente y poco digna en cuanto status social que sus hijos o hijas pudieran pretender" (Fediuk, 2008, p. 216). Y la mayoría de estos aspirantes no llegan con un mínimo conocimiento y saber de teatro; realizan el examen propedéutico, pasan los filtros de pruebas de aptitud y finalmente son aceptados. Aquí se cuestionarían los procesos de selección de aspirantes en instancias educativas de nivel superior en nuestro país. Y no es el estigma que envuelve las falsas creencias sobre el teatro y su mundo "oscuro", sino que las artes en México no son consideradas oficios serios,

menos carreras profesionales para la vida. ¿Artes? No creo que los padres quieran eso de sus hijos como segunda ni tercera opción[7]. Se sigue pensando que el futuro de los hijos está en carreras aceptadas y tradicionalmente reconocidas por la sociedad.

Lo mencionado solo es un telón de fondo que podría vincular algunas causas, razones de contexto. Hasta una dimensión lógico-cuantitativa de algunos programas educativos de teatro en los últimos diez años, daría sustento objetivo al estado de cosas como se bocetan en este somero panorama educativo, todavía inestable en la formación teatral universitaria en México de sujetos-actores(actrices). Las artes escénicas, y con ellas el teatro, no son áreas de expresión humana y artística para todos, son áreas de conocimiento sensible, estético, artístico y exigen mucho sacrificio, responsabilidad, disciplina, constancia, permanencia y tolerancia de quienes las realizan, producen y crean. De aquí el compromiso y responsabilidad de formar sujetos universitarios capaces de tolerar el sacrificio que esto conlleva y, desde luego, las migajas de alegría y felicidad que se obtienen de ese sacrificio, y no siempre.

Para delimitar la vastedad de ideas, situaciones o cuestiones que me preocupan ante lo ya expuesto, y por lo prácticamente extenso que sería el abordaje contextual, conceptual y analítico, considero que aquí será necesario acotarlo a solo tres momentos, e identificarlos únicamente como "procesos". El primero y más evidente es el *pedagógico*; el segundo, implícito en el primero mas no tan evidente, es el *comunicativo*. El tercer momento, también generado de los dos anteriores y con mayor ambigüedad para situarlo dentro de la problemática en la formación profesional, el *liminal*[8], pero con posibilidad de investigarlo en la práctica docente. Liminalidad como especie de teatralidad muy localizada en el espacio de trabajo —el aula—. Esta aparece en los sujetos (docentes y alumnos), con implicaciones amplias de

7 Según Elka Fediuk, 2008, op. cit.

8 Ver Dubatti, Jorge (Coord. y Editor): *Poéticas de liminalidad en el teatro II* (2019), Lima: ENSAD.

mediación; es decir, con sus sesgos propios de contexto y de imaginarios socioculturales. La pedagogía y didáctica teatrales como campos vinculados y relacionados podrían considerar lo liminal como parte inherente a este proceso de formación. Así mismo, la comunicación humana y social está implícita en lo amplio y ancho del señalado proceso. Empero, la dimensión que abre la posibilidad de problematizar a las anteriores es la liminalidad en la dinámica de los procesos educativos.

Procesos que ocurren en diversos momentos de la interrelación docente-alumnos. Y prácticamente *invisibles*[9] a los sujetos involucrados porque dan la impresión de que son relaciones complementarias, auxiliares o "cotidianas", en los umbrales espaciales afuera del aula y dentro del aula. En contraste con las relaciones imprescindibles, es decir, las relaciones pedagógicas o específicas a los procesos de enseñanza-aprendizaje. Y poner atención a aquellas ayudaría a mejorar (comprender o entender) procesos implícitos en su estructura conceptual, considerando teórica y metodológicamente al menos las dimensiones *liminales*, *pedagógicas* y *comunicativas*.

Ampliar la discusión en los procesos pedagógicos se justifica, aún hoy, por los medianos resultados que el arte escénico ha incidido en la vida social y cultural de nuestro país[10]. Resultado e impacto que involucra directamente al gobierno-Estado y sus espacios institucionalizados y legitimados. Reconozco que la discusión sobre tareas adjudicadas históricamente al gobierno-

9 Con relaciones invisibles se está delimitando el campo de la comunicación en la enseñanza-aprendizaje; es decir, las relaciones humanas y sociales que establecen los sujetos educandos entre la EDUCACIÓN y la COMUNICACIÓN. "Las relaciones invisibles son aquellas prácticamente sutiles, casi imperceptibles a la simple observación cotidiana…" (Vázquez, C., 2006, p. 138). El interaccionismo simbólico sería un campo disciplinar a considerar.

10 Esto significaría hablar del impacto social y cultural que ha tenido la actividad teatral en varias ciudades de México en —al menos— las últimas tres décadas, desde que se instauró el pregrado en teatro (educación superior en artes) en varias universidades del país. Y no solo implica hablar de políticas culturales y teatrales de Estado, sino también, y de manera frontal, sobre los agentes directamente involucrados: administrativos, docentes, estudiantes; así como de contenidos, programas, currículum. Implica metodologías, pertinencia y sentido social y cultural del arte teatral.

Estado[11] y sus políticas teatrales y culturales, puede aclarar en parte el estado de cosas que vivimos, como Efraín Franco (2007) lo señala:

> El poco desarrollo del teatro en Jalisco, tiene una relación directa con la falta de organicidad y sistematicidad de la política cultural del estado y con la carencia de una definida política cultural teatral que involucre de manera directa a las instancias educativas formales, así como a las administrativas culturales. (Franco, 2007, p. 198)

O, en otra perspectiva aún mayor, sobre la falla de un sistema educativo global anquilosado que ha obedecido a políticas e ideologías oportunistas en nuestro país, como lo expresa Ana Meléndez Crespo:

> [...] la responsabilidad de esta deficiente formación no es un problema del maestro, sino una de las múltiples fallas del sistema educativo global, con las que el maestro ha sido alimentado por décadas, en una práctica docente en la que predomina la visión de la transmisión de información verbalista y autoritaria. En estas condiciones se establece un círculo vicioso en el que el maestro asume y reproduce las fallas del sistema. (Meléndez, 1984, p. 14)

Lo didáctico/pedagógico

Pensar en la formación de actores es pensar indudablemente en educación, en estrategias didácticas y sus planeaciones; así como en la dimensión teórico-metodológica que sostiene el sentido pedagógico de todo proceso que se asume desde una perspectiva sociocultural, político-ideológica, educativo-filosófica, histórico-antropológica y ético-estética. Visto así el panorama de la formación, la pedagogía teatral sería desde la percepción de Carlos Vázquez la instrumentación de:

> [...] un conjunto de conocimientos-saberes-haceres especializados y articulados interdisciplinariamente que dictan los modos de pensar-reflexionar

11 Efraín Franco Frías en una de sus líneas de investigación universitaria desarrolla el impacto e incidencias de las políticas culturales y teatrales del gobierno/estado mexicano desde la década de los años 40 hasta fines del siglo XX. Ver Franco, E.; Vázquez, C.; Chavolla. A.: *Pedagogía Teatral, Política Cultural: Apuntes y Reflexiones* (2007), Guadalajara: Acento.

