



4.º
ENCUENTRO
TEÓRICO TEATRAL
INTERNACIONAL
ENSAD





4.º
ENCUENTRO
TEÓRICO TEATRAL
INTERNACIONAL
ENSAD

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS HÍBRIDAS
Y ESFERA PÚBLICA

En colaboración con:

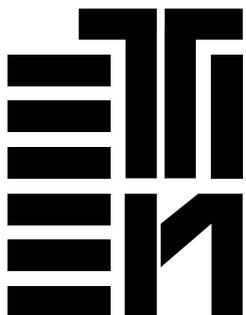


FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras



IAE Instituto de Artes del Espectáculo





4.º
ENCUENTRO
TEÓRICO TEATRAL
INTERNACIONAL
ENSAD

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS HÍBRIDAS
Y ESFERA PÚBLICA

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (ENSAD)

Dirección General: Lucía Lora Cuentas

Dirección Académica: Gilberto Lorenzo Romero Soto

Dirección de Investigación: Lucía Lora Cuentas

Dirección de Producción Artística y Actividades Académicas: Fantasía Guevara Pérez

Secretaría General: Santos Cadillo Jara

Oficina de Administración: Israel Ramón Pongo

Oficina de Planeamiento y Presupuesto: Janet Chinchay Vásquez

Coordinación en Dirección de Investigación: Yasmin Loayza Juárez

Fondo Editorial ENSAD

Coordinación editorial: Roxana Villalba Garcés

Corrección: María Inés Vargas Tunque, D'yanira Moscoso Quintana, Natalia Elías Pineda, César Gerardo Monterroso Pallardelly, Sheyla Liliana Huyhua Muñoz

Diseño y diagramación: Matthew Gonzales Mazanett, Alan Canales Espinoza

Coordinación de Imagen Institucional: Paulo Yataco Ramos

4.º Encuentro Teórico Teatral Internacional ENSAD

© De los textos y fotografías, 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.º 233, Miraflores

Lima 18, Perú

1ª edición digital, mayo 2023

HECHO EL DEPÓSITO LEGAL EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ N.º 2022-13346

ISBN N.º 978-612-48419-9-6

Descarga libre: www.ensad.edu.pe

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

Nota de edición	9
Presentación	10

PONENCIAS

Mesa 1	
DIANA I. LUQUE SÁNCHEZ	16
• Itinerarios psicogeográficos: experiencias vivenciales y sensoriales de la pandemia	
OLÍVIA CAMBOIM ROMANO	32
• Hábitos teatrales en la pandemia	
CARLOS-URANI MONTIEL Y AMALIA RODRÍGUEZ ISAIS	43
• Teatralidades religiosas en Ciudad Juárez: del espacio público a los escenarios	
Mesa 2	
JULIA MONGE TORRES	59
• Gestión de espacios independientes: la historia desde una perspectiva educativa con miras a la excelencia	
DORCAS CAMASCA CÓRDOVA	
Y MICHELLE SCHEELJE RAMÍREZ	68
• El proceso creativo en la experiencia escénica <i>Hipervínculo</i>	
ANABEL EDITH PAOLETTA	77
• Teatro y multimedios, hacia una reconfiguración de la escena contemporánea argentina	

Mesa 3

GABRIELA APARICIO, JANETH PIÑA, PALOMA BONILLA 94

- Reconfigurar los modelos de formación: imaginando nuevos espacios para la práctica del/la dramaturgista

NURIA CANO ERAZO 108

- Arte, locura y encierro: metodologías alternativas para la enseñanza de la Historia del Arte en el contexto formativo de las artes escénicas

TIRSO CAUSILLAS 117

- Ética, sublimación y formación en artes escénicas

Mesa 4

CÉSAR ERNESTO ARENAS ULLOA 132

- *The route that the light ray takes is always the fastest possible one*: un caso de adaptación escénica (jamás realizada) de un texto narrativo

LUCÍA ZANFARDINI, GUILLERMO RIEGELHAUPT
Y GUSTAVO BENDERSKY 153

- Relatos de mujeres migrantes en Argentina: entre el relevamiento lingüístico y el abordaje escénico

MIRIAM ÁLVAREZ Y ANABEL EDITH PAOLETTA 168

- Pueblos originarios en Argentina y Chile: desplazamiento, representación y las nuevas prácticas escénicas mapuche

Mesa 5

ARLETTE SOUZA E SOUZA 184

- El Modo Operativo AND como práctica teatral libertaria

ROBERTO VLADIMIR CARBAJAL 193

- Expresión dramática como proceso de cambio en la comunidad penitenciaria

RUBÉN BARDALES ·····	204
• La irrupción de lo real en el arte escénico como forma de estética crítica	

SUMILLAS ·····	217
----------------	------------

CONFERENCIAS MAGISTRALES

DIDANWY KENT TREJO ·····	227
• Experiencias intermediales en la escena: comunidades sensoriales en tiempos de contingencia	

DAVIDE CARNEVALI ·····	254
• Fumar en un lounge y pasearse en un museo: dramaturgia del espacio y experiencia del público	

ALFREDO MIRALLES ·····	278
• Hibridación, arte, ciencia y tecnología: práctica artística en el espacio público	

JUAN IGNACIO VALLEJOS ·····	309
• Tres tesis sobre lo coreográfico	

FELISA DE BLAS GÓMEZ ·····	336
• Problemática de la investigación en artes escénicas: historias de espacio y escenografía	

JORGE DUBATTI ·····	366
• ¿Qué son y para qué sirven las escuelas de espectadores y la Red Internacional de Escuelas de Espectadores?	

SUMILLAS ·····	402
----------------	------------

Nota de edición

Esta publicación se compone por las ponencias presentadas en el 4.º Encuentro Teórico Teatral Internacional ENSAD (ETTIEN), las cuales fueron seleccionadas por el comité científico de acuerdo con las bases del evento, y por las transcripciones de las conferencias magistrales a cargo de reconocidas artistas investigadoras e investigadores, invitados por el comité organizador del ETTIEN. El equipo del Fondo Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte de Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” desarrolló la edición, corrección y producción de este libro con el objetivo de que esta publicación recoja lo más fielmente posible las ideas presentadas y discutidas en el ETTIEN. Cabe resaltar que el Fondo Editorial ha respetado —sin imponer reglas de armonización o restricción— las diversas propuestas y variaciones de lenguaje inclusivo que ponentes y conferencistas han empleado en sus participaciones, entendiendo que su uso es una apuesta dinámica y en movilización. Por último, le recordamos al público lector que este libro se puede encontrar en formato digital de libre descarga a través de la página web de la ENSAD, por lo que les invitamos a compartir su valioso contenido.

PRESENTACIÓN



Presentación

Desde el 2018, la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (ENSAD), a través de la Dirección de Investigación, asume el compromiso de contribuir con el arte y la cultura de nuestro país mediante la construcción de espacios de encuentro entre teóricos teatrales nacionales e internacionales, estudiantes, docentes y artistas. A partir del 2019, estos espacios —orientados a difundir el quehacer de las artes escénicas y poner en relieve algunos temas cuya discusión nos parecía impostergable— se enmarcaron en un evento denominado Encuentro Teórico Teatral Internacional ENSAD (ETTIEN), el cual fue muy bien recibido por la comunidad académica peruana e internacional.

Esta acogida fue un impulso para continuar encontrándonos por y para la discusión académico-artística. Por eso, aunque la pandemia canceló muchos eventos a nivel mundial, el ETTIEN se mantuvo vivo en la virtualidad el 2020 y el 2021, característica que nos permitió compartir con nuevo público ávido por sumergirse en la teoría escénica sin importar los kilómetros de distancia. Además, en el 2021 el ETTIEN se convirtió en un congreso internacional manteniendo el mismo espíritu que gestó esta iniciativa y ampliándose para dar cabida a más voces que nos permitan pensar en el futuro del arte como comunidad.

En el 2022, se organizó la cuarta edición del ETTIEN, siendo la segunda como congreso internacional. Con todo lo aprendido, e inmersos en la nueva normalidad, apostamos por un evento híbrido que nos permitió mantener al público procedente de diferentes ciudades del Perú y el mundo y reunirnos presencialmente con nuestra comunidad académico-artística. Teniendo en mente el cambio radical que significó para las artes escénicas migrar del convivio a la virtualidad, este año el ETTIEN se tituló “Prácticas artísticas híbridas y esfera pública” para poner en relieve la necesidad de constituir a las artes escénicas como esfera pública desde la reunión de cuerpos que dialoguen

sobre el futuro del arte y las sociedades. Para ello, los ejes de discusión fueron: (i) nuevos contextos, nuevas hibridaciones en la esfera pública; (ii) pedagogías disidentes, pedagogías alternativas y decolonialidad; (iii) site specific e intervenciones artísticas en espacios públicos y espacios privados; (iv) territorios artísticos y lenguajes de resistencia y posresistencia: el rol de la videoescena y políticas públicas; (v) nuevos retos para la dramaturgia del teatro de transmedia; (vi) gestores culturales: nuevas alternativas para la elaboración de espacios híbridos; y (vii) culturas híbridas: identidad, pensamiento y simbolización. A partir de estos ejes de discusión, se pudo poner en la palestra temas culturales y de decolonialidad que cuestionan discursos de poder y analizan el rol del sujeto contemporáneo, reafirmando la necesidad del encuentro y de la función trascendente del arte en este proceso.

Además, siguiendo con nuestro objetivo de llevar los encuentros teóricos a más personas, decidimos publicar este libro que compila tanto las ponencias enviadas por académicos de diversos puntos del globo y seleccionadas por el comité científico del 4.º ETTIEN, como las transcripciones de las conferencias magistrales a cargo de importantes investigadoras e investigadores en artes escénicas, invitados por el comité organizador de este evento. Este registro permitirá que la teoría discutida y presentada del 17 al 22 de octubre del 2022 pueda ser revisada en cualquier tiempo y lugar, para de ese modo seguir promoviendo el análisis crítico y reflexivo desde las artes escénicas, específicamente, a partir del teatro y de su contexto social.

Mg. Lucía Lora Cuentas

Directora general
Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”
(ENSAD)

PONENCIAS



MESA 1

Ejes

- **“Nuevos contextos, nuevas hibridaciones en la esfera pública”**
- **“Site specific e intervenciones artísticas en espacios públicos y espacios privados”**



Itinerarios psicogeográficos: experiencias vivenciales y sensoriales de la pandemia

Diana I. Luque Sánchez
Universidad de Zaragoza

Lo común, de la experiencia pandémica al laboratorio escénico y artístico es el título de la investigación doctoral que estoy realizando en el área de Estética del arte contemporáneo del Doctorado en Filosofía de la Universidad de Zaragoza en España. Provengo de las artes escénicas, en concreto de la dramaturgia; sin embargo, la decisión de no circunscribir mi indagación al ámbito específicamente teatral y a un programa de doctorado en artes escénicas se debe, precisamente, a la necesidad de explorar vivencialmente las repercusiones del grave momento de crisis sanitaria y social originado por la pandemia del coronavirus SARS-CoV-2, comúnmente denominado “COVID-19”. La especificidad de las artes posibilita modos de conocimiento que le son propios. La exploración artística interdisciplinar atravesada por los discursos de la teoría sociológica, antropológica y filosófica puede establecer un espacio de diálogo y de conflicto para abordar el contexto social actual, al tiempo que puede ayudar a fundar nuevas metodologías de trabajo artístico.

Este espacio de encuentro internacional, propiciado por la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (ENSAD) se presenta como una oportunidad única para seguir reflexionando desde la interacción de los mundos del arte, la investigación y la academia, y las sinergias que puedan derivar de esta interrelación. Asimismo, el hecho de que este encuentro se promueva desde el espacio artístico, cultural y

vivencial del Perú, cuya situación político-social, sanitaria y pandémica se ha desarrollado de manera distinta a la del ámbito español, puede generar prósperos espacios de diálogo y de conocimiento. El título de la investigación doctoral, *Lo común, de la experiencia pandémica al laboratorio escénico y artístico*, se propone, precisamente, entendiendo que, si bien la crisis sanitaria ha sido compartida en todo el mundo, la experiencia de la pandemia está condicionada por factores geopolíticos, sociales, de medios sanitarios, económicos, etc. “¿Qué es común y para quienes?” es una pregunta fundacional en mi estudio, en tanto “lo común” no es ajeno a privilegios de supremacía de clase, género, raciales, legales, económicos, culturales, etc. (Arendt, 1958; Brown, 2015; Butler, 2015). Como práctica social y política, las artes vivas generan espacios de cuestionamiento de las complejidades sociales: pueden —y deben— visibilizar, problematizar y redimensionar esta pregunta.

La indagación práctica de la tesis se aborda en laboratorios experimentales de investigación y cocreación que reúnen a artistas diversos y a personas sin relación con lo artístico, de distintas edades y procedencias. El trabajo parte de otra acepción de “lo común”, lo corriente o cotidiano, ya se trate de hábitos rutinarios, de acciones, pensamientos, etc., que han sido redimensionados por la pandemia. La investigación se inició en una sala de ensayos; finalmente, la importancia que entrañó el veto al uso del espacio público durante los periodos de confinamiento en España, nos llevó a indagar en las vivencias acontecidas en el espacio urbano y a elaborar itinerarios psicogeográficos.