> […] y producir-construir las competencias profesionales de la enseñanza y el aprendizaje de los sujetos teatrales […] y, en el contexto sociocultural que esta se desarrolla. (Vázquez, 2009, p. 66)

Amén de las diferencias teóricas y/o metodológicas de aplicación del término *pedagogía teatral*, en el proceso pedagógico que se asume en cualesquiera de las instancias universitarias mexicanas, sigue predominando el carácter de perfeccionamiento actoral, según Carlos Vázquez (2009) en su tesis doctoral; situación que obedece principalmente a las preceptivas teatrales del siglo XX ya que "se centraron fundamentalmente en el perfeccionamiento técnico del actor" (p. 63), dejando en los últimos planos, casi en el olvido, la formación sensible, estética, crítica, reflexiva y creativa, situada en su contexto.

Basar la formación teatral profesional en los índices de literatura teatral con fuentes y referentes del siglo XX, no es una fórmula de garantía. Algunas universidades mexicanas en sus Programas Educativos en la asignatura técnica de actuación han exagerado hasta el cansancio con las preceptivas o pedagogías teatrales más conocidas y legitimadas institucionalmente. El ejemplo más evidente y obvio es el de Constantín Stanislavski, y esta obviedad sobre Stanislavski, Elka Fediuk la comenta en *Formación teatral y complejidad*: "se convirtió en el abecedario de las escuelas-instituciones que adoptaron sus enseñanzas; allí se siguen las páginas de sus libros, a veces de modo demasiado ortodoxo" (Fediuk, 2008, p. 132). La preceptiva stanislavskiana ha sido una cuestión académica inevitable ante un amplio menú de técnicas estéticas, de vanguardias teatrales y preceptivas de moda de fines de siglo XX, que el día de hoy activan y dinamizan los procesos, estrategias didácticas o modos de la enseñanza y el aprendizaje del arte escénico según los paradigmas teatrales, asumidos en los currículos oficiales.

Con referentes y fuentes de estéticas teatrales y preceptivas teórico-metodológicas[12] no se puede argumentar pedagógicamente un proceso de formación teatral, ni menos pensar que está prácticamente resuelto.

---

12 Y asumo, conscientemente, que hay preceptivas teatrales que vagamente resuelven su estética en pautas de acción teórico-metodológicas. Las malas traducciones también pueden contribuir a tergiversaciones de su aplicación práctica.

Pues el proceso, como lo señala Seymur Sarason, está lejos de ser sencillamente mecánico: "el procedimiento de llenar recipientes vacíos de datos no debe confundirse nunca con el proceso de comunicarse con individuos de mente activa acerca de lo que saben y quieren saber" (2002, p. 73). La cuestión de la formación asumida por cualquier docente, implica no solo conocimientos de su área u oficio teatral, sino también un amplio diapasón de campos, disciplinas y áreas del conocimiento humano y social. Para así reflexionar en una didáctica y pedagogía teatral pertinente según el contexto sociocultural en que esta se dinamiza. Lo didáctico/pedagógico de la formación reside en asumir académica y profesionalmente un compromiso no solo frente a los alumnos, sino también frente a la sociedad. Problemática de política educativa que asimismo se evidencia en la formación de formadores.

> Formar docentes, profesionales de la enseñanza, generar espacios para la práctica profesional. La universidad y el Estado no han asumido una responsabilidad social, que sería la formación profesional de formadores. Un excelente director o actor teatral no necesariamente sería un excelente profesor. (Vázquez, C., 2020, p. 31)

No se trata de demostraciones de flexibilidad o exhibiciones de cuerpos; de presunción de potencia de la voz impostada, de acrobacias emocionales y psicológicas. Gestualidad y exacerbaciones de una teatralidad mediada-digital-tecnológica patéticamente mal justificada, que consecuentemente los alumnos deberán mostrar/demostrar sin saber la finalidad estética. Y los espectadores salen de las salas teatrales preguntándose si vieron teatro contemporáneo o un espectáculo intelectualmente posdramático.

La actuación en el arte teatral es la capacidad humana para construir verosimilitud, organicidad, vida escénica, creatividad estética y sentido de ser en comunidad. Sentido crítico en realidades simbólicas e imaginarias de un contexto sociocultural y ante un público espectador que también participa en el sentido y significado de lo que ocurre en la escena.

Lo "invisible"[13] en la comunicación

En ocasiones, se dice que son sutiles las acciones, gestos y expresiones de comunicación verbal y no verbal que desplegamos los seres humanos —sujetos para las ciencias sociales— cuando se trata de intenciones. Intenciones con intereses que solo benefician al sujeto que despliega una serie de acciones que lo llevarán a su objetivo, sin importar el tiempo y costo que se podrían invertir[14]. Puesto que parte del interés y propósito investigativo en este escrito está en las acciones-intenciones y/o conductas y comportamientos humanos de docentes y alumnos, en la relación educativa, entonces me es necesario utilizar el binomio conceptual de *Comunicación-Educación* (en adelante C-E), pero situado en un contexto específico, es decir, en la formación artística. Aún más, en el binomio C-E, al momento de delimitar lo "invisible", los procesos menos claros van perdiendo ese carácter porque la problematización de conceptos, términos y nociones van aclarando el "cómo" de esa relación.

Hablar de intenciones, conductas y comportamientos humanos en las prácticas sociales y culturales da para una extensa y copiosa base de referentes acumulados, al menos en los últimos sesenta años. Pero delimitando un poco el mapa teórico-conceptual con campos disciplinares como la antropología, comunicación, semiótica y la psicología social se podría construir la idea de las acciones de un sujeto-docente bajo intenciones vocacionales, profesionales o artísticas. Niklas Luhmann ya hablaba de las prácticas sociales y culturales como un sistema de comunicación; o la comunicación como un sistema autopoiético (Luhmann, 1996, p. 309). O como lo dice él mismo: "Sólo la comunicación puede influenciar la comunicación; sólo la comunicación puede controlar y volver a reforzar la comunicación" (p. 310). Entonces, la idea de Luhmann en palabras de Ramón Flecha: "los

13 Con "invisible" se apela al interaccionismo simbólico; entre sus principales representantes: Gregory Bateson, Paul Watzlawick, Eduard T. Hall y Erwing Goffman.

14 La literatura mundial (novelas, cuentos y narrativa) ha dado ejemplos excelsos del comportamiento y conducta humanos.

sistemas sociales se generan y se reproducen a sí mismos y la sociedad es una red de comunicaciones que genera nuevas comunicaciones" (Flecha, 2001, p. 44). De aquí se desprenden varias concepciones emparentadas a la teoría de sistemas de Luhmann; así Meléndez Crespo (1984) señala que: "todo fenómeno social es un proceso de comunicación y el estudio de la educación como un fenómeno inherente a la sociedad, debe entenderse como tal" (Meléndez, 1984, p. 10). De esta forma, sobre la relación C-E, propone a manera de síntesis que: "La enseñanza-aprendizaje se realiza siempre como un proceso de comunicación" (ibídem).

Entonces las acciones están ahí, pero no son tan visibles las intenciones. En el sentido de Erving Goffman, como lo menciona en su libro *La presentación de la persona en la vida cotidiana*: "[…], el individuo dota de actividad a sus signos que destacan y pintan hechos confirmativos que de otro modo podrían permanecer inadvertidos u oscuros" (2002, p. 42). Siguiendo la idea de Goffman, si las acciones son "pintadas" significaría que el sujeto desea ser tomado en cuenta, es decir, ser notado. Y, si no son tan evidentes, expresivas o "pintadas", significarían algo, otra cosa; es decir, prácticamente serían "oscuras" o no visibles al ojo común, pasando de manera "inadvertida", usando los adjetivos de Goffman.

No se están señalando aquí aquellas expresiones, frases o comentarios que ya hacen evidentes los comportamientos o conductas, tanto de los profesores-docentes o de relaciones supuestas de estos con los alumnos. Donde las miradas, pequeños gestos o expresiones de nuestra conciencia nos delatan, y a final de cuentas, los resultados se hacen evidentes. Ya se comenta entre pasillos o en el aula: "los preferidos del profe" cuando alguno de los alumnos de la clase de actuación pronuncia la frase con algo de encono o ironía. Pues eso significa que entre los alumnos hay una fracción del grupo que no está del todo satisfecha con la forma de comportamiento o conducta del(de la) profesor(a) de técnica de actuación. Menos tal vez con el reparto de papeles de una obra porque se hacen evidentes las preferencias. Así como con la manera o modo de conducirse en clase con algunos(as) de los alumnos(as); lo mismo se hace evidente a ojos y oídos del grupo en los momentos

de revisión de los ejercicios, en las correcciones, observaciones, comentarios o también en las evaluaciones parciales o finales. David Mamet como profesor de actuación en *Una profesión de putas*, enuncia una afirmación crítica hacia sus colegas del mismo gremio: "La mayor parte de los profesores, por desgracia son unos farsantes y para sobrevivir dependen de tu complicidad" (2000, p. 250). Y su crítica se extiende a los alumnos, quienes aprenden a mentir y ser cómplices de un proceso de aprendizaje falso, carente de sentido. Él habla de su propia experiencia como alumno de actuación:

> ¿Cómo sé estas cosas acerca de ti? Las sé porque yo también las sufrí. Las sufrí durante un largo tiempo como estudiante de actuación y como actor. Las sufro de segunda mano como profesor de actuación, como director y como dramaturgo. (Ibídem)

Las frases o comentarios pueden ser más agudos si ya no solo se expresan en las aulas, sino en zonas compartidas de la escuela: pasillos, corredores, jardineras, biblioteca, etc., así como también los escritos (grafitis) en las puertas y paredes de los baños: "a Fulano(a) le gusta el(la) profe", "Al (a la) profe le gusta Zutano(a)", y lo mismo con otro tipo de comentarios: "Ese profesor ni me gusta para estudiante". Es delicado el asunto de que estos comentarios se den en el seno del grupo de la clase de actuación. De aquí que la enseñanza o formación de sujetos se vuelve una tarea de extrema responsabilidad. Un mar de comentarios, declaraciones, observaciones y anécdotas llenaría varios tomos enciclopédicos sobre comportamientos y conductas tanto de docentes como de estudiantes. Pero, también podría ser que la comunicación en el espacio de trabajo no era la más idónea. O era poco pertinente. O en verdad, casi no había "química" en la interrelación y comunicación entre docente y alumno(a). ¿Cómo se pueden desarrollar los procesos de la formación teatral, si no hay claridad en cómo ocurre la enseñanza y el aprendizaje de un arte, un oficio milenario que sigue presentando debates y fuertes discusiones sobre la producción de su conocimiento socialmente pertinente?

Lo liminal en el proceso áulico

Podría decir que la liminalidad, como concepto, se involucra en numerosas expresiones disciplinares porque incide en amplias áreas del conocimiento humano y social, y en el campo del arte no es la excepción. Habría que aceptar que está presente en múltiples formas, maneras y modos coexistiendo en nuestra vida cotidiana. Existen teóricos y especialistas como Jorge Dubatti que señalan que en el teatro hay fenómenos de frontera como:

> [...] límite o lugar de pasaje, separación o conexión, zona compartida de intercambio o combinación, fusión o conflicto, tránsito, circulación y cruce, puente y prohibición, permanencia o intermitencia, zona de mezcla, hibridez, transfiguración, periferia, lo excéntrico, el dominio borroso o desdelimitación, lo interrelacional, lo intermedial, incluido lo interfronterizo y lo transfronterizo, etc. (Dubatti, 2017b: 15, citado en Kent, 2019, p. 168)

Y en este escrito se intenta una aproximación conceptual y problematizar la liminalidad desde el plano educativo teatral. Es decir, desde un proceso-ritual de formación de la práctica docente teatral. Desde zonas fronterizas de un "afuera" y un "adentro" del aula. Lo mismo aplica para una zona difusa y ambigua de conocimiento, que constataría una formación integral de los sujetos teatrales por medio de un "sin" saber y un "con" saber. Lo que todo estudiante esperaría es un saber no parcial, no fragmentado, no simulado del oficio, que es su proyecto de vida. Por ende, el proceso formativo implicaría una frontera liminal dinámica entre un conocimiento parcial/total; fragmentado/integrado; simulado/real; etc. Visto así el proceso, el estudiante espera no solo lo explícito, sino también lo implícito de la formación. Es decir, desde la perspectiva del sujeto o expectación del alumno frente al conocimiento teatral de su formación.

Se pretende, entonces, comprender ciertas zonas de "tensión liminal" entre docentes y alumnos en espacios académicos dentro y fuera del aula; de un *sin/con* saber, conocimiento, habilidad. Zonas y tensiones que son propias de los procesos. Enumerando algunas de las actitudes más

visibles o perceptibles en los alumnos: atender/desatender; ver/mirar; oír/escuchar; hablar/parlotear; pensar/divagar; comunicar/incomunicar, aceptar/desaprobar. Así mismo como sus estados anímicos más comunes: estar a gusto/ estar a disgusto; contento(a)/ enojado(a); disciplinado(a)/ indisciplinado(a); confiado(a)/ desconfiado(a); presente/ausente; interesado(a)/ desinteresado(a); dispuesto o indispuesto; seguro(a)/ inhibido(a); motivado(a)/desmotivado(a); etcétera. Y otros tantos también comunes y propios de los docentes que se podrían enumerar. Hasta dónde estas actitudes y estados anímicos son parte de un juego de poder entre docente y alumnos, de aceptar la teatralidad social de los sujetos en sus espacios de trabajo, ya que: "Hoy todo el orbe social está transteatralizado y teatralidad/ teatro/ transteatralización constituyen un *continuum* osmótico" (Dubatti, 2019: 28). Entonces los procesos se vuelven dinámicos, complejos y con cierta dosis de incertidumbre. La perspectiva estructuralista no basta para comprender o entender su magnitud.