1. Contextualización sociopolítica y sanitaria

Debido a que las restricciones sanitario-políticas han determinado drásticamente las vivencias durante los primeros meses de la pandemia en España, es necesario exponerlas brevemente para contextualizar esta investigación en un marco sociopolítico tan diferente al del Perú. La Organización Mundial de la Salud eleva la situación sanitaria a pandemia internacional el 11 de marzo de 2020. El Gobierno español impone el estado de alarma el día 14 (Calvo, 14 de marzo de 2020) y, con él, el cese de toda actividad no esencial: se implementa el teletrabajo y la docencia *online*, se cierran los comercios no esenciales y se limita la libertad de circulación de

las personas por las vías de uso público, salvo para realizar actividades esenciales, como adquirir alimentos, productos farmacéuticos o de primera necesidad; asistir a centros sanitarios o desplazarse al lugar de trabajo. Este primer estado de alarma está vigente del 14 de marzo al 21 de junio de 2020, un total de 98 días.¹

El tránsito del estado de alarma a la denominada “nueva normalidad” se realiza conforme al “Plan para la desescalada de las medidas extraordinarias adoptadas para hacer frente a la pandemia de COVID-19”, aprobado el 28 de abril de 2020 en el Consejo de Ministros, donde se establecen fases pautadas para recuperar gradualmente la actividad profesional y de ocio (La Moncloa, 28 de abril de 2020). Asimismo, se permiten salidas a la calle regladas por tramos horarios y franjas de edad (Illa, 1 de mayo de 2020).

Se adoptan otras medidas durante y tras el verano de 2020, como restricciones por municipios y áreas sanitarias, o la imposición de un segundo estado de alarma nacional en el mes de octubre (Calvo, 25 de octubre de 2020), que obliga a un “toque de queda” nocturno, entre otras limitaciones, y que se amplía hasta el 9 de mayo de 2021. No profundizamos en estas nuevas medidas, puesto que no atañen de forma directa al estudio de caso que expondremos más adelante.

En lo concerniente a nuestra investigación, nos interesa el modo en que estas restricciones, adoptadas en pro del bien común ante la imposibilidad de ejercer un control efectivo sobre el virus, imponen un control sobre las personas como posibles portadoras del mismo, que afecta a su cotidianidad.

2. Itinerarios psicogeográficos

La indagación práctica de la tesis emplea la psicogeografía como marco metodológico con el fin de elaborar itinerarios urbanos que sirvan como proceso de conocimiento y de cocreación experiencial. Este proceso se fundamenta en algunas de las prácticas

1 Se trata del segundo estado de alarma de la era democrática en España. El primero se impone en 2010 como medida ante la huelga de controladores aéreos de la empresa de entidad pública Aeropuertos Españoles y Navegación Aérea (AENA) (Real Decreto 1673/2010, del 4 de diciembre de 2010). No obstante, la legislación aprobada con las medidas decretadas para paliar la crisis del COVID-19 alude a los estados de alarma posteriores como “primero” y “segundo”. En consecuencia, asumimos esta denominación, obviando el de 2010.

psicogeográficas exploradas por el Letrismo Internacional, el colectivo de vanguardia parisino que en 1957 se reconfigura como parte de la Internacional Situacionista. Sus miembros rechazan el capitalismo, el consumismo y la turistificación imperantes en las sociedades occidentales de los años 60 y 70 del siglo XX, y proponen un modelo de ciudad dinámico y sensorial que transforme el urbanismo parisino. Se oponen así al modelo de construcción de torres altas de hormigón de Le Corbusier y a la uniformidad que impuso sobre París la modelación del barón Haussmann desde mediados del siglo XIX, con la demolición de 19 730 edificios de los barrios medievales y la construcción del sistema axial de amplias avenidas hoy vigente. Los situacionistas definen la psicogeografía como el “estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos” (Debord, 1955, p. 8; Navarro, 1999, p. 17). Su práctica preferente es la deriva experimental, deambulaciones guiadas por las sensaciones que los distintos espacios de la ciudad suscitan en el andante: de bienestar, desasosiego, etc. Esta afectación delimita unidades de ambiente y motiva ejes de paso de una a otra. El colectivo trabaja con la hipótesis de que existen placas giratorias psicogeográficas y que dos espacios geográficos distantes pueden estar vinculados sensorialmente (Navarro, 1999, p. 53).

A partir de esta percepción, el Letrismo Internacional y la Internacional Situacionista intentan sistematizar su praxis, con el objetivo de establecer desplazamientos que no se subordinen al trazado urbano ni al influjo del turismo y la mercantilización. Los resultados de sus derivas se recogen en informes publicados en varios números de las revistas *Potlatch* e *Internacional Situacionista* y se trasladan a una cartografía psicogeográfica. Sus mapas más conocidos son la *Guía psicogeográfica de París. Discurso sobre las pasiones del amor: pendientes psicogeográficas de la deriva y localización de unidades de ambiente* (litografía de Guy Debord, 1957) (Rion, s. f.) y *La ciudad desnuda: ilustración de la hipótesis de las placas giratorias en psicogeografía* (litografía de Guy Debord, 1957) (Rion, s. f.).

La cartografía psicogeográfica no guarda correspondencia físico-espacial con la realidad. La topografía y las distancias geográficas se reflejan de un modo subjetivo, tratando de recuperar y trazar los movimientos efectuados durante la/s deriva/s, que han sido suscitados por el medio geográfico en los afectos del/de la caminante.

El diseño de los mapas resulta de una acción física que explora las estructuras y los usos de la ciudad; por ello, tanto la práctica de la deriva como la cartografía psicogeográfica implican un modo simbólico de reapropiación de la ciudad.

Teniendo presentes los hallazgos y actividades del Letrismo Internacional y la Internacional Situacionista, nuestra indagación práctica propone la creación con cada participante de un dispositivo de memoria basado en un itinerario psicogeográfico personal, en función de los recorridos que realizó de manera rutinaria por la ciudad de Madrid durante el confinamiento de marzo a junio de 2020 o durante los confinamientos perimetrales posteriores, salidas imprescindibles que se reducen a desplazamientos por razones laborales, médicas o de suministro alimenticio, breves paseos para ejercitarse o motivos de índole similar. Durante la elaboración de cada itinerario se exploran las vivencias del/de la participante en el espacio urbano, con el fin de construir un relato personal con arreglo a sus recuerdos y reacciones emocionales. La rememoración física y verbal en el propio espacio tiene la virtud de activar la memoria corporal y la percepción sensorial, recuperando aspectos como la celeridad/lentitud del paso, la sensación de vigilancia, el distanciamiento físico respecto de otros/as viandantes, las acciones prohibidas —como tocar, aproximarse o ingresar en áreas confinadas ajenas—, la sonoridad de los espacios, etc.

La investigación que llevamos a cabo se apoya en las reflexiones filosóficas de Marina Garcés sobre lo común —que no tenemos ocasión de desarrollar aquí—, vinculadas a las constataciones del arquitecto Juhani Pallasmaa sobre espacialidad y sensorialidad atendiendo a la noción de “visión periférica”:

Frente a la visión focalizada que ha dominado la cultura occidental, y que destaca por su capacidad de seleccionar, aislar, identificar y totalizar, necesitamos desarrollar una visión periférica. No es una visión panorámica o de conjunto. Es la que tienen los ojos del cuerpo, inscritos en un mundo que no alcanzan a ver y que necesariamente comparten con otros, aunque sea desde el desacuerdo y el conflicto. (Garcés, 2013, p. 83)

La visión periférica, también llamada “indirecta” o “lateral”, es el campo de visión que se produce alrededor del foco central de la mirada, la cual abarca únicamente los cinco grados centrales del ángulo de visión y permite una visión nítida y

enfocada. La visión periférica cubre hasta casi 180 grados del ángulo de visión. En el habla cotidiana, el término se emplea con frecuencia para aludir a aquello que se percibe por el rabillo del ojo, es decir, a la visión periférica lejana, aunque también existen una visión periférica media y una paracentral. Al contrario que la visión focalizada, involucra la espacialidad, la interioridad y la hapticidad en la percepción (Quevedo y Solé, 2007).

Tanto Garcés como Pallasmaa proponen un uso metafórico del término “visión periférica” que invita a adoptar una “mirada involucrada”, “participativa y empática” (Pallasmaa, 2014, p. 40; Garcés, 2013, p. 112), que trasladamos a nuestra investigación por su capacidad de abrir nuevos campos de visión y de pensamiento en los ámbitos de la filosofía y la sociología. A tal efecto, nuestra indagación teórica y práctica rehúye la visión central —enfocada—, para atender a los márgenes, la periferia, lo desenfocado y lo que figura en segundo término; es decir, nos ocupan aquellos aspectos sociales que no han sido el foco de atención durante la crisis sanitaria, al tiempo que tratamos de poner en relación aspectos de la realidad social dispares y desvinculados. Asimismo, la visión periférica se adopta como herramienta práctica de trabajo, en función de los estudios realizados por Pallasmaa sobre arquitectura, espacialidades y el modo en que estos afectan a las percepciones y experiencias vivenciales de los espacios. Se traduce en los siguientes procedimientos: atender a aquello que se presenta desdibujado en los márgenes, dar prioridad a otras sensibilidades sensoriales y espaciales que eviten el dominio de la mirada focal; ya que la experiencia háptica se vio impedida por la prohibición sanitaria de contacto físico, trabajar con la fisicidad, la plasticidad, las texturas y la materialidad de los espacios y objetos; explorar la transferencia de los sentidos o sinestesia; y, por último, indagar en la tríada percepción-imaginación-memoria, entendiéndola que esta última no es solo cognitiva, sino corporal y sensorial (Pallasmaa, 2014; Said, 2000). Por otro lado, se explora cómo el desfase entre las vivencias pasadas y la realidad vivencial en esos espacios en el tiempo presente, con la restauración casi completa de la normalidad previa a la pandemia, genera en el/la participante una percepción renovada tanto de los espacios como de las vivencias pasadas. Una vez elaborado el itinerario y el relato que lo acompaña, se realizará el recorrido con pequeños grupos de acompañantes (“público”).

3. Estudio de caso: Hugo, distrito de Ciudad Lineal, Madrid, España

La prohibición de permanecer o transitar por el espacio público durante los confinamientos sin causa justificada tornó el hecho de aventurarse a la calle en un actopolítico. A este respecto aludió uno de los participantes mientras elaborábamos el recorrido de su itinerario. Hugo, de origen chileno, llegó a Madrid en octubre de 2019 para estudiar un máster. Durante el curso, Hugo se alojó en el hostel donde trabajaba. La declaración del primer estado de alarma en marzo del 2020 y el cierre del hostel lo dejaron sin trabajo y sin alojamiento. Residió unas semanas en un piso compartido donde tuvo problemas con otro inquilino y, por mediación de un amigo, consiguió alojamiento durante los meses de mayo y junio de 2020 en un piso del distrito de Ciudad Lineal. La legislación vigente en ese momento (Illa, 1 de mayo de 2020) permitía, desde el día 2 de mayo, salir durante una hora al día a dar paseos o hacer deporte, en distancias de hasta un kilómetro desde el lugar de residencia y en periodos delimitados por franjas de edad. A Hugo le correspondía de 6 a 10 a. m. o de 8 a 11 p. m. A riesgo de ser multado por la policía, Hugo infringió la prohibición al menos dos veces al día y acudió clandestinamente a la plazuela donde se encuentran la Biblioteca Municipal y la Junta Municipal del Distrito para captar la señal de wifi público y poder seguir la docencia *online* del máster que vino a cursar desde Chile, con horario de 9 a. m. a 12 p. m., y para emitir en directo vía internet a su país un programa de comedia en el que participaba, con horario de 10 p. m. a 11:30 p. m. Las salidas de Hugo son un acto de desobediencia civil, unas prácticas de resistencia en el sentido en que las entiende el sociólogo Michel de Certeau (1999 [1994]); y, pese a que Hugo se muestra bastante indiferente al contagio, entrañan a su vez un riesgo de exposición al virus:

Vale la pena, quizás, arriesgarse un poco. Porque yo podría haberme quedado en casa, decir: “Sabes qué, no voy a hacer nada; adiós máster, adiós programa; y me quedo en casa, no me arriesgo, me aburro ahí”, pero preferí seguir con mi vida con las condiciones que había. (Hugo, 8 de julio de 2022)