Desde luego, se reconocen zonas de tensiones en la relación docente-alumnos. Por lo tanto, cambiar o transformar la relación y comunicación humana que se da en la formación de actores bajo un *habitus* arraigado en la práctica docente, no es poca cosa; más aún al considerar la compleja sensibilidad pedagógica en la relación docente-alumno(a), es decir, el *formar* o con-*formar* la visión y percepción de competencia estética y humana de los sujetos-actores es asumir una responsabilidad social y una ética profesional comprometida. Por eso, se da el proceso pedagógico-comunicativo y liminal en una perspectiva y posibilidad de considerar al teatro como una actividad potenciadora de ideas (aplicaciones), entre ellas, la de *potenciar*[15] los procesos de enseñanza y aprendizaje y, en específico, el campo de la didáctica y la pedagogía teatral; la de *empoderar* a los sujetos bajo el proceso pedagógico pertinente y, sobre todo, la de *formar* sujetos de sensibilidad estética y humana.

15 La idea tiende a empoderar el proceso formativo profesional del actor teatral, fortalecer su estructura dinámica interdisciplinaria en un amplio espectro de acción y sentido: filosófico, estético, sociológico, político, ideológico y sociocultural.

Se apela entonces aquí a reconocer el fenómeno liminal en los procesos educativos y formativos de actores profesionales en el nivel de estudios superiores. Pero, el punto de importancia reside en la manera, modo o forma que despliegan tanto profesores de técnica de actuación como estudiantes, la interrelación pedagógica, comunicación y liminalidad que generan o a las que se ven sometidos los procesos formativos. Al intentar vincular y explicitar un proceso "natural" que le es propio a las relaciones humanas, como las relaciones educativas entre profesores y alumnos, la liminalidad podría y/o tendría que ser un elemento potenciador o generador de sentido, de muchos elementos estructurales y problematizadores. Liminalidad entre *la-comunicación-y-la-no-comunicación*, entre *la-docencia-y-la-no-docencia*, entre *el-aprendizaje-y-el-no-aprendizaje*, *la-formación-y-no-formación*, *lo-humano-y-no-humano*, etcétera, etcétera. Formación profesional de sujetos sensibles para el arte escénico.

De aquí que explorar la posibilidad de las particularidades liminales en la vida cotidiana de los sujetos dentro y fuera de los espacios de formación, por ejemplo las generadas en la comunicación e interrelación docente-alumnos, detonaría una potencia en la creatividad y las posibilidades de realidades estéticas, es decir, mundos posibles: imaginarios y simbólicos en la ficción. En muchos sentidos, la enseñanza tiene carácter artístico en la misma medida en que todo arte es artístico (Eisner, 2002, p. 101). ¿Y si el proceso liminal consciente empodera a los alumnos?, ¿por qué entonces preocupa la formación profesional de sujetos de arte escénico? Más bien, ¿por qué preocupa el aspecto de la liminalidad que surge entre estos sujetos? La liminalidad generada entre los sujetos directos que asumen un proceso, deficiente didáctica y pedagógicamente, puede provocar una pantalla, una simulación de procesos; y más cuando se percibe que las cosas no andan bien. El cambiar de profesor(a) el próximo ciclo, semestre, año, no remedia la cuestión. Genera un estado de cosas llamada mediocridad.

Entonces, la liminalidad puesta en cuestión no está aquí para su descalificación o desacreditación pues es inherente a las interrelaciones humanas. Es, en cierta forma, un modo negativo como podría operar —como

pantalla o simulación— en la formación, porque se produce para no ver lo que realmente sucede en el aula. Es una liminalidad contraproducente al proceso educativo. La liminalidad, consanguíneamente, es prima cercana de la teatralidad —aquí social— que enmascara el proceso formativo de responsabilidad, ética profesional y de carencias estéticas en los futuros actores profesionales. Desde luego, es una teatralidad generada por la interrelación de sujetos que carecen de confianza entre sí, tal cual la presenta Antonio Delhumeau en su libro *El Hombre Teatral*: "una teatralidad como fuente de sospecha y a la suspicacia como necesidad de enmascararse" (1983, p. 71). Como en la percepción del alumno que se siente observado y articula su comportamiento para organizar la mirada de su supuesto observador (Dubatti 2019, p. 26). Con esta idea, el mismo Jorge Dubatti, desde la antropología teatral, problematiza la teatralidad como una "condición de lo humano con la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro" (2007, pp. 150-151). De ser así, la docencia —teatral— se acompaña prácticamente de una teatralidad que:

> es inseparable de lo humano y acompaña al hombre desde sus orígenes. El mundo humano se sostiene en una red de mirada. Una red de mirada (de lo que debe y no debe verse, de lo que puede y no puede verse) genera acción social y sostiene el poder, el mercado, la totalidad de las prácticas sociales. (Ibídem)

En verdad, si el(la) docente genera a su modo una práctica en el aula con aspectos llenos de trivialidades, anécdotas e interminables historias de su vida solo para llenar un tiempo académico de docencia, será porque aparecen o surgen momentos que no puede resolver didáctica y pedagógicamente. ¿Cansancio, carencia o desconocimiento de reconocer cómo resolver una pregunta de un(una) estudiante; no saber qué comentar o cómo apoyar el trabajo actoral de sus alumnos? O también surge el silencio de los mismos estudiantes, el temor a preguntar, como menciona David Mamet, "la complicidad de los estudiantes" (2000, p. 250).

Atender un proceso de formación teatral podría tal vez comenzar, entonces, reconociendo los límites que tal tarea implica, como lo plantea Seymour Sarason: ¿cómo queremos que las personas se conozcan e interactúen recíprocamente?, ¿cómo queremos que los alumnos y los docentes

se conozcan, comprendan y consideren unos a otros? (2002, p. 75). Y sin considerar la otredad que plantea esta idea de Sarason, ¿será difícil llegar a la conciencia de la atmósfera de liminalidad que tanto docente como alumnos respiran? Pues el docente no es docente sin la presencia de los alumnos y viceversa; los alumnos no son alumnos sin la presencia del docente. Y con presencia quiero decir que el acto de la enseñanza-aprendizaje sí acontece en el convivio del docente-actor en personaje de la enseñanza-poiésis, y con la expectación de los alumnos-espectadores. Y cada encuentro debería ser un acontecimiento humano. Entonces, la identidad de los sujetos se genera en el convivio de su alteridad. Por ello, estoy de acuerdo con Adolfo Vásquez Rocca:

> La constitución de nuestra identidad tiene lugar desde la alteridad, desde la mirada del otro que me objetiva, que me convierte en espectáculo. Ante él estoy en escena, experimentando las tortuosas exigencias de la teatralidad de la vida social. (Vásquez Rocca, 2006)

Conclusiones temporales

Al poner sobre la mesa una problemática educativa en el ámbito de la formación superior en teatro en las universidades mexicanas, con el énfasis académico en los procesos —pedagógico, comunicativo y liminal—, se intenta llamar la atención en la cuestión ética profesional de la enseñanza y en las tergiversaciones formativas de los sujetos teatrales. Es una cadena de situaciones que repercuten unas a otras, como efecto dominó. Se tiene que seguir trabajando en la formación, porque la universidad —por el Estado— tiene ese encargo social. La cuestión de importancia aquí tratada, es atender y evitar lo que para algunos estudiosos ya es obvio: la simulación educativa. Las reflexiones en torno a la formación seguirán su trayecto teórico-metodológico, porque el camino a una pedagogía teatral mexicana todavía no ha sido completamente trazado. Pienso y creo firmemente que empoderando el proceso formativo se empoderan los sujetos, por ende la sociedad. Visualizando los procesos de la formación profesional y sus mecanismos educativo-político-social y humanos, se potencia a las prácticas docentes y, por ende, a la universidad.

Guadalajara, México, 15 de abril de 2021.

Referencias bibliográficas

Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas.* Barcelona: Anagrama. Colección Argumentos.

Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama. Colección Argumentos.

Cohen, I. (1996). *Teoría de la Estructuración. Anthony Giddens y la Constitución de la Vida Social*. México: UAM.

Delhumeau, A. (1983). *El Hombre Teatral*. México: Plaza & Janes Editores.

De Tavira, L. (2006). *Hacer teatro hoy*. México: El Milagro.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad.* Buenos Aires: Atuel. Colección Textos Básicos.

Dubatti, J. (2016). *Teatro matriz-teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada.* Buenos Aires: Atuel. Colección Textos Básicos.

Dubatti, J. (Coord. y Ed.) (2019). *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima, Perú: ENSAD.

Eisner, E. (2002). *La escuela que necesitamos. Ensayos personales*. Buenos Aires: Amorrortu.

Fediuk, E. (2008). *Formación teatral y complejidad*. México: Universidad Veracruzana.

Flecha, R. et al. (2001). *Teoría sociológica contemporánea*. Barcelona: Paidós.

Franco, E., Vazquez, C., Chavolla, A. (2007). *Pedagogía Teatral, Política Cultural: Apuntes y Reflexiones.* Guadalajara: Apuntes.

Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

Kent, D. (2019). El "respectador" ante la liminalidad de la experiencia teatral. En Dubatti, Jorge (Coord. y Ed.): *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima, Perú: ENSAD.

Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero*. España: Anagrama. Compactos.

Luhmann, N. (1996). *Niklas Luhmann. Introducción a la Teoría de Sistemas*. Lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete. México: Universidad Iberoamericana.

Mamet, D. (2000). *Una profesión de putas.* España: Debate.

Meléndez, C. (1984). La educación y la comunicación en México. *Perfiles Educativos*, Nro. 5 (24), pp. 3-17, ISSN 0185-2698. México: CESU-UNAM. En: http://www.iisue.unam.mx/perfiles/articulo/1984-5-la-educacion-y-la-comunicacion-en-m%C3%89xico.pdf

Sarason, S. (2002). *La enseñanza como arte de representación*. Buenos Aires: Amorrortu.

Serrano, R. (1996). *Tesis sobre Stanislavski*. México: Escenología.

Vásquez, A. (Julio 2006). Baudrillard: alteridad, seducción y simulacro. *Escáner Cultural*, Año 8, Nro. 85, Transversales. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso - Universidad Complutense de Madrid. Revisado el 30-03-2021 en http://www.escaner.cl/escaner85/transversales.html

Vázquez, C. (Mayo 2006). Las relaciones invisibles. Notas y observaciones de la relación comunicación-educación para un actor. *Mímesis*, *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas - IIE*, *1*(1), 137-160. Guadalajara, México: CUAAD-UdeG.

Vázquez, C. (Julio - Diciembre 2009). Pedagogía Teatral Crítica, una aproximación teórico-metodológica para la formación profesional de actores. *Calle 14, Revista de la U. Distrital Fco. José de Caldas, ASAB*, *3*(3), ISSN 2011-3757. Bogotá, Colombia: Universidad Distrital Fco. José de Caldas.

Vázquez, C. (2020). Paisajes contemporáneos para un sujeto escénico. En Ocaranza Velasco, Jorge Octavio (Coord.): *Estudio del paisaje como elemento natural, transformado y simbólico en el arte* [Versión electrónica]. Guadalajara, México: Mextli Ediciones.

El *Des*-Artista ~~investigador~~ instigador productor de *Des*-Conocimiento

Alberto Villarreal

Escritor, autor y director de teatro, de ópera, creador de instalaciones escénicas e investigador académico, con presencia artística en 14 países; traducido al alemán, chino, inglés, francés y portugués. Sus textos están publicados en "Nick Hern Books" de Londres; "Actualités editions" o "Le Miroir qui fume" en París; "Alarcos" de Cuba y "El Milagro" en México. Ha sido invitado a festivales como el "Transamerique" de Montreal, el "Iberoamericano" de Cádiz o el "Mirada" de Santos Brasil y ha dirigido en teatros como el "Kammerspiele" de Múnich y en el "Schauspiel" de Leipzig. Algunos reconocimientos son el Premio Internacional de Ensayo Teatral y el Premio Nacional de Literatura: José Fuentes Mares.

El *Des*-Artista ~~investigador~~ instigador[1] productor de *Des*-Conocimiento

Alberto Villarreal

Ciudad de México, 7 Mayo del 2021

For if this book is a joke it is a joke against me. I am the man who with the utmost daring discovered what had been discovered before. If there is an element of farce in what follows, the farce is at my own expense; for this book explains how I fancied I was the first to set foot in Brighton and then found I was the last.

Chesterton

I

Tanto valora el Arte sus andaduras libertas, que él mismo ridiculiza y burla periódicamente su concepto. Prácticas artísticas extremas que escandalizan a críticos "globalhistriónicos", son en realidad el estratégico borrar de huellas de un animal salvaje. Acecho y camuflaje son las "Artes Mayores" de las Artes.

La huida se da también entre camas y balcones de las Historias del Arte, que son seducidas y burladas. Después de atrapado y condenado, las "performatividades pedagógicas" han dado al Arte por "Museificado"[2]; pero este ha entregado una y otra vez una cabeza falsa cercenada diciendo que esa es su verdadera Definición. Con este "Engaño de decapitación" se ha puesto de nuevo en correrías y clandestinidad. Luego reaparece y farda entre académicos ser vástago ilegítimo, defendiendo la belleza de la butaca sobre la del pupitre, y pasea su exotismo entre seminarios y congresos

1 Sinónimos: Incitar, inducir, excitar, persuadir, aguijonear, alentar, azuzar, espolear, estimular, provocar, fustigar, impeler, mover, pinchar, promover, punzar, impulsar, achuchar, aguijar, camandulear, soliviantar, concitar, enzarzar. Antónimos: disuadir, desanimar, deponer, apartar, desaconsejar, desalentar.

2 Sobre el término explica —o ironiza— Adorno en torno a la relación fonética y de uso que guardan las palabras: Museo y Mausoleo.

diurnos. Aburrido, regresa a su verdadera opacidad de acechador y burlador en el "Concierto de los Conocimientos", donde se le encuentra trazando un círculo con un serrucho debajo de la orquesta.