Hugo se mudó a otro barrio en el mes de julio de 2020 y no había vuelto al distrito de Ciudad Lineal desde entonces, lo que hace que la psicogeografía opere en un

doble sentido en su caso. Por una parte, está reviviendo en tiempo presente (julio de 2022) las sensaciones físicas, sensoriales y emocionales que le suscitaron en el pasado (mayo y junio de 2020) los lugares a los que acudía clandestinamente. El contexto en que se producen estas visitas durante nuestra elaboración de su itinerario es casi el opuesto al que se daba entonces: se puede transitar por la vía pública sin tapabocas y hace tiempo que nos hemos acostumbrado a la denominada “nueva normalidad”, hay mucho tránsito en las calles, la gente lleva a cabo acciones rutinarias despreocupadamente, la biblioteca y la Junta Municipal del Distrito están abiertas y el tránsito de gente en la plazuela es constante, la visita a los lugares no entraña riesgo y nuestra indagación se realiza de manera distendida. Este contraste hace que la visita a los lugares traiga a la memoria corporal y mental las sensaciones experimentadas en el pasado con una viveza contundente, subrayando la extrañeza de lo vivenciado entonces. Es necesario aclarar, en este punto, que a la hora de trabajar el itinerario, visitar los espacios y pedir al participante que relate sus vivencias, se le da la pauta de que lo haga en tiempo presente, como si lo que comentara estuviera aconteciendo ahora. El proceso perceptivo que tiene lugar en el presente (julio de 2022) es complejo: los lugares tienen la capacidad de evocar física y mentalmente instantes acontecidos en mayo y junio de 2020, y de revivir emocional y físicamente la tensión y el miedo de entonces a ser descubierto. Al mismo tiempo, la distancia temporal de dos años, unida al hecho de que el contexto actual no entrañe peligro, hace a Hugo ver con extrañeza lo ocurrido y lo experimentado en el pasado, suscitando una reflexión sobre ello. Por último, los sentidos perciben en tiempo presente, por lo que permanentemente están estableciendo una comparación entre lo que captaban entonces y lo que perciben ahora. Al preguntar a Hugo sobre los cambios en el paisaje, el relato oscila entre presencias y ausencias, entre el pasado y el presente: recuerda, por ejemplo, que los árboles eran más frondosos (pasado), suele repetir “no estaban así” o “esto no estaba así”; sin embargo, hace referencia al ruido (presente) más que evocar el silencio (pasado). Al preguntarle qué experimenta mientras transitamos por la avenida, Hugo rememora el viento moviendo sus orejas y la cara abrigada por el tapabocas que llevaba entonces. El contraste con el día veraniego es patente, pero el recuerdo del viento se impone con fuerza sobre el presente.

Un rincón en los bajos del acceso lateral a la Junta Municipal del Distrito de Ciudad Lineal fue durante los meses de confinamiento uno de los lugares en los que Hugo se escondía de la policía para seguir las sesiones del máster:

Acá. Acá y aquí ya no me ve nadie. ¿Cuál es la complicación? Que aquí la señal del internet es poca. Y se pone un policía a fumar acá y ya me vio. Entonces, esa clase, ese día... Yo no me había informado de todo lo que había pasado [un incidente en el barrio que había congregado en la calle a policías y bomberos] y yo escondido, aquí, casi en posición fetal para que no me vieran, para que la clase, que era de verso y métrica, poesía, Álvaro Tato... Claro, escuchando cosas tan bonitas con el miedo a que me pillaran. Aquí, escondido, y que finalmente se me acabara la batería del móvil y haya alcanzado hasta la mitad de la clase, yo creo que fue un momento muy especial. Por eso, como que... esta esquina es una esquina... es feísimo. Es feísimo que para alguien sea especial esto, pero... pero, claro, en ese momento, esta esquina, este metro cuadrado... Gracias a eso pude aprender poesía, básicamente. No sé... ay, mira, no había pensado en esto en mucho tiempo, pero sí, es como que me genera cosa de... Es lo que te decía cuando estábamos ahí enfrente, de tener que esconderse para aprender. Y esto es como ya el máximo. Estoy haciendo algo completamente ilegal por querer cursar un máster. Entonces, sí, esto hace que... Imagínate, el máster empezó en un teatro, en un auditorio del teatro, con Juan Mayorga, con Pepe [Vi-yuela], contigo, todo grande, con los compañeros... y terminó acá. No sé, es fuerte. (Hugo, 8 de julio de 2022)

La distancia temporal y la superación del estado de “shock” (Adorno, 2004 [1951]; Benjamin, 1989 [1933]) propiciado por la situación insólita de la emergencia sanitaria, permiten llevar a cabo una toma de conciencia (z) de hasta qué punto los comportamientos cotidianos se vieron alterados entonces por la privación de derechos. Hugo siente extrañeza y cierta vergüenza al afirmar hoy que ese rincón es un lugar especial para él. El estado del sitio se hace muy presente durante nuestra visita: un lugar común, un poco sucio, que invita más bien a abandonarlo. En el pasado, lo asocia con emociones encontradas: miedo por el riesgo a ser descubierto y multado, y placer por estar siguiendo unas clases con las que disfruta y que son, en última instancia, lo que hace que este rincón sea importante para él y hoy contenga

buenos recuerdos. No duda en sentarse y mostrar la postura física que adoptaba para esconderse.

La psicogeografía opera, como anunciábamos, de un segundo modo en el caso de este participante. Durante la preparación de su itinerario, Hugo está reconociendo un perímetro muy pequeño de un barrio que desconoce, ya que vivió en él durante dos meses en que las salidas estaban temporal y espacialmente acotadas a un kilómetro de distancia. El hecho de que no haya regresado al barrio desde entonces y lo recorramos juntos dos años más tarde hace que esta investigación sirva para crear conciencia en Hugo de lo inusual del apego que ha desarrollado hacia estos lugares. En respuesta a la pregunta sobre cómo está experimentando el barrio en el presente de 2022 y en qué medida lo está “(re)conociendo”, comenta:

Un montón de ruido, un montón de gente, la libertad de poder andar por la calle... Y entonces veo otro mundo, pero que es exactamente igual al anterior. Es rarísimo. Tampoco me había surgido como lo... Porque no le alcancé a tener ningún tipo de apego, entonces no me habían surgido como las ganas de venir tampoco. Pero ahora lo veo y como que llegó... como todo así... como “paf”, es como que me fuera a Chile de vacaciones: no tengo ganas de ir, no tengo ganas de volver, pero seguramente si llego voy a ver un edificio así como “bah” y “ooh”, no sé. Es fuerte tener nostalgia de un lugar en donde has estado tan poco. En España todavía no llevo ni tres años y ya como que sentir nostalgia de un sitio en el que estuve dos meses... Porque estuve dos meses. (Hugo, 8 de julio de 2022)

En estos momentos estamos concretando tanto el itinerario como el relato de Hugo. En breve, los compartiremos con un grupo de acompañantes (“público”). Cada itinerario y relato elaborados en el marco de esta investigación se concibe como un dispositivo de memoria (Foucault, 1975; Deleuze, 1990; Agamben, 2007) que pone en valor los testimonios, los relatos y las vivencias personales (*Erlebnis*), los afectos, las relaciones con el espacio, el tiempo y el cuerpo, y que aspira a revelar y cuestionar imaginarios uniformes y formas inducidas de pensamiento. El objetivo es llevar a cabo un acto de agenciamiento en común y conformar un imaginario grupal propio sobre la pandemia, distinto al generado por los medios de comunicación y las redes sociales. Además de visibilizar las contradicciones

y humanizarnos, conlleva una restitución simbólica de la complejidad de las vivencias en pandemia (Diéguez, 2007; Sánchez y Belvis, 2015).

En una última fase de la investigación, elaboraremos una propuesta escénica de instalación en una sala, que haga coexistir en un mismo espacio el registro audiovisual y artístico de los itinerarios y las vivencias. Esta instalación permitirá interrelacionar los distintos dispositivos de memoria elaborados y generará una visión global y poliédrica de la investigación realizada.

4. Conclusión

Los fundamentos teóricos y el estudio de caso presentados en esta comunicación esperan abrir un diálogo edificante sobre la necesidad de seguir pensando, desde el ámbito de las artes vivas, en las consecuencias sociales, culturales y artísticas que la crisis sanitaria del COVID-19 ha suscitado en el mundo. Las diferencias entre el contexto sociopolítico del Perú y de España generan un espacio que, más que una escisión, favorece un diálogo con nuevas perspectivas sobre el modo en que la hibridez artística y la apertura teórica hacia otros ámbitos de conocimiento pueden incidir positivamente sobre la esfera pública y las sociedades. Tanto mi investigación doctoral como el Encuentro Teórico Teatral Internacional ENSAD (ETTIEN) coinciden en la urgencia de seguir reflexionando desde y sobre la creación artística, así como en la necesidad de tomar conciencia, sanar y reconstruir o, incluso, plantear nuevas prácticas y modos artísticos que hagan que las artes que están por venir no adolezcan de los males que venían padeciendo hasta el momento.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2004 [1951]). *Minima moralia*. Akal.
- Agamben, G. (mayo-agosto de 2011 [2007]). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26 (73), pp. 249-264.
- Arendt, H. (2017 [1958]). *La condición humana*. Paidós.
- Bauman, Z. (2001). *Community: Seeking Safety in an Insecure World*. Polity Press.
- Benjamin, W. (1989 [1933]). Experiencia y pobreza. En *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, pp. 165-173. Taurus. https://proletarios.org/books/Benjamin-Discursos_interrumpidos_i.pdf
- Brown, W. (2015). *Undoing the Demos. Neoliberalism's Stealth Revolution*. Zone Books.
- Butler, J. (2018 [2015]). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press.
- Calvo, C. (14 de marzo de 2020). Real Decreto 463/2020, de 14 de marzo, por el que se declara el estado de alarma para la gestión de la situación de crisis sanitaria ocasionada por el COVID-19. *Boletín Oficial del Estado*, (67), pp. 25390 a 25400. <https://www.boe.es/eli/es/rd/2020/03/14/463/dof/spa/pdf>
- Calvo, C. (9 de octubre de 2020). Real Decreto 900/2020, de 9 de octubre, por el que se declara el estado de alarma para responder ante situaciones de especial riesgo por transmisión no controlada de infecciones causadas por el SARS-CoV-2. *Boletín Oficial del Estado*, (268), pp. 86909 a 86915. <https://www.boe.es/boe/dias/2020/10/09/pdfs/BOE-A-2020-12109.pdf>
- Calvo, C. (25 de octubre de 2020). Real Decreto 926/2020, de 25 de octubre, por el que se declara el estado de alarma para contener la propagación de infecciones causadas por el SARSCoV-2. *Boletín Oficial del Estado*, (282), pp. 91912 a 91919. <https://www.boe.es/boe/dias/2020/10/25/pdfs/BOE-A-2020-12898.pdf>
- Certeau, M. de (2010 [1990]). *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

- Certeau, M. de (1999 [1994]). *La invención de lo cotidiano II: Habitar, cocinar*. Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Darias, C. (20 de abril de 2022). Real Decreto 286/2022, de 19 de abril, por el que se modifica la obligatoriedad del uso de mascarillas durante la situación de crisis sanitaria ocasionada por la COVID-19. *Boletín Oficial del Estado*, (94), pp. 53729 a 53732. <https://www.boe.es/boe/dias/2022/04/20/pdfs/BOE-A-2022-6449.pdf>
- Debord, G. (2006 [1955]). Introduction to a Critique of Urban Geography. En K. Knabb (Ed. y Trad.), *Situationist International Anthology. Revised and Expanded Edition*, pp. 8-12. Bureau of Public Secrets. https://monoskop.org/images/8/80/Knabb_Ken_ed_Situationist_International_Anthology_rev_exp_ed_2006.pdf
- Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En E. Balbier y otros, *Michel Foucault, filósofo*, pp. 155-163. Gedisa.
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios Liminales: Teatralidades, performance y política*. Atuel.
- Foucault, M. (2008 [1975]). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Ediciones Bellaterra.
- Hugo (8 de julio de 2022). *Hugo, Calle Vital Aza, Distrito de Ciudad Lineal, Madrid, España* [Transcripción de la grabación en vídeo de su itinerario]. Estudio de caso.
- Illa, S. (1 de mayo de 2020). Orden SND/380/2020, de 30 de abril, sobre las condiciones en las que se puede realizar actividad física no profesional al aire libre durante la situación de crisis sanitaria ocasionada por el COVID-19. *Boletín Oficial del Estado*, (121), pp. 30925 a 30929. <https://www.boe.es/boe/dias/2020/05/01/pdfs/BOE-A-2020-4767.pdf>
- Illa, S. (9 de mayo de 2020). Orden SND/399/2020, de 9 de mayo, para la flexibilización de determinadas restricciones de ámbito nacional, establecidas tras la declaración del estado de alarma en aplicación de la fase 1 del Plan para la transición hacia una nueva normalidad. *Boletín Oficial del Estado*, (130), pp. 31998 a 32026. <https://www.boe.es/eli/es/o/2020/05/09/snd399/dof/spa/pdf>