Mas hay conceptos del Arte que no requieren ocultarse debido a su camuflaje natural. El Escenario, en tanto "Horizonte de sucesos" aún no ha sido tazado en algún valor racional fijado por la moneda de la Estética o por la bolsa de valores filosóficos; ya sea porque no ha sido visto o porque no es tolerado el vértigo de su visión. Es demasiado profano y obsceno para académicos ilustrados, que prefieren el espacio elevado respecto al suelo del cuadro pictórico o de la pantalla cinemática; o el pinchazo sanguíneo performático dentro de la "puesta en virtualidad" de la "puesta en cámara". Incluso sigue siendo inaprensible mediante "neocoloquialismos neopostcolonizantes" para sus "teatrantes" de sectas protestantes. A pesar de la luz neón chillante de las "glosas globalizadas", el Escenario es aún un misterio antiguo e irracional. Se debe a su naturaleza de Experiencia extirpadora de certidumbre; de excepción "deshilvanante" del entramado en los sistemas nerviosos de sus convidados, y lo debe a que no contiene, ni parte ni comparte, elementos de Conocimiento. Esto se expresa en la advertencia sobre la entrada vacía a todo Escenario, frente a la que teóricos y algunos de sus propios oficiantes dan vuelta: *Lasciate ogni "conoscenza", voi ch´entrate.*

II

El Conocimiento es hierro fundido de pasados. Experiencia mineral moldeada por los golpes lógicos de la argumentación. Se accede al Conocimiento solo desde el retiro y el sosiego, nunca desde la Experiencia[3]. Todo Escenario es un tablado que quita el suelo a su contemplador. No es solamente un territorio delimitado, sino un rumbo. Un punto cardinal quebrado al "espacio-tiempo" ordinario. "Situacionismo" que no permite el uso de conceptos como brújulas; solo onomatopeyas; la exhalación ruidosa; el

3 Montaigne Ensaya; no Conoce. En el Teatro se Ensaya; no se Conoce. La diferencia fundamental entre Aprender y Ensayar es que el segundo es una forma de Experiencia. Privada y oculta, pero Experiencia.

grito ahogado[4]. El Escenario está vivo, y como todo monstruo marino es evasivo a las tablas flotantes[5].

Como contraejemplo del Escenario existe el Laboratorio científico; Fénix disecada y momificada[6]. El Escenario se rehúsa a nadar las aguas frías de la deducción analítica porque no se interesa por ninguna Verdad[7] ni persigue algún Conocer; y se niega —incluso con violencia— a ser Experimento (que es una Experiencia en "caja —o ataúd— de Petri"); no contagioso, no radioactivo, modificado en su genética solo para empañar algún hisopo de Verdad. El Escenario produce Experiencia, no Conocimiento. El Conocer geometriza, y a partir de su trazado de radios y ángulos equilibra pensamiento y percepción[8]. Prolongando "puntos de fuga" desde fuerzas tectónicas, las convierte en arquitectónicas para sostener *ὀ πρόναος* [9] el gran arquetipo positivo del Conocimiento: *γνωθι σεαυτόν*[10].

---

4 Por ello los demonios, en las novelas de Flaubert, hablan con onomatopeyas. Hierven y castigan entre Experiencia pura. Ni infierno ni paraíso soportan filosofías ni destilan Conocimientos. Dante coloca a los filósofos clásicos en el limbo. Solo se puede Conocer cuando se está en un "ningún lado"; en un paraje que no experimenta salvación ni condena, y que no puede esperarlas jamás.

5 De ahí que los telares en los teatros a la italiana conserven los mismos nudos utilizados en la navegación desde el siglo XV. El Monstruo escénico deberá emerger pinchado por los arpones de las varas eléctricas y de carga —el Escenario; esa ballena blanca—.

6 Se olvida con demasiada frecuencia que la palabra *Laboratorio* proviene de los actos alquímicos de la *Labor* y el *Oratorium.* Ejercicios posteriormente suplantados por el método científico. Se olvida también que durante la Guerra de los Treinta Años, que eliminó finalmente toda esperanza de un "Reinado Alquímico y Teatral", estaba acuartelado el joven soldado Descartes, entonces aventurero y artista de la seducción. Sería durante aquella guerra que tendría los llamados "tres sueños" desde los que emergería su filosofía. Los vapores de los *Laboratorios* quemados producían quizá sus pesadillas.

7 La así llamada "Verdad escénica" no es en realidad Verdad, sino Develación, ya que no es argumentación sino Experiencia. Lo Verdadero tiene que ver con el Uno, que es indubitable. La Experiencia es estar en medio de innumerables puntos cardinales, intento imposible de ubicación entre lo laberíntico y lo múltiple.

8 E incluso: Acción, a través de sus derivaciones Éticas, que son prolongación de sus geometrías.

9 "Delante del templo".

10 "Conócete a ti mismo".

La Experiencia es acción negativa, vaciamiento. Es el quiebre del bloque de mármol en la cantera y su elevación entre andamios; que deberán ser retirados luego para develar la escritura inmortal en griego antiguo. La Experiencia solo produce *Des*-Conocimiento. Es ahí, en el fugaz juego del Acto Escénico —cuando gusta presentarse, cuando por fuerzas que se *Des*-Conocen responde al conjuro— que los que lo atestiguan, de pronto, ante ese punto cardinal hirviente —como un peso que llega al centro de la tierra y que no sabe hacia qué dirección continuar cayendo— pierden su Ser-Persona y se *Des*-Conocen a sí mismos. La Experiencia —monstruo marino bajo el cielo graso y el grueso de las mareas— ha devorado a los que la transitaban. Su butaca es lo único que los sostiene. Ese hueso externo —comúnmente roto o rechinante— es apenas un columpio pendulando sobre el infinito del *Des*-Conocer. Mareo o alivio de existir.

Schopenhauer —filósofo de la Voluntad y la Representación; no del Conocimiento— sopesó, y seguramente conoció, este momento escénico. Lo vincula a la Tragedia, como el "Grado cero" o "Nivel del mar"[11] de la existencia humana. Y ensaya en sus textos —como si de un viaje al centro de la tierra se tratara— que solo accediendo a ese "Estado de Escena", el ser humano puede percibir la Voluntad. Solo cuando se ha perdido todo "Sentido del existir" es que el "Sentido de ser" puede Experimentarse, pero conservándolo aún en estado *Des*-Conocido. La oscuridad externa del cosmos y la interna del cuerpo han triunfado. Luego se encienden las luces de sala. La Costumbre —esa alcahueta de vanidades— nos martillea de regreso al mundo en un único golpe y con una única pregunta: ¿cómo es posible vivir en este mundo incognoscible como si lo conociéramos?

Con estas *Des*-encarnaciones, el Escenario libera al Conocimiento detrás de un telón "corta fuegos". Lo desenmascara momentáneamente de toda la ventriloquía de su "deber ser" apolíneo. Le permite por un momento ser pensado como estafador; lo atrae a una vida de carencia y falta; a él, que es siempre afirmación y exceso.

---

11 Sabiendo que lo Trágico se mueve hacia el abismo, no hacia las playas.

III

Allan Kaprow en su libro *The education of the Un-Artist*, que recoge ensayos entre 1971 y 1974, defiende un *Des*-Aprendizaje del Arte. Los ensayos, interrumpidos constantemente por *Contra*-Ejemplos[12], proponen una guerrilla insurgente desde el *No*-Arte —que hoy bajo la censura estéril de la "corrección política" lamentamos no tener el valor de emular— contra el autoritarismo estético. El creador del *No*-Concepto *Happening* —Escenarios contraculturales hoy espectacularizados—, no pierde sin embargo la convicción en la utilidad de la Educación.

El Conocimiento, a través de su *clerus saecularis* de grados académicos y universitarios, se organiza en torno a las jerarquías que lo producen y diseminan. La Educación de Kaprow no pretende la expansión del Conocimiento sino lo opuesto, justamente la reinstauración de la antigua *Docta ignorantia.* Su consecuencia: el *Des*-Artista.

La "postura pedagógica" de Kaprow[13] cuestiona la tendencia en aumento —desde la consumista y optimista época de posguerra— de introducir estudios especializados en Artes en las universidades con el fin de promover su "profesionalización". Estudios que, desde su inicio, demandaron a los Artistas sumarse a la producción industrial y modernizadora del Conocer. El *Des*-Artista renuncia a esta inclusión. Le ahoga la toga y se siente esbirro con birrete. Las Universidades, finalmente isomorfismos de las redes neuronales, no pueden permitirse la presencia de tejido de un órgano "inferior" bajo la bóveda craneal. La *Vía* de la "Experiencia por medio de Escenarios" como parte activa de la vida académica produciendo *Des*-Conocimiento sigue siendo hasta hoy inadmisible. ¿Para qué introducir el *Des*-Conocer como práctica regular en las aulas? ¿Habría el alumnado de *Des*-Conocer lo que con tanto esfuerzo ha Conocido? ¿Y debería el

12 Porque el Ejemplo es una Experiencia ya uniformada —y condecorada—, leal al Conocer.

13 Probablemente inspirada en la *Pedagogia do oprimido* de Paulo Freire, publicada en inglés en 1970.

profesorado *Des*-Conocer lo que Conoce y que justo por ello lo imparte? Solo la Patafísica de Jarry se sentiría en su elemento ante tal *curricula*[14].

Evidentemente, el Artista ha sido ya aceptado —a regañadientes y blasfemias— entre los cogitabundos, pero solo después de varias advertencias domesticadoras contra su quijotesco "facer agravios e instigar entuertos académicos"; y solo por intercesión del poder presidencial de la Filosofía —esa todopoderosa madre que usurpó el poder a la Teología y que reina desde entonces—. El Artista matriculado recibe entonces por mandato y por *forma vitae,* practicar celosamente el acto más sacro del Conocimiento: Investigar. Debe hacerlo a semejanza del resto de sus hermanos del cenobio monástico cognoscente. Hechos los votos de lealtad bibliográfica y de marco epistemológico, el Artista en su celda, rememora su fáustico pacto de *Des*-Artista; *Re*-Conoce que su naturaleza nunca ha sido Investigar sino Instigar.

Investigar guarda celosamente en su genética el método científico; puede ser intuitivo o primitivo, pero debe ser método, es decir: medición. Es necesariamente oficio aprendido —*Tecné*—; metros y epítetos del cómo propiciar el hallazgo. Entre Investigar e Instigar existe la misma distancia que entre caminar con una dirección en la mano hacia una dirección definida —la tautología de palabras a que fuerza el español despeja toda duda— y el vagar sin rumbo ni propósito por una ciudad. El *Flâneur* de Baudelaire es Arte de Instigación a la Vida, provocación sin finalidad ni resultado. La misma distancia que hay entre una Tesis de grado y *I "passages" di Parigi* de Walter Benjamin, es la que separa la Investigación de la Instigación.

IV

El *Des*-Artista —adelantado al término— Carlo Michelstaedter, llevó el deseo por *Des*-Conocer a su consecuencia máxima —quizá con excesiva

14 Honestamente, afirmo al lector que no comprendo por qué esta materia no se imparte en las universidades que enseñan Artes Escénicas. Nacida de una mente específicamente teatral, es realmente una *Vía* de Enseñanza pragmática sobre la profundidad de las naturalezas teatrales. No conozco mejor Pedagogía ni aproximación "Filosófica-Científica" a las Artes Vivas que la Patafísica.

coherencia; y lo coherente también presenta *Hybris* y Tragedia— en su tesis de licenciatura presentada en junio de 1908: *La persuasione e la rettorica.* Se suicidaría en 1910. En ella denosta la Retórica como aquello que impide que la Vida se nos manifieste en toda su fuerza. La Persuasión es la capacidad de existir en el absoluto presente sin necesidad de supervivencia posterior. A pesar de todas las virtudes del Conocimiento, su contraparte, su doble fondo, es que forma parte de la construcción Retórica del mundo. El Conocimiento se utiliza para generar discursividad, y con ello protección ante el nacimiento, el parto, la muerte, el desastre natural, el accidente o la amputación; ofrece una existencia aislada de la Vida y la postergación de la Muerte. El Conocimiento es la teoría justificativa de la supervivencia. La *Anti*-Tesis de Michelstaedter es una llamada a la Vida en sus estados crudos, a las consecuencias últimas del *Des*-Conocer. Para él es aceptable la Vida sin recubrimiento o la Muerte, pero nunca la "retórica supervivencia". Doblete de sombra doblada. Es el *Des*-Conocer más vitalista posible; el cocinado por crudeza del Conocimiento. Agujero negro pinchado en el vacío de un cosmos incognoscible.

V

La relación Escenario-Agujero negro es la polea central de este ensayo. No conozco otro fenómeno más isomórfico respecto a un Escenario y que lo explique mejor que los Agujeros negros. Asumo que la imagen es insostenible desde el Conocimiento, pero confío que puede Instigar al *Des*-Conocimiento con toda su acción negativa. La fenomenología que se describe en la física —justo ahí donde acepta que su Conocer ya no es operativo— sobre las regiones del Agujero negro, produce la más precisa descripción posible del evasivo y evadido Concepto de Escenario. Desde este *Des*-Conocimiento, el Escenario se devela como un "Horizonte de sucesos", un Agujero negro en la consciencia humana profunda. En los Agujeros negros las leyes de la física se suspenden de la misma forma que en los Escenarios las leyes de la consciencia y la identidad quedan *Des*-Alojadas radicalmente. El Agujero negro comprueba que el "espacio-tiempo" es solo una ilusión de la materia; el Escenario, que "Lo Real" es solo una fantasmagoría del Deseo

humano. Justo en el centro de ambos fenómenos, habita lo que en ambas descripciones puede llamarse: la Singularidad. Un estado de "Alta excepción" imposible de ser pensado. Si el Agujero negro va más allá de la física, el Escenario va más allá de la Experiencia, que sería solo un error perceptual de lo tridimensional. Ambos estallan y rebasan nuestros juegos lógicos y conceptuales, incluso los planteados en la lucidez lúdica de los Agujeros de conejos blancos que siempre llegan tarde.

VI

La pregunta que debemos enfrentar es si el Conocimiento y el *Des*-Conocimiento pueden Conocerse y *Re*-Conocerse en un Escenario. La respuesta es afirmativa, y no se contesta con probabilidades futuras, sino desde la Historia previa a nuestro concepto de Arte hoy terriblemente *Des*-Memoriada. Porque esto ya se concibió y se materializó; y constituyó la versión más precisa y desarrollada de un Teatro que se haya producido jamás en la cultura occidental.