- La Moncloa. Consejo de Ministros (28 de abril de 2020). Coronavirus COVID-19. Plan de desescalada. <https://www.lamoncloa.gob.es/consejodeministros/Paginas/enlaces/280420-enlace-desescalada.aspx>
- La Moncloa. Sanidad (22 de marzo de 2022). La Comisión de Salud Pública actualiza la Estrategia de Vigilancia y Control frente a la COVID-19 tras la fase aguda de la pandemia. <https://www.lamoncloa.gob.es/serviciosdeprensa/notasprensa/sanidad14/paginas/2022/220322-COVID.aspx>
- Navarro, L. (Trad. y Coord.) (1999). *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968). Vol. 1: La realización del arte*. Literatura Gris. https://monoskop.org/images/d/da/Internacional_Situacionista_Vol_1.pdf
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili.
- Quevedo, Ll. y Solé, J. (2007). Visión periférica: propuesta de entrenamiento. *Apunts*, (88), pp. 75-80.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Real Academia Española (s. f.). Común. *Diccionario de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es/com%C3%BAn>
- Rion, G. (s. f.). Guy Debord. Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour, 1957. Fonds Régional d'Art Contemporain-Frac Centre-Val de Loire. <https://cutt.ly/sJC6PQk>
- Rion, G. (s. f.). Guy Debord. The Naked City, 1957. Fonds Régional d'Art Contemporain-Frac Centre-Val de Loire. <https://cutt.ly/2JC69oJ>
- Ruiz, E. (19 de septiembre de 2020). ORDEN 1178/2020, de 18 de septiembre, de la Consejería de Sanidad, por la que se adoptan medidas específicas temporales y excepcionales por razón de salud pública para la contención del COVID-19 en núcleos de población correspondientes a determinadas zonas básicas de salud, como consecuencia de la evolución epidemiológica. *Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid-BOCM*, (228), pp. 9-14. https://www.bocm.es/boletin/CM_Orden_BOCM/2020/09/19/BOCM-20200919-2.PDF

- Said, E. (2000). Invention, Memory, and Place. *Critical Inquiry*, *The University of Chicago Press*, 26 (2), pp. 175-192.
- Sánchez, J. (2009). La mirada y el tiempo. En A. Buitrago (Ed.), *Arquitecturas de la mirada*, pp. 13-55. Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Institut del Teatre y Universidad de Alcalá.
- Sánchez, J. y Belvis, E. (2015). *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*. Paso de Gato.
- Sánchez, P. (18 de marzo de 2020). Real Decreto-ley 8/2020, de 17 de marzo, de medidas urgentes extraordinarias para hacer frente al impacto económico y social del COVID-19. *Boletín Oficial del Estado*, (73), pp. 25853 a 25898. <https://www.boe.es/boe/dias/2020/03/18/pdfs/BOE-A-2020-3824.pdf>
- Sánchez, P. (1 de junio de 2020). Real Decreto-ley 20/2020, de 29 de mayo, por el que se establece el ingreso mínimo vital. *Boletín Oficial del Estado*, (154), pp. 36022 a 36065. <https://www.boe.es/boe/dias/2020/06/01/pdfs/BOE-A-2020-5493.pdf>
- Sánchez, P. (10 de junio de 2020). Real Decreto-ley 21/2020, de 9 de junio, de medidas urgentes de prevención, contención y coordinación para hacer frente a la crisis sanitaria ocasionada por el COVID-19. *Boletín Oficial del Estado*, (163), pp. 38723 a 38752. <https://www.boe.es/boe/dias/2020/06/10/pdfs/BOE-A-2020-5895.pdf>
- Sánchez, P. (5 de mayo de 2021). Real Decreto-ley 8/2021, de 4 de mayo, por el que se adoptan medidas urgentes en el orden sanitario, social y jurisdiccional, a aplicar tras la finalización de la vigencia del estado de alarma declarado por el Real Decreto 926/2020, de 25 de octubre, por el que se declara el estado de alarma para contener la propagación de infecciones causadas por el SARS-CoV-2. *Boletín Oficial del Estado*, (107), pp. 53407 a 53431. <https://www.boe.es/boe/dias/2021/05/05/pdfs/BOE-A-2021-7351.pdf>

Hábitos teatrales en la pandemia

Olívia Camboim Romano
Universidade Federal de Sergipe (UFS)
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA)¹

Esta ponencia, en el ámbito del eje Nuevos contextos, nuevas hibridaciones en la esfera pública, tiene como objetivo presentar los resultados de la encuesta en línea “Enquete sobre hábitos teatrais na pandemia” [Hábitos teatrales en la pandemia]. Este sondeaje es parte de la investigación posdoctoral en curso *El teatro latinoamericano y la peste: una investigación sobre las creaciones teatrales durante la pandemia de la COVID-19*², realizada en el Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas de la Universidade Federal da Bahia (Brasil), bajo la supervisión de la doctora Celida Salume Mendonça.

Es válido recordar que la Organización Mundial de la Salud (OMS) aún no ha decretado el fin de la pandemia, aunque el Ministerio de Salud de Brasil, el 22 de abril de 2022, haya declarado el fin de la Emergencia de Salud Pública de Importancia Nacional y muchas personas, incluidos artistas, se refieran al periodo actual, en el que se relajaron las medidas sanitarias y se reabrieron los teatros, como pospandemia. Basadas, entre otras, en la encuesta brasileña “Hábitos Culturais: expectativa de reabertura e comportamento digital”, realizada por Itaú Cultural y Datafolha en septiembre de 2020, y especialmente en la investigación argentina “Mediatización de las artes escénicas: consumos durante la cuarentena y perspectivas futuras”, publicada en marzo de 2021 por Alternativa y por la asociación civil sin fines de lucro Enfoque Consumos Culturales, creamos, en el Google Forms, la encuesta “Hábitos teatrales en la pandemia”, con el objetivo de identificar, en particular, si el teatro en internet atrajo a un nuevo público que no

1 Correo electrónico: oliviacamboim@academico.ufs.br

2 El principal objetivo de esta investigación posdoctoral es escudriñar las creaciones escénicas latinoamericanas, a partir del lenguaje teatral en línea, presencial e híbrido, durante la pandemia de la COVID-19.

asistía al teatro presencial antes de la pandemia. El formulario electrónico requirió entre 5 y 10 minutos del tiempo de los encuestados y tenía distintas preguntas cerradas y abiertas, preguntas con respuestas únicas o múltiples y una pregunta de escala de puntuación.

Entre el 19 de abril y el 19 de mayo de 2022, voluntariamente, 246 personas respondieron al formulario electrónico. La mayoría de los encuestados eran brasileños, residentes en diferentes estados del país, como: Bahia (24.5%), Sergipe (23.3%), Santa Catarina (14.7%), São Paulo (11.0%), Rio de Janeiro (5.3%), Minas Gerais (4.1%), Rio Grande do Sul (4.1%) y Distrito Federal (1.6%). Aunque tuvo encuestados de las cinco regiones de Brasil (Norte, Sur, Sureste, Medio Oeste y Noreste), nuestra encuesta en línea, quizá por el tema de los algoritmos en las redes sociales, no llegó satisfactoriamente a la región Norte, ya que tuvimos solamente un encuestado de Acre (0.4%). Sin embargo, el 3.7% de los participantes eran personas de distintas partes del mundo: Ponta do Sol (Madeira, Portugal), Banff (Canadá), Barranquilla (Colombia), Londres (UK), Xalapa (Veracruz, México), Barcelona (España), Memphis (Tennessee, USA), Berlín (Alemania) y Lima (Perú).

De 245 respuestas³ en la cuestión de género, la mayoría de los participantes fueron mujeres (61.6%) y los demás varones (38%). En cuanto a la edad, entre las 246 respuestas, el 27.6% tenía entre 40 y 49 años, el 22.8% entre 50 y 59 años, el 16.3% entre 31 y 39 años, el 15.4% entre 22 y 30 años, el 12.6% tenía 60 años o más, el 4.9% entre 18 y 21 años y solo el 0.4% tenía 17 años o menos.

De 246 respuestas, identificamos que el 77.6% de los encuestados, o sea la mayoría, terminaron la educación superior y el 24% eran doctores. Lingüística, Letras y Artes fue el área de conocimiento/formación predominante (55.7%) entre los entrevistados, seguida de Ciencias Humanas (20.4%), Ciencias de la Salud (5.3%), Ciencias Biológicas (4.1%), Ciencias Exactas y de la Tierra (2.9%), Ciencias Sociales Aplicadas (2.1%), entre otras áreas de conocimiento según el *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)* del Brasil. Además de los 16 individuos (6.5%) que no tenían formación universitaria o técnica.

3 Una persona no respondió a la consulta sobre su género.

En cuanto a la ocupación profesional, entre los 243 que respondieron esta pregunta, el 49% eran trabajadores, el 30.9% estudiantes y trabajadores, el 9.5% estudiantes, el 4.1% jubilados y trabajadores, el 2.9% jubilados y el 3.7% desempleados. Además, de los 246 entrevistados, el 37% eran estudiantes universitarios; el 31%, profesores(as) universitarios(as); el 8.3%, servidores(as) técnicos(as) administrativos(as); el 6.9%, egresados(as); y solamente el 29.3% no tenía vínculo con una universidad, facultad o instituto de educación.

Durante la cuarentena por la pandemia de la COVID-19, entre 235 respuestas, el 74% trabajaba a distancia; el 15.3%, de forma híbrida; y el 10.6%, de forma presencial. Debemos considerar que entre los 246 encuestados, el 62.2% tenía una relación profesional o vocacional con el teatro. Siendo que, 61.4%, en una respuesta múltiple, indicaron que eran actores/actrices; 40.9%, docentes de teatro; 35.7%, investigadores/as de teatro; 32.2% directores/as; 28.1%, estudiantes de teatro; 19.9%, dramaturgos/as; entre otros vínculos con el teatro. Como recuerda Leonel Carneiro (2019):

el espectador de teatro no existe solo en el espacio de la representación. Es una persona real que vive en algún lugar, tiene un oficio, amigos y familia. De esta forma, su experiencia teatral está profundamente ligada a su experiencia de vida y su lugar en el teatro está directamente relacionado con su contexto sociocultural. (p. 37)

Entre los 246 entrevistados, en los últimos años, antes de la pandemia, el 18.7% asistía a salas teatrales con frecuencia de una vez al mes; el 17.1%, una vez cada tres meses; el 15.4%, raramente; el 14.2%, una vez cada seis meses; el 10.6%, una vez cada 15 días; el 9.8%, una vez al año; el 7.3%, una vez por semana; el 4.9%, más de una vez por semana; y el 2%, nunca.

Para analizar la intensidad de la frecuencia teatral entre los investigados, agrupamos la intensidad de la asistencia al teatro en cuatro grupos: a) esporádica: nunca, raramente y una vez al año; b) poco frecuente: una vez cada seis meses y una vez cada tres meses; c) frecuente: una vez cada 15 días y una vez al mes; d) muy frecuente: una vez por semana y más de una vez por semana. A partir de este criterio, vimos que la edad y la educación de los encuestados impactaron

en el hábito de asistir al teatro, sobre todo cuando nos fijamos en los perfiles de los que, en los últimos años, antes de la pandemia, asistían a obras teatrales con frecuencia. Así, el 100% de los que tenían secundaria incompleta y la mayoría (39.7%) de quienes tenían secundaria completa o tenían educación superior incompleta eran asistentes esporádicos. Por otro lado, la mayoría (32%) de los que completaron la educación superior eran espectadores frecuentes. En cuanto a la edad, el 61.6% de los jóvenes (hasta los 21 años) eran asistentes esporádicos y ninguno era un espectador muy frecuente. En el inicio de la vida adulta, el 42.1% de los encuestados entre 22 y 30 años, o sea, la mayoría, eran poco frecuentes; el 35% de los adultos entre 31 y 39 años eran asistentes esporádicos; y el 34.7% de los adultos entre 40 y 59 años, la mayoría, eran espectadores frecuentes. Todavía, lamentablemente, 42% de las personas con 60 años o más eran poco frecuentes en el teatro.

De alguna manera, un grato recuerdo del primer contacto con el teatro también puede influenciar la intensidad de la asistencia teatral. De los 245 encuestados que contestaron esta pregunta, 8.6% no tuvieron un recuerdo agradable de este primer contacto o no lo recordaron. Siendo que 50% de estos encuestados fueran espectadores esporádicos, 18.2% poco frecuentes, 27.3% frecuentes y solo 4.5% muy frecuentes.

En esta investigación nos dimos cuenta de que 88.2% de los 245 encuestados que contestaron la pregunta, por diversas razones, asistían al teatro menos de lo que les gustaría. Ante múltiples respuestas, de manera general, las cinco principales razones citadas fueron: la oferta teatral en la ciudad donde vivían era pequeña (36.7%), dificultad para conciliar horarios (36.2%), razones económicas (33.5%), falta de información/desconocimiento de la oferta (17.4%) y falta de costumbre (13.3%). Cuando miramos el perfil de los encuestados, vimos que entre los jóvenes y adultos hasta los 30 años las razones económicas fueron las más citadas para ir al teatro menos de lo que les gustaría; mientras que la dificultad para conciliar horarios fue el motivo más mencionado por adultos entre 31 y 39 años y personas de 60 años a más; y, finalmente, para los adultos entre 40 y 59 años, la escasa oferta teatral en la ciudad donde vivían fue la principal razón para ir al teatro menos de lo que les gustaría.

A partir del dato de que muchos de los encuestados asistían menos al teatro de lo que les gustaría porque, entre otras razones, la oferta teatral en la ciudad donde vivían era pequeña, examinamos los perfiles de estos encuestados y constatamos que la mayoría de ellos (32.6%) eran de Sergipe (21.3% residentes en la capital Aracaju y 11.3% en el interior), seguidos por el 20% de Santa Catarina (la mitad residente en Florianópolis y la otra parte en el interior), el 18.8% de Bahía (10% residentes en Salvador y 8,8% en el interior), además de los residentes de otras regiones, quienes también señalaron la baja oferta teatral en sus ciudades.

La falta de obras de teatro en la cartelera semanal de capitales como Aracaju, en Sergipe, por ejemplo, se debe a factores como carencia de temporadas teatrales en la ciudad (Romano, 2020), dificultad de la difusión de los espectáculos por el efecto del “boca en boca”, ausencia de una agenda teatral, entre otros.

Sumado a los problemas mencionados anteriormente, que hace años enfrenta la clase teatral en Brasil, las actividades culturales se suspendieron totalmente entre marzo y septiembre de 2020. El reinicio fue lento y gradual a partir de octubre de 2020, pero la “normalización” de las actividades culturales tuvo lugar recién en la primera mitad de 2022.

De los 246 encuestados, 84.1% extrañaron ver obras de teatro en forma presencial durante la cuarentena por la COVID-19. Las diez sensaciones más recurrentes por no poder asistir a salas de teatro durante la cuarentena, entre las 244 respuestas, fueron: adaptación (16.4%), tristeza (12.3%), resignación (11.9%), nostalgia (11.1%), aceptación (11.1%), impotencia (10.2%), preocupación (9%), indiferencia (7.8%), ansiedad (6.1%) y aburrimiento (3.3%).

Entre los 153 investigados que tenían vínculo con el teatro (un 62.2% del total, ya mencionado), el 96.1% sintió falta de no haber podido asistir a obras de teatro y solo el 3.9% no extrañó no haber podido asistir a obras teatrales durante la cuarentena por la COVID-19. Entonces, el dato de que el 84.1% extrañó ver obras de teatro es positivo. Pero fue inusitado que entre los 93 investigados que no tenían vínculo con el teatro, el 64.5% sintiera falta de no haber podido asistir a obras teatrales. Porque otras investigaciones apuntan a datos diferentes y el teatro, de hecho, vive una crisis de público. Además, la clase de teatro brasileña ha

sufrido varios ataques e intentos de ataques (Ramos & Martins, 2020), incluso por políticos. Según la encuesta brasileña, por ejemplo, realizada por Itaú Cultural y Datafolha (2020), en la que fueron entrevistados telefónicamente 1521 hombres y mujeres entre 16 y 65 años de todas las clases económicas, solo el 3% de los entrevistados extrañaron el teatro (como actividad cultural) durante la pandemia.

Quizás por la falta de ir al teatro, o para respirar el confinamiento o tener la sensación de “normalidad” durante la cuarentena, 199 personas (80.9%) vieron una obra teatral en internet (en vivo o grabada). En este trabajo no discutiremos si esto es teatro o no, porque, tomando las palabras del grupo mexicano Lagartijas Tiradas al Sol, “cada vez que alguien dice que esto no es teatro una estrella se apaga” (Cena Contemporânea Brasília, 2020).

Entre los 198 que respondieron esta pregunta de respuesta múltiple, la mayoría se enteró de las obras teatrales disponibles en internet a través del Instagram (69.2%) y del WhatsApp (51.5%). Los dispositivos más utilizados para ver obras de teatro por internet, entre los 199 encuestados que respondieron esta pregunta de respuesta múltiple, fueron Notebook (66.3%) y teléfono móvil (59.3%).

Desde de los periodos más duros de la pandemia, los artistas teatrales pusieron a disposición en la internet archivos de obras previamente grabadas y concibieron nuevas obras, diseñadas para el momento presente, explorando diversas posibilidades de creación en redes sociales y plataformas digitales. Según los doctores Olívia Camboim Romano y Marcelo Brazil (2021), esta disponibilidad de contenidos y la facilidad de acceso a los mismos es positiva, en especial, para quienes viven lejos de los grandes centros.

En los últimos años, antes de la pandemia, entre los 246 encuestados, el 52% nunca había visto obras teatrales en internet, el 41.1% lo había visto algunas veces, solamente el 4.5% había visto muchas veces y el 2.4% había visto solo una vez. Estos datos revelaron un aumento significativo del contacto de las personas con el teatro a través de internet; sobre todo si tenemos en cuenta que, antes de la pandemia, más de la mitad de los encuestados nunca había visto una obra teatral en línea.

Obviamente, esta modalidad teatral ya existía. En Argentina, por ejemplo, desde 2015, la plataforma *Teatrix*⁴, una suerte de “Netflix del teatro”, con suscripción mensual, semestral o anual, ofrece obras en línea en alta definición. Sin embargo, en Brasil y América Latina en general, fue solo a partir de marzo de 2020 que las obras de teatro digital (previamente grabadas o transmitidas en vivo) comenzaron a proliferar en internet. Además, hubo muchas nuevas producciones pensadas para la internet. Entonces, sí, fue una novedad para la mayoría de los espectadores y de los teatristas latinoamericanos.

Los datos mostraron que, entre los tipos de obras teatrales exhibidas en internet durante la cuarentena, las más vistas según los 199 que respondieron esta pregunta de respuesta múltiple fueron: nuevas obras teatrales que surgieron durante la cuarentena (86.4%), obras que los encuestados no habían podido ver de forma presencial (47.7%) y nuevas versiones en línea de obras de teatro que ellos ya habían visto de manera presencial (27.6%). Actualmente, cuando estamos más cerca de la pospandemia, vemos también en presencial obras teatrales que fueron creadas para las pantallas.

En general, entre los encuestados, la expectación de las obras teatrales vistas en internet, según los criterios antes mencionados, fue poco frecuente (34.2%), frecuente (25.7%), esporádica (22.5%) y muy frecuente (17.6%). Si nos fijamos en la edad de los encuestados, vemos un aumento significativo en la intensidad de la frecuencia. Antes de la pandemia, los jóvenes (hasta los 21 años) eran espectadores teatrales esporádicos y ninguno era muy frecuente; sin embargo, durante la pandemia, 45.5% de ellos veían obras de teatro por internet con frecuencia y el 18.2% era muy frecuente. Aunque la mayoría de los adultos entre 22 y 30 años (28.5%) se mantuvo poco frecuente, se observó un aumento del 5.3% al 20% en los asistentes muy frecuentes. La intensidad de la frecuencia aumentó significativamente en los adultos entre 31 y 39 años, antes en su mayoría eran asistentes esporádicos y ahora 40% son poco frecuentes, el 30% es frecuente, el 13.5% es muy frecuente y solamente el 16.5% es esporádico. Entre los adultos entre 40 y 59 años, a pesar de que la mayoría fue poco frecuente (33.6%) durante la pandemia, notamos un pequeño descenso de espectadores esporádicos, del

4 Se puede acceder a esta experiencia en: <https://www.teatrix.com/teatro-online>.

22.5% al 20.4%, y un simple aumento de espectadores muy frecuentes, del 15.4% al 19.5%. Lamentablemente, la mayoría de las personas con 60 años o más (41.5%) mantuvo una intensidad poco frecuente.

Entre las principales ventajas de ver obras de teatro por internet, señaladas por los 199 encuestados que respondieron esta pregunta de respuesta múltiple, se destacaron: apoyar a los artistas durante la cuarentena (81.4%), ver las obras sin vivir en la ciudad en la que se presentan (75.9%), conocer nuevos artistas (51.8%) y la posibilidad de ver una obra que salió de la cartelera (44.7%). Entre las desventajas más destacadas por ellos tenemos: la pérdida de la magia de estar en el edificio del teatro (72.4%), no poder ver a los artistas cara a cara (63.3%), no poder encontrarse con otros espectadores (54.3%) y dificultad para concentrarse en casa (44.2%).

Cuando se preguntó a los entrevistados si, durante la cuarentena, mientras veían obras de teatro por internet realizaban otra actividad simultánea como chequear *mails*, usar redes sociales, ver mensajes de WhatsApp, buscar información, por ejemplo, los desafíos de la concentración también aparecieron porque, entre las 199 respuestas, el 38.7% indicó nunca; el 32.2%, algunas veces; el 20.1%, casi nunca; 7%, casi siempre; 1.5%, siempre y 0.5% no asistieron a obras de teatro durante la cuarentena.

De acuerdo con la mayoría de los 199 encuestados en esta pregunta (43.7%), solo algunas obras teatrales vistas por ellos en internet tenían alguna charla relacionada con su contenido antes o después de su transmisión; un 27.6% afirmó que la mayoría de los trabajos tenían una conversación, y el 10.1% informó que todos tenían una charla. Desde el punto de vista de la mediación teatral, es interesante señalar que, entre 197 respuestas, 64% afirmaron que ver una obra teatral seguida o precedida de una charla relacionada con su contenido les despierta más interés, mientras que 23.4% la consideran indiferente, entre otras respuestas menos significativas.

A la hora de elegir una obra para ver en internet, entre 199 respuestas las opiniones de los espectadores internautas parecen divididas, pues el 45.2% señaló que prefiere en vivo, en horario preestablecido, y el 42.7% indicó que prefiere grabado, disponible para ver en cualquier momento.

Partiendo de la premisa de que nadie va al teatro para estar solo, la gran diferencia entre el teatro que conocíamos antes de la pandemia y el teatro digital, por supuesto, es la posibilidad de una experiencia solitaria. Entre los 199 que respondieron esta pregunta de respuesta múltiple, el 81.4% dijo haber visto obras de teatro solo, seguido del 27.6% que vio en pareja, el 19.1% en familia y el 10.1% con amigos. El teatro digital en internet pierde la “dimensión colectiva” (Carneiro, 2019, p. 49) intrínseca al teatro.

En una pregunta de escala de puntuación, preguntamos a los encuestados, en una escala de 0 (cero) a 10 (diez), qué tan probable es que recomienden a otros la experiencia de ver obras en línea. Entre 199 respuestas, la mayoría (88.5%) indicó una alta probabilidad de recomendación; pues el 25.1% dio una nota de 10 (diez), el 6% una nota de 9 (nueve), el 25.1% una nota de 8 (ocho), el 13.6% una nota de 7 (siete), el 10.1% una nota de 6 (seis) y solo el 8.5% una nota de 5 (cinco), además del 11.5% que puntuó entre 0 (cero) y 4 (cuatro). Entre las justificaciones de los encuestados, surgieron varias reacciones críticas que plantearon, especialmente, que el teatro en internet no reemplaza al teatro. Además, hubo respuestas como: “yo lo recomendaría porque lo que vi estuvo muy bueno”, “porque pasé por el proceso de construcción y ejecución de una obra teatral grabada y transmitida por internet. Sé lo difícil y desafiante que es” y:

Creo que la apreciación de una obra en internet, en este caso una obra de teatro, facilita el acceso a la obra, lo que puede seducir a personas que no están culturalmente acostumbradas o que tienen distintos impedimentos para tener este contacto con el teatro. Luego, el acceso a una obra de teatro a través de internet puede despertar el interés de quienes no asisten presencialmente al teatro como algo recurrente. Para mí son dos medios diferentes de contacto con la obra, sin embargo, en un período pospandemia, pueden ser complementarios: la apreciación vía internet y la apreciación presencial. (2022)

El 49.7%, o sea, la mayoría de los encuestados, entre 199 respuestas, opinó que el teatro en internet llegó para quedarse; a diferencia del 19.6%, quienes creyeron que no, y del 19.1% que no sabe, no opina, entre otras respuestas menos significativas.

Como dice el dicho popular brasileño, “el que esté vivo verá”. En cualquier caso, nos arriesgamos a prever que, en un futuro próximo, además de las obras teatrales como las conocíamos antes de la pandemia, tendremos más obras híbridas y más obras digitales.

Entre 199 respuestas, en cuanto a las intenciones de los encuestados ante la reapertura de los teatros para ver espectáculos presencialmente, el 40.7% afirmó que probablemente seguirá viendo obras por internet, 18.1% definitivamente seguirá viendo, el 17.6% no sabe si seguirá viendo, otro 17.6% probablemente no seguirá viendo y solo un 6% definitivamente no seguirá viendo.

Asimismo, ante la reapertura de teatros y centros culturales tras la cuarentena, el 50.8% aún no ha asistido presencialmente a un espectáculo teatral en un espacio abierto o cerrado, entre 246 respuestas. Siendo que 50% de los entrevistados, en términos sanitarios, se sentían seguros(as) para ir al teatro, 30.9% estaban inseguros(as), 12.2% muy seguros(as) y 6.9% muy inseguros(as).

Entre 203 respuestas, 36.5% dijeron que asistirán al teatro cuando encuentren una obra que les interese, y solamente 26.6% ya retomaron su asistencia al teatro presencialmente.

Durante la pandemia, la internet demostró ser un medio posible para acercar a la gente al teatro y, a partir de las respuestas de esta encuesta, podemos concluir que el teatro digital, a pesar de ser una experiencia artística diferente, atrajo a un nuevo público que antes de la pandemia asistía al teatro menos de lo que le gustaría. Sin embargo, acercar a la población brasileña, y a la población latinoamericana en general, al teatro es todavía un desafío por superar.

Referencias bibliográficas

- Alternativa y Enfoque Consumos Culturales (2021). Mediatización de las artes escénicas: consumos durante la cuarentena y perspectivas futuras. https://static.alternivateatral.com/docs/INFORME_MEDIATIZACION_ARTESESCENICAS_ALTERNATIVAYENFOQUE_MARZO2021.pdf
- Cena Contemporânea Brasília (12 de diciembre de 2020). Cada vez que alguém diz isso não é teatro uma estrela se apaga - Lagartijas Tiradas ao Sol (México) [Vídeo]. *YouTube*. <https://youtu.be/X1feEhCxGO0>
- Carneiro, L. (2019). *A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa*. Edufac. <http://www2.ufac.br/editora/livros/LIVROLEONEL2021ebook.pdf>
- Itaú Cultural y Datafolha (2020). Hábitos Culturais: expectativa de reabertura e comportamento digital. https://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/100597/habitos_culturais.pdf
- Ramos, L. y Martins, F. (20 de marzo de 2020). Aproximar-se da população é um dos desafios do teatro no Brasil. Luiz Fernando Ramos e Ferdinando Martins comentam sobre a situação atual do teatro contemporâneo no Brasil e sua resistência frente aos ataques contra a cultura. *Jornal da USP*. Universidade de São Paulo. <https://jornal.usp.br/atualidades/aproximar-o-espetaculo-da-populacao-e-um-dos-desafios-do-teatro-no-brasil/>
- Romano, O. y Brazil, M. (2021). Amantes em confinamento: A videochamada como dispositivo cênico. *Urdimento-Revista De Estudos Em Artes Cênicas*, 2 (41), pp. 1-25. <https://doi.org/10.5965/1414573102412021e0122>
- Romano, O. (julio de 2020). Escuela de Espectadores de Aracaju: una investigación de viabilidad [conferencia]. *II Jornadas Internacionales de Teoría, Historia y Gestión del Espectador Teatral*. <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/ii-jornadas-internacionales-de-teor%C3%ADa-historia-y-gesti%C3%B3n-del-espectador-teatral>

Teatralidades religiosas en Ciudad Juárez: del espacio público a los escenarios

Carlos-Urani Montiel
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez¹

Amalia Rodríguez Isaís
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez²

1. Repertorio fronterizo: teatralidades ciudadinas

La zona transfronteriza entre Ciudad Juárez (Chihuahua, México) y El Paso (Texas, EE. UU.) afecta de forma directa la recepción e interpretación de los acontecimientos políticos, sociales, artísticos y religiosos ocurridos en el espacio público. El aniversario de la fundación del antiguo Paso del Norte (8 de diciembre) y la fiesta patronal de San Lorenzo (10 de agosto) se han codificado, a lo largo de los siglos, acorde al sistema hispano de usos y costumbres. Ambas celebraciones, a las que podríamos sumar el día de la Virgen de Guadalupe (12 de diciembre), se practican con entusiasmo y fervor, convirtiendo plazas y calles en un escenario de gran formato. Además de salvaguardar la historia y el material de archivo, el cuerpo de las asistentes, sobre todo el de aquellas quienes ejecutan danzas y procesiones, reactiva la memoria local por medio de un repertorio de actos performáticos.³ Un cuidadoso trazo, el vestuario finamente aderezado y coreografías extenuantes ponen a prueba la entereza física, pero no la fe ni la devoción de las performers.

1 Correo electrónico: carlos.montiel@uacj.mx

2 Correo electrónico: amaliargz143@gmail.com

3 Retomamos los conceptos de *archivo* y *repertorio* de Diana Taylor (2015): “La memoria de archivo existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio [...] El repertorio, por otro lado, actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible” (pp. 55-56).

La práctica dancística de los matachines servirá de eje en el análisis en el que, además de estudiarla como una muestra viva de teatralidad religiosa, exploramos la irrupción de la danza-ritual en el teatro fronterizo contemporáneo, ya sea en montajes profesionales o en textos dramáticos aún sin estrenar. Así ocurre en *La furia de los mansos* de Edeberto “Pilo” Galindo (2007), *Luzén: mujer dos espíritus* de Selfa Chew (2015) y en *Safari en Juárez* (2016), recorrido escénico orquestado por la compañía Telón de Arena en las calles de una colonia al poniente de la mancha urbana juarensa. ¿Con qué función estas obras recurren a una danza tradicional? ¿Cómo es que el movimiento teatral fronterizo de este siglo guarda memoria del antiguo Paso del Norte? ¿Qué elementos propios de la teatralidad de los matachines le sirven a la composición dramática de nuestros días? ¿Qué le ofrecen las prácticas escénicas religiosas al teatro profesional?

El espectáculo religioso de carácter teatral aún se celebra y aplaude por todo el territorio mexicano y por el sudoeste de los Estados Unidos. Estas performances se escenifican a partir de distintos motivos: secuencias bíblicas puestas en procesión o en pequeños actos/autos o misterios (del Viejo o Nuevo testamento, como la Natividad o la Pasión de Cristo), coreografías dramáticas (“la más famosa de las cuales es probablemente la *Danza de los moros y de los cristianos*”), así como pasajes que representan acontecimientos civiles (fundaciones, batallas) y espirituales (apariciones o santorales) (Versényi, 1996, p. 140). Las conmemoraciones refrendan el contacto, choque y posterior establecimiento de poblaciones conformadas por las habitantes originales y extranjeras, fueran estas españolas o “indios de paz”.

Para que estos actos populares hayan inspirado a dramaturgas y elencos teatrales, damos por sentada una transformación espaciotemporal extraordinaria, pero finita, de ciudadanas en performers y espectadoras participativas, así como de la vía pública en escenarios de interacción al aire libre. Sobre esta condición de cambio las teatralidades urbanas construyen una dramaturgia espontánea y única, pero también sostenida a lo largo del tiempo, por lo que sus componentes son discernibles y sobre ellos se puede trazar una tradición que distinga sus adaptaciones, pervivencia y variantes. El repertorio, entonces, además de permitir a las estudiosas el rastreo de tradiciones e influencias, también “permite una perspectiva alternativa de

procesos históricos de contacto transnacional, e invita a re-mapear las Américas, ahora siguiendo tradiciones de prácticas corporalizadas” (Taylor, 2015, p. 57).

El ensamblaje del lenguaje teatral —montado sobre corredores y explanadas— ocurre *in situ*, lo que da cabida a una superposición de elementos ciudadanos con espacios dramáticos de ficción. El frente de un templo, por ejemplo, funciona durante la representación tanto como la fachada del mismo inmueble como el escenario para los actos píos. Entender a la urbe como forma dramática, explica el director teatral brasileño André Carreira (2017), “no implica pensar exclusivamente qué líneas temáticas este espacio propone a los artistas, sino, sobre todo, comprender cómo este tejido se hace presente en la puesta en escena llevada a cabo en las calles, plazas y otros espacios públicos” (p. 57).

Nuestro proceder pondera, en primera instancia, la identificación de un acontecimiento ocurrido en el espacio público que sirva de testimonio presente de la acción política de alguna figura histórico-religiosa de (contra)poder. Para profundizar sobre dichos eventos civiles, resaltar su contenido sacro y ponerlos en contexto, nos es útil el concepto de *teatralidad*, ya que entrelaza paradigmas sociales con manifestaciones estéticas “en un modelo que permite la lectura de la cultura y las prácticas sociales como prácticas teatrales y permite proponer la interrelación entre los modos de representación en el teatro con los modos de representación tanto en la vida social como en las prácticas sociales o artísticas” (Villegas, 2000, p. 61). También acudimos a la definición de la teatróloga cubana Ileana Diéguez (2014), quien explica el uso del mismo vocablo:

como dispositivo expandido fuera de los marcos tradicionalmente teatrales o incluso artísticos. Esta noción de teatralidad se configura desde dos dimensiones: la teatralidad como mirada y la teatralidad como acto. La teatralidad como mirada, desautomatiza y configura como conducta teatral ciertas prácticas que tienen lugar en los espacios inmediatos de la realidad. La teatralidad entonces como un acontecimiento de la mirada que transforma el hecho cotidiano en “hecho teatral”. (pp. 172-173)

Una vez descrita la manifestación religiosa de carácter teatral, vinculamos temas específicos, como la fundación de la ciudad, la resistencia de los indios pueblo y

las danzas populares, con producciones escénicas escritas por dramaturgas o montadas por directoras y sus compañías teatrales.

Cuando una teatralidad callejera se traslada a un recinto teatral, al que el público acude para presenciar una función, lo espontáneo y sorpresivo trascienden para convertirse en escaleta o libreto, en ensayo, guion o texto dramático, en puesta en escena, gira o temporada que se esmera para que no quede platea vacía. Nos interesa estudiar cómo el proceso de creación de esa pieza incorpora las diferentes superficies o capas de la ciudad: “su dimensión geográfica, su dimensión edilicia, sus flujos y contraflujos, su textura política [...] un habla teatral que emerge de la sobreposición de estos elementos” (Carreira, 2009, p. 87).

2. Fundación dramática del Paso del Norte: al son de los matachines

La representación del indígena en el teatro latinoamericano tiende a estereotipar a una figura colectiva que resiste —por medio de su habla, costumbres, cosmogonía y, en última instancia, las armas— la intromisión a sus dominios, la perturbación de un orden social. Su caracterización dramática recurre a distintas tradiciones (como la hispano-medieval, propia de las batallas simuladas entre moros y cristianos), así como a fuentes archivísticas para dar vida a una fuerza que ha sido acallada tanto fuera de escena como en la historia oficial. A nivel compositivo, la dramaturgia atiende con cautela el gesto, la insinuación de un vocablo y la perspectiva desde la cual serán comprendidas las acciones de las nativas. Ese mirador deviene en juicio sobre el proceder de protagonistas (heroínas, chamanas, caudillos o mártires), personajes secundarios (siervas, segundonas o víctimas tratadas con paternalismo y condescendencia) o antagonistas (abigeos, cimarrones o bárbaras guerreras) que actúan frente a espectadoras, no siempre especializadas en pormenores históricos.

En el par de obras estudiadas en esta sección, nos interesa detectar el tratamiento del pasado regional, qué luchas intestinas sostienen el germen del antiguo Paso del Norte, qué bandos han dejado o dado de sí entre la sierra de los Mansos (con su montaña Franklin) y la de Juárez (con el cerro Bola). En primer lugar, encontramos en *La furia de los mansos* (2007), del prolífico escritor juarense Edeberto “Pilo”

Galindo, la fundación dramático-literaria de Ciudad Juárez, y en *Luzén: mujer dos espíritus* (2015), de la poeta chicana Selfa Chew, un proyecto de restitución en el que una mujer chamana, briosa e imbatible guerrera, sirve de tamiz para comprender hoy el legado de los pobladores originarios, sobre los que se levantó una frontera binacional que atravesó su historia. Ambos textos dramáticos, aún no estrenados, conllevan nuevas perspectivas sobre lo que significó la conquista material y espiritual para quienes habitaban en un principio esta región.

Se reconoce a los mansos como el grupo de nativos que ocupaba de manera estacional el lugar donde hoy se asienta la frontera Ciudad Juárez-El Paso.⁴ El proyecto evangélico puso a departir el hábito, la cruz y el rosario franciscanos con la flecha, el taparrabos y los utensilios para la pesca. Los historiadores Patrick Beckett y Terry Corbett (1992) consignan la renuencia, por varias décadas, a la reducción al catolicismo, hasta que, viendo la relativa paz de otras misiones, los mansos le solicitaron a fray García de San Francisco que estableciera una en sus tierras.⁵ No obstante, los malos tratos de ciertas autoridades, como el gobernador don Bernardo López de Mendizábal, quien despreciaba a los religiosos y era déspota y cruel con los naturales, así como las duras temporadas de sequía provocaron varias rebeliones. La más contundente acaeció en 1680.

La fundación dramática de Ciudad Juárez se concentra en torno al edificio más antiguo de la región: la Misión de Nuestra Señora de Guadalupe de los Mansos

4 Su denominación luce incierta. Una versión indica que recibieron el nombre de “mansos” debido a que días después de la toma de posesión, en la primavera de 1598, el capitán Juan de Oñate convivió con un grupo del que presumió su mansedumbre y docilidad (1881, p. 243). Otra versión señala que fueron apodados así debido al procurador de la Custodia de Nuevo México, fray Thomas Manso, benefactor de las misiones distribuidas a lo largo del Río Bravo.

5 En el “Menologio franciscano de los varones más señalados”, un catálogo de prohombres, santos y mártires, fray Agustín de Vetancourt (1698) consigna que “Fray García de San Francisco y Zúñiga pasó el año de 1628, en compañía de otros religiosos y de fray Antonio de Arteaga, de su provincia de San Diego a la Custodia de Nuevo México [...] Fundó el pueblo de los Mansos, nación bárbara que desacreditaba con su ferocidad el título [...] El año de 1659, dejando el Convento del Socorro, se fue a los Mansos y los catequizó. Edificó una Iglesia dedicada a Nuestra Señora de Guadalupe, y haciendo tanto número de celdas le dijo su compañero, fray Blas de Herrera, que era el número grande, y profetizando lo que el año de 80 sucedió [una rebelión], dijo: “son muy pocas para los que han de habitar en este Convento”. Acerca del templo, relata que “antes de fabricar no tenían maderas para el edificio, y puesto en oración vinieron unos bárbaros, y le llevaron legua y media de allí, y le mostraron una vega de pinos muy hermosos, que el río abajo cortados sin trabajo llegaron a los Mansos [...] Fue en la oración y demás virtudes el espejo; en la conversión de las almas, celoso; bautizó más de 10 mil personas; trocó estos trabajos por aquel descanso, el 22 de enero de 1673, en el Convento de Senecú, donde está enterrado” (pp. 7-8).

del Paso del Norte. Dicha afirmación se sustenta gracias a que sobre el inmueble distinguimos un hecho histórico (asentado en el acta de edificación, firmada el 8 de diciembre de 1659), uno legendario (acerca de las peripecias del fundador),⁶ un proceso social y espiritual de largo aliento (la evangelización) y una obra teatral (*La furia de los mansos*) que recrea el origen de un espacio de ficción que coincide con una coordenada real, dentro de una urbe cartografiable y poblada por los descendientes de aquellos seres delineados a través de distintos discursos.⁷

En la obra de “Pilo” Galindo, acreedora al Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda (2007) e impresa en Monterrey por el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, la Misión funciona como enclave espaciotemporal desde que se asomó por estas tierras el primer español, hasta que la instauración del sistema misional colmó la tolerancia de los indios pueblo, provocando la revuelta general de 1680. Para la composición de *La furia...*, el dramaturgo consultó crónicas e investigaciones para cuestionar: ¿qué significó para los naturales la llegada de religiosos y soldados que intentaron dominar su cuerpo e instaurar un nuevo esquema cognitivo?, ¿qué los hizo arrasar, hasta las cenizas, con una localidad?, ¿en dónde reside la culpa de lo ocurrido?

En el drama histórico se dan cita los primeros exploradores, como el moro Estebanico; religiosos, como fray Marcos de Niza, quien debate con fervor los intereses del esclavo marroquí; y toda la ralea de exploradores y conquistadores. Los trece cuadros se suceden en un acto único dividido en dos partes, diferenciadas por un telón de comodín que se abrirá una vez que los seguidores de san Francisco de Asís han conseguido la residencia estable del lado sur del río y comienzan a erigir

6 La leyenda de la columna, un mojón que sirve de soporte al templo y que acompaña a la iconografía de fray García de San Francisco, supone la demarcación de linderos por parte de una deidad demoniaca del panteón prehispánico que sembró un enorme poste en la tierra. Los pueblos salidos de Aztlán o Chicomoztoc peregrinaron unos al sur y otros al norte. Los que siguieron la dirección austral fundaron México-Tenochtitlan. Cuando las expediciones hispanas encuentran la mojonera, suponen la cercanía de una gran ciudad septentrional. La columna estaba maldita y ni las bestias podían acercarse; hasta que un día, cierto religioso celebró la redención del universo, tomando por altar a la misma columna, la cual desenclavó para edificar una preciosa nave: la Misión de Guadalupe. La versión más difundida de esta antigualla se conserva en verso en el “Canto segundo” de la *Historia de la Nueva México*, del soldado Gaspar Pérez de Villagrà (1610), la cual tuvo que ser conocida y apropiada por el misionero franciscano.

7 Sobre la historia, diseño y conservación de la iglesia, Guadalupe Santiago y Miguel Ángel Berumen publicaron *La Misión de Guadalupe* (2004), la monografía más completa, tanto por su información documental como por el archivo visual que ilustra su transcurrir a lo largo de los siglos.

la Misión, piedra por piedra. El avance paulatino de la edificación conforma en sí mismo el desarrollo de la trama, que alcanza el clímax con el edificio totalmente construido. Durante la segunda parte, atestiguamos los abusos cometidos sobre la población nativa. La extrema violencia (como en la escena de la perrada) es un indicativo de por qué el texto no ha sido puesto en escena. Justo con el inmueble de fondo, entre gritos y confusión, Chiquito, el líder de la rebelión, *“sujeta por la cara al fraile 2 y de un tajo le corta el cuello. Los otros mansos, dando gritos de combate hacen lo mismo con los otros frailes”*. En el proscenio, antes de que caiga el telón, el caudillo clama: *“Dios no quiere manso... manso no quiere Dios. Dios mata manso... (rompe con su pie la cruz de palo) ;manso mata Dios...!”* (Galindo, 2008, p. 90).

Cada aniversario de la fecha en la que fray García colocó la primera piedra, el gobierno local convoca al elenco estable del Centro Municipal de las Artes, así como a los descendientes de los mansos a celebrar una misa en el interior de la Misión y una breve representación de la fundación. Al evento asisten tanto las máximas autoridades de ambas ciudades (el alcalde de Juárez, el mayor de El Paso, cónsules y obispo) como la Sociedad Paso del Norte por la Cultura de la Historia A. C. En el atrio, a un costado de la catedral, actrices y actores se caracterizan como colonos hispanos; los historiadores de la asociación civil portan sotanas, mientras que los últimos mansos, descendientes del señor Natividad Camargo, se visten de gala, pero no interpretan a nadie, ya que ellos mismos encarnan la resistencia de sus costumbres y linaje. Para aderezar la fiesta, en donde se deja un arreglo floral a los pies de la escultura de fray García, un grupo de matachines ejecuta su danza.

Las danzas rituales en la Ciudad Juárez prehispánica —es decir, en *Ya tu enee*, “donde dobla el río” en lengua ndeé (apache) de la rama atabascana— nos han llegado a través del sincretismo en ejecuciones o rutinas que optaron por la adaptación, por el contacto o préstamo antes que perecer. La subsistencia de saberes milenarios sorteó alianzas, destierros, enfermedades, traiciones y campañas de aniquilamiento, emprendidas por las naciones que sitiaron el territorio de los llamados indios pueblo, dueños originales de la tierra.

Dichas tradiciones populares, además de perpetuarse en el accionar corporal de las asistentes, son tan añejas que sorprendieron, en 1581, a Hernán

Gallegos, secretario de la expedición a Nuevo México a cargo del padre fray Agustín Rodríguez y el capitán Francisco Sánchez Chamuscado. El “escribano y descubridor” registra con detenimiento invaluable la música (“un tono en los mitotes”), los instrumentos de percusión y el canto como parte integrada a la coreografía —“mudanzas conforme al son”, con compás y orden— de las danzas rituales “a manera de matachines” (Gallegos, 2013, pp. 18-19).⁸

Celia López-Chávez (2000), en su estudio sobre la supervivencia de fiestas, costumbres y tradiciones en Nuevo México desde la época virreinal, corrobora que “uno de los dramas folklóricos más interesantes, enigmáticos y claro ejemplo de sincretismo cultural es sin duda el de Los Matachines” (p. 20), pues mantiene una increíble mezcla de usanzas que varían en cada lugar en que se presentan. El performance —conjunción de drama, música, baile y propaganda— se originó a partir de la tradición celebratoria de la Reconquista hispana de cristianos contra moros. La experiencia sincrética transatlántica incorporó elementos nativos y extranjeros.

Su escritura en el cuerpo del danzante supone una práctica ritual, la cual, dado los objetivos catequizadores, se convirtió también en ciclo litúrgico, en donde predominaba la idea de confrontación bélica entre el bien y el mal. La permanencia y el arraigo de las danzas se sustenta en su peculiaridad popular; es decir, superan la institucionalidad eclesiástica y se cimientan en un carácter festivo extraordinario y compensatorio. Respecto a esto, Arturo Warman (1972) señala la existencia de tres niveles en la práctica de la religión: 1) el de élite, que consiste en un conjunto de doctrinas con alto grado filosófico y moral del que solo participan el clero y ciertos grupos hegemónicos; 2) el de la norma social, al cual se adscribe la mayoría de los fieles; y 3) los conocimientos tradicionales mezclados con las leyendas, las supersticiones, los ritos y creencias populares (pp. 80-81). Este último nivel le permite a la población organizar, significar y exacerbar su propia ritualidad y devoción.

8 Sebastián de Covarrubias (1611) consigna que “la danza de los matachines es muy semejante a la que antiguamente usaron los de Tracia, los cuales, armados con celadas y coseletes, desnudos de brazos y piernas, con sus escudos y alfanjes, al son de las flautas, salían saltando y danzando, y al compás de ellas se daban tan fieros golpes que a los que los miraban ponían miedo y les hacían dar voces, persuadidos que, habiendo entrado en cólera, se tiraban los golpes para herir y matar; y así de acuerdo caían algunos en tierra como muertos, y los vencedores los despojaban, y aclamando victoria, se salían triunfando; y todo esto al son de las dichas flautas; y por este estrago aparente de matarse unos a otros, los podemos llamar matachines” (p. 1083). En la cita, subrayamos algo por demás llamativo: las reacciones de las espectadoras.

La danza de matachines, por tanto, se constituye como una práctica concomitante a conmemoraciones sacras del orbe cristiano, pero de incidencia netamente local. Por tal motivo, como lo plantea Daniela Córdova (2018), cada grupo conforma su propio sistema de relaciones semánticas a partir de un contexto determinado; pues son “un signo que está en *alguna relación* con la devoción; *por algo*, que son los rituales y las coreografías; y *para alguien*, que en este caso son los mismos danzantes, los jefes de mesa, fieles e incluso los meros observadores” (p. 26). En este sentido, a diferencia de las danzas del centro del país, las que predominan en la región norteña dejaron atrás la confrontación como meta principal de la representación y retomaron el sentido de ofrenda, de la expresión corporal para evocar su fervor; de ahí que la investigadora las categorice como *danzas plegarias*, pues su fin radica en la veneración (Córdova, 2018, p. 20).

Córdova apunta que las danzas de matachines en Ciudad Juárez “son producto de la hibridación de prácticas que confluyeron en la región”, a partir de diferentes flujos migratorios del centro de México y sur de Estados Unidos. La situación de frontera y movilidad ha provocado que las danzas, llamadas de indio y apache, se piensen, “más que una victoria cultural sobre lo extranjero”, como “adopciones y adaptaciones en las representaciones dancísticas” de ambos grupos culturales que en un inicio las originaron (p. 54). En el septentrión mexicano, la práctica se convirtió en representativa de los grupos indígenas indomables y resistentes a la conquista, aquellos que impusieron el calificativo de “bárbara” a la región. La inclusión del personaje de la Malinche en la estructura de las danzas connota la idea de conciliación y, al mismo tiempo, constante choque ideológico en una zona de cruces y arribos demográficos.

La preparación de la danza contempla la instalación de “la mesa”, es decir, un altar doméstico para la imagen que se venera; un jefe, también llamado monarca; la jerarquización de papeles (jefe, Malinche, capitanes delanteros y traseros, soldados y barriguilla); y, sobre todo, la profesión de la religión católica acogida en una atmósfera semipagana (Córdova, 2018, p. 46). Los matachines fronterizos organizan y diseñan sus prácticas a partir de sus propios recursos, cotidianidad y devociones, aunque predomine el culto a la Virgen de Guadalupe y a San Lorenzo.

Esta cualidad se representó en uno de los cuadros más emotivos del espectáculo urbano *Safari en Juárez*, la producción más ambiciosa de Telón de Arena.

Safari en Juárez fue un proyecto de amplio formato realizado en las colonias del poniente de Ciudad Juárez del 19 de agosto al 2 de octubre de 2016. El espectáculo dirigido por Adelheid Roosen y Daniel Giménez Cacho replicó el montado originalmente en Holanda y luego pasó al barrio de Tepito en el corazón de la Ciudad de México. La propuesta parte de la idea de un teatro social y urbano en donde, en el caso de Juárez, seis familias abrieron su hogar para compartir su historia. Media docena de “parientes adoptivos” recibieron en sus casas durante varias semanas a un actor o actriz de la compañía; el resultado de estas experiencias conformó la dramaturgia. En cada función, pequeños grupos de espectadoras entraban a dos viviendas, en donde el/la anfitriona y el histrión adoptado escenificaban lo que significó el encuentro para ellos, así como remansos de sus biografías siempre ligadas a su residencia. Luego, llevaban al público a un recorrido por el barrio, en donde estaban distribuidas escenas callejeras propias de la cotidianidad (microteatro). En el cambio de casa o ruta, cada grupo coincidía e interactuaba con otro. Este aspecto subrayó la intención final del proyecto: propiciar la participación espectral/ciudadana y exponer nuestras formas de relación con la “otredad”; es decir, se buscaba subsanar los estigmas impuestos a la ciudad, en general, y a ciertos barrios en particular, a partir del encuentro directo con la gente que los habita y sus historias de tenacidad, organización y vecindad.

En cuanto al tema que aquí nos interesa, la actriz Maribel de Anda presentó un cuadro junto a don Chacho, maestro y jefe de mesa de la danza Sagrado Corazón de Jesús. La escena representó el ritual de aprendizaje por el que pasa Maribel para acercarse y comprender la tradición de los matachines, liderada en la colonia López Mateos por su anfitrión. Poco a poco, ella se vistió con el ornamento característico de las danzas de indios: una nagüilla de color rojo (símbolo de la sangre derramada por los pueblos) ataviada con lentejuela, chaquira y carrizos. En la historia de vida que compartió don Chacho, resaltó la narración de la ruptura de un depósito de agua que inundó varias calles, menos la casa del matachín, en la cual se llevaban a cabo los ensayos, festejos y rituales de preparación. La anécdota confirma lo planteado por Warman (1972) y retomado por Córdova, respecto al

carácter secular de las prácticas de matachines, sobre todo en espacios o barrios precarizados, donde la religión se encuentra atravesada por conocimientos, dogmas y leyendas; por ejemplo, la creencia de que la devoción manifestada a través de los pies y el cansancio de los danzantes tiene el poder de salvaguardar un recinto y a sus residentes. Hechos como este sustentan, incrementan y popularizan los rituales y espectáculos religiosos.

La misma suerte de tribuna a la que suben figuras históricas para dar cuenta de sus acciones y afrontar sus consecuencias (en la tradición medieval de la danza de la muerte), le sirve a Selfa Chew para componer *Luzén: mujer dos espíritus*, texto dramático incluido en el libro *Cinco obras de teatro*, ganador en 2015 del premio Voces al Sol, convocado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, y que reunió otras piezas de la también activista residente de El Paso e historiadora adscrita a la Universidad de Texas en El Paso-UTEP. Al igual que *La furia de los mansos*, ninguna de las cinco piezas de Chew ha sido llevada a las tablas, a pesar de que su dramaturgia se caracteriza por una composición fragmentaria, argumentos no lineales y ausencia de acotaciones, lo cual se lee como carta abierta para cualquier directora.⁹

Rocío Galicia, especialista en el teatro de la frontera norte mexicana, valora la dramaturgia de Chew, ya que revela “un complejo mosaico cultural compuesto por diversas etnias” que migran hacia la frontera para exponer sus más crudos problemas. Su dramaturgia “ha sacado a la luz versiones subversivas sobre diversos capítulos de la historia del país que durante años permanecieron en la sombra” (*apud* Ochoa, 2016, p. 234). Los cruces entre versiones de la historia, sucesos ficticios y escenas probables se conjugan con el uso de distintas fuentes: testimonios orales, entrevistas personales, documentos de archivo y de particulares, procesos legales o forenses, textos literarios indígenas e investigación de campo, a las que Selfa acude para que sus personajes —de entre los que sobresalen los femeninos— confronten la imagen que de ellos se tiene y se transmite.

9 La compañía juareense Telón de Arena estrenó en 2012 *Night Stalker, mi hermano Siamés*, de Selfa Chew. La puesta en escena, dirigida por Perla de la Rosa, alcanzó la Muestra Nacional de Teatro del año siguiente.

La resistencia y potestad de la apachería liderada por Gerónimo y Victorio durante la segunda mitad del siglo XIX se consolidaron con la participación de otros dirigentes y caudillos, no todos varones. Lozen (también conocida como Lizah o pequeña hermana) y Dahteste no solo acompañaban a la guerrilla chiricahua (chihenne), sino que gozaron de un rol activo para la supervivencia de los suyos. En la historia de ambas convergen aspectos de sumo interés tanto a nivel dramático, histórico, como desde una perspectiva de género al ser leídos como antecedentes de las expresiones LGBT+.

La alteración en la grafía y fonema del nombre de la protagonista traza una simetría entre el poder de la hermana del jefe Victorio y la deidad todopoderosa Usen. El terrateniente chihuahuense Joaquín Terrazas, autor intelectual de la masacre en Tres Castillos, menosprecia a Luzén: “Te he dado ya demasiado tiempo de mi vida. No tengo que escuchar a una mujer disfrazada de hombre”. Ella niega la argucia del atuendo a favor de un “designio cosmogónico”, y relata: “Al principio era la oscuridad. Usen, un ser pequeño, creó dos nubes y lloró para infundirles vida. Con una lágrima convirtió una nube en un hombre, y con otra lágrima le dio a otra nube forma de mujer”. El coronel se refugia en su catolicismo y la nombra engendro. Luzén concluye que Usen creó hombre y mujer “para que dieran vida a otros seres. Pero hizo también otras criaturas igualmente sagradas. Soy mujer, puedo dar a luz y puedo dar placer a hombres y mujeres si quiero y lo siento necesario. Soy hombre también. Nube habitada por dos lágrimas divinas” (Chew, 2015, p. 205).

La apropiación y contención de sus propios rituales a partir del largo proceso de resistencias de los pueblos norteños frente a la llegada extranjera también se percibe en *Luzén: mujer dos espíritus*. Los indígenas Juan Peleón y Jusepillo afirman ante el conquistador Antonio de Espejo que no desean violencia: “amamos la libertad, no nos ata ni la madre tierra porque la acariciamos con nuestros pies”, pero, por lo mismo, “nuestra gente, los sumas, janos, julimes, apaches y conchos, se rebelan continuamente contra la esclavitud de las misiones católicas” (pp. 207-208).

Profeta, chamana, gran tiradora con el rifle, terror de los ojos blancos y de los rancheros y cuatrerros mexicanos, Luzén cumple con el papel estelar de transitar a lo largo de periodos y entrevistarse con distintas personalidades. Sus dos espíritus

—dirigente guerrera y médium— le permiten recorrer épocas e incorporar a interlocutores que continúan con su misma lucha, actrices y agentes del tiempo presente, como la escritora rarámuri Dolores Batista o Daniel Castro Romero Jr., actual jefe apache de la comunidad lipan. En manos de la dramaturga chicana, la guerra y xenofobia entrevén su solución en las acciones de nuestro siglo, aunque la historia de la heroína se cuenta desde la derrota, en la que yace cautiva, enferma de tuberculosis en un fuerte de Alabama. Las palabras finales de *Dahteste*, con quien protagoniza una escena de pronunciado erotismo al inicio de la obra, sentencian al cuerpo de su compañera, mas no a su memoria y esencia: “Mi corazón se queda contigo, Luzén. Si pronunciar el nombre de los muertos está prohibido, en tu ausencia siempre habrá maneras de nombrarte, recordando tus acciones guerreras, tu espíritu de profeta” (p. 237).

3. Reflexiones finales

La potencia representativa de la frontera norte mexicana la convierte en un referente mundial del que se desprenden distintas imágenes —antagónicas, superpuestas, esperanzadoras y, por supuesto, violentas, pero todas ellas simbólicas—, en las que subyace una tradición histórica que se reactiva a través de prácticas teatrales populares, las cuales generan ciclos rituales en marcos celebratorios y performáticos, en los que sus participantes se apropian no solo del espacio público, sino de centurias que se vuelven acción, sonoridad y cuerpo acompasado.

En el régimen virreinal, el Paso del Norte era un eslabón no solo para articular el Camino Real de Tierra Adentro, sino para cohesionar una Nueva España dilatada y fusionada más por lo simbólico que por lo estratégico o político. El yugo del evangelio se consolidó como un proyecto urbanístico de ocupación y explotación de recursos naturales, humanos y espirituales en el septentrión virreinal. *La furia de los mansos* y *Luzén: mujer dos espíritus* recrean episodios de dominación, en los que una ríspida convivencia y repentinas sediciones sirven de sedimento de la actual población fronteriza. *Safari en Juárez*, por su parte, visibiliza la vigencia e impacto de las prácticas religiosas populares.

La Historia oficial enmarcada en una atmósfera pública y ceremonial se experimenta a través de los sentidos durante el convivio. Las fechas se superponen al pasado

institucional que encumbra la hazaña épica de exploración y conquista —puesta en entredicho en 2020 a raíz de las protestas masivas del *Black Lives Matter*— y la vanagloria de la empresa evangelizadora misional de los franciscanos.¹⁰ Las celebraciones populares enaltecen el arraigo, la fiesta, el lazo familiar más allá de lo sanguíneo, es decir, la convergencia por una misma causa, barrio y creencia, el sustento espiritual retribuido en la inmediatez cotidiana, la llegada y permanencia a una tierra que acoge y abraz(s)a.

10 En junio de 2020, sobre el pedestal de cantera que sostenía una figura ecuestre del adelantado Juan de Oñate, en Río Arriba (Nuevo México), un joven tewa ejecutó una elaborada danza ritual. Por escasos minutos, su performance cobró justicia sobre las huellas de la herida y el trauma, perpetrados por aquel a quien la roca perpetuaba.

Referencias bibliográficas

- Beckett, P. y Corbett, T. (1992). *The Manso Indians*. Coas Publishing and Research.
- Carreira, A. (2009). Teatro de invasión: redefiniendo el orden de la ciudad. En: *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*, pp. 87-98. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Carreira, A. (2017). *Teatro de invasión: la ciudad como dramaturgia*. Ediciones Documenta Escénicas.
- Chew, S. (2015). *Cinco obras de teatro*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez-UACJ.
- Córdova, D. (2018). *La danza de matachines en Ciudad Juárez: prácticas y significaciones*. UACJ.
- Covarrubias, S. de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Imp. Luis Sánchez.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales: teatralidades, performatividades, políticas*. Paso de Gato.
- Galindo, E. (2008). *La furia de los mansos*. Conarte.
- Gallegos, H. (2013). *Relación sobre la expedición del padre fray Agustín Rodríguez y el capitán Francisco Sánchez Chamuscado a Nuevo México, 1581-1582* [Eds. B. de Marco y J. Craddock]. Universidad de California.
- López-Chávez, C. (2000). Un milagro de la historia: fiestas populares en Nuevo México. *Tiempos de América*, (7), pp. 11-25.
- Ochoa, R. (2016). *Dramaturgas chicanas y fronterizas: semejanzas y diferencias en su teatro*. Eón.
- Oñate, J. de (1881). Ytinerario de las minas del Caxco [4 de octubre de 1599]. *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía, sacados en su mayor parte del Real Archivo de Indias* 16, pp. 228-276. Imprenta del Hospicio.

Roosen, A. y Giménez, D. (Dir.) (agosto de 2016). *Safari en Juárez* [dramaturgia colectiva de Telón de Arena]. Ciudad Juárez, puesta en escena.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*. Universidad Alberto Hurtado.

Versényi, A. (1996). *El teatro en América Latina*. Cambridge University Press.

Vetancourt, F. A. de. (1698). *Menologio franciscano de los varones más señalados*. En: *Teatro mexicano*, pp. 3-133. Imp. Doña Maria de Benavides viuda de Iuan de Ribera.

Villegas, J. (2000). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Gestos.

Warman, A. (1972). *La danza de moros y cristianos*. Secretaría de Educación Pública.

MESA 2

Ejes

- “La multimedia en el teatro que afecta procesos creativos en la dramaturgia”
- “La Escena y la gestión cultural”



Gestión de espacios independientes: la historia desde una perspectiva educativa con miras a la excelencia

Julia Monge Torres
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Escuela Nacional Superior de Arte Dramático

¿Cuál es la motivación que impulsa la constitución de un nuevo espacio independiente de creación y difusión de las artes? ¿Quiénes suelen lanzarse a tal empresa? ¿Qué elementos se toman en cuenta durante la etapa de planeación y, posteriormente, de ejecución del proyecto? ¿Qué hace sostenible a un espacio independiente? ¿Qué lo hace una organización particular con identidad propia? Y, sobre todo, ¿cuál es el aporte de aquellas organizaciones en el ámbito educativo? Dichas propuestas, ¿resuelven alguna problemática social?

La frase “no se puede desatar un nudo sin saber cómo está hecho”, atribuida a Aristóteles, nos invita a desentrañar el intríngulis del asunto.

Para ello, revisaremos conceptos como gestión, a fin de comprender qué hay detrás del esfuerzo de autogestionar una iniciativa; expondremos momentos clave para el desarrollo de las artes escénicas en Perú, señalando su impacto social en la actualidad; y analizaremos la influencia de los espacios independientes de formación artística, también llamados autogestionarios, en la constitución de nuevas generaciones de creadores escénicos. Finalmente, realizaremos una propuesta a modo de conclusión, realzando la labor independiente en el ámbito de las artes escénicas, señalando algunos aspectos a considerar a fin de potenciar sus capacidades y oportunidades a través de un compromiso riguroso, alineado a

una visión nacional y hasta global de la calidad educativa que queremos para nuestra sociedad.

Es imposible comprender la naturaleza de la autogestión sin detenerse a observar el esfuerzo de distintas organizaciones y movimientos que vienen trabajando arduamente por el reconocimiento de las artes como un sector económico