Esta interacción de fuerzas se comprende bajo el antiguo concepto de: *"Coincidentia oppositorum"* que implica el encuentro de los opuestos irreconciliables, pero no reunidos en el conjunto de la síntesis lógica, sino manteniendo su profunda contradicción; reuniéndose sin perder la imposibilidad de su reunión. Vinculación en Alta Excepción contra "Lo Real". Su misterio y utilidad para los Escenarios se ejerció durante algunos afortunados siglos, hasta que leyes persecutorias contra las filosofías negativas fueron promulgadas a través de la Estética que con ello fundaría nuestro actual concepto reducido de Arte en abandono del antiguo *Ars*.

Son el Renacimiento y el Barroco[15] los momentos en que los Teatros y los Escenarios se aproximaron más a su naturaleza de "*Des*-Conocer por Experiencia". No era necesario aún convertirse en un *Des*-Artista, porque los Artistas aún no habían sido "Ilustrados". Aquellas fueron Experiencias

15 Nacidos desde esa cultura medieval herética del mercado y de la risa, tan bien escrita por Rabelais y tan adecuadamente pensada por Bajtín.

producidas bajo la mística de Marsilio Ficino y los proyectos de Sabiduría total —no de Conocimiento— de Pico della Mirandola. Se Instigaron intersecciones, Monstruos y Prodigios en "Horizontes de sucesos" o Escenarios que cobraban forma no solo a través de los Teatros mismos, sino por medio de Laberintos, Autómatas, Grutas, Anamorfosis, Jardines, Fuentes, Gabinetes de maravillas y otros "Actos de metamorfosis" que hemos dejado de comprender o profanado convirtiéndolos en burdo turismo.

El "Teatro de la mente" de Giulio Camillo es quizá el proyecto Teatral más complejo elaborado y con el Escenario más propicio para *Des*-Conocer en toda la Historia de occidente, logrando armonizar Conocimiento y *Des*-Conocimiento. El sistema de Camillo instaura un Escenario mental, y la mente misma es conducida de abstracción en abstracción hasta llegar a lo *No*-Pensable y a lo *No*-Perceptible, que gracias al Teatro se vuelve Contemplable. La Experiencia se fija no en el Conocer, sino en la Memoria[16] que, al estar viva y consciente, sigue siendo afectada por el rapto teatral incluso después de desinstalado el Teatro. El Escenario ha diseñado trampillas y voladoras hacia la Intuición para generar el prodigio. Presentados Conocer y *Des*-Conocer, uno frente a otro sin "formalidades", construyen el clásico dispositivo mecánico del Contrapeso, que funciona con igual efectividad tanto para las formas materiales, como para las simbólicas. Un peso por sí mismo no puede elevarse, requiere de una Otredad equivalente que, gracias a un sistema de poleas, permita a un "tramoya-espectador" —con relativamente poca fuerza de Voluntad— mover ambos pesos sobre la vertical, entrando y saliendo de escena para intercambiar "decorados". Ese subir y bajar recursivo[17] de los "contrapesados" producirá la antigua Sabiduría, la *Sophia* de los gnósticos. La Experiencia produce con ello una cicatriz en el

16 Que no es en nada equiparable a nuestra burda idea de Memoria como almacén simple de datos, sino algo vivo. Lo sutil del espíritu y de la materia trenzados. Nosotros hemos perdido la capacidad de asimilar conceptos tan finos y con tal elevación de fuego y de lo vaporoso ascendente.

17 Hecho físico y mental donde figura y fondo intercambian lugares. Así, lo que es contenedor pasa a ser el contenido y el contenido se convierte en contenedor en una suplantación —y transgresión— mutua.

ser y en el existir. El Conocimiento será la Memoria de aquella herida, nunca su argumentación. La Sabiduría es su consecuencia; una humildad profunda, aquella oculta en las antiguas devociones de los misterios.

Pero tal unión se ha perdido para nosotros. Vendrá la Ilustración, y con ella el Escenario y sus Teatros perderán su valor y la buena Fortuna que acompaña solo a los osados. Sobrevendrá la separación de los irreconciliables y el desuso de la *"Coincidentia oppositorum".* El Conocimiento será refinado por las costumbres del método investigativo y serán denostadas las Vías del *Des*-Conocimiento. La Estética será la chaperona de las Artes para evitarle nuevas seducciones y andaduras. El Arte será momificado en museos; los teatros serán un edificio más del Estado y Laberintos y Jardines serán abandonados. El Arte trabajará a partir de ahora como el orador de Kafka, dando discursos a la academia fingiendo provenir de la "edad de oro". Será un "buen salvaje" domesticado, obligado a fugarse y a entregar su cabeza cercenada una y otra vez. Su regreso a las correrías y andanzas será avisado por Yeats solo hasta inicios del siglo XX en su conocida advertencia: "After us the savage god".

El Arte es una buena presa; quien le domestique podrá decirse un Gran Pedagogo, o el Gran Dueño del circo. Todos pagarán por ver el *freak show*.

VII

Expulsados de las Academias, lejos de los teatros de Estado; ahí donde se experimentan hambrunas, pandemias, desapariciones y crímenes de Estado; lejos de las condecoraciones de las "Grandes Capitales Culturales del Mundo", los *Des*-Artistas por naturaleza y hambre, sin ocultar piojos y calvicies bajo la boina con borla del Arte, se cuentan unos a otros ciertas perturbaciones y pesadillas. Es sabiduría de calle, pasada de mano en mano como una navaja, un cigarro o un pan magullado madrugado a alguien. En sus Instigaciones "de a oídas", llenas de malos entendidos y de leyendas urbanas, esos que hacen algo como *Des*-Arte, admiten que nadie sabe muy bien de qué va eso que hacen todos los días con pasión, rabia y un vitalismo

en los huesos. Siempre hay uno más elocuente y cínico para dramatizar los mismos fracasos de todos. Cuenta una anécdota rancia que aporta cierta dignidad ficticia al dar tumbos hacia ningún lado. Pero *Re*-Conocen que *Des*-Conocen por igual y por ello buscan la antigua *Ars* del Instigar. La Experiencia les ha cuarteado la certeza y parece que a veces se acuerdan de algún accidente escénico donde *Des*-Conocieron profundamente. La antigua Memoria está vieja y *Des*-Dentada, pero sigue por ahí, seduciendo, una que otra vez.

VIII

Lo más escénico de un Agujero negro es que no es negro, sino un espacio de radiante luminosidad. Toda la luz que ha devorado está ahí. No sabemos en qué estado, ni siquiera si sigue aún siendo luz o si ha devenido en otra fuerza impensable para nosotros, pero algo sigue ahí. Lo vemos negro porque la luz nos huye, va en dirección contraria y nos será imposible por siempre verla. Pero por dentro, el Agujero negro es incandescente como un Escenario en toda su Vitalidad y crudeza. Esto no puede argumentarse en tanto Conocimiento; ni sobre los Escenarios, ni sobre los Agujeros negros. Es solo una Intuición a partir de lo que *Des*-Conocemos. Una que ninguno de nosotros podrá convertir en Experiencia jamás.

Ciudad de México, mayo de 2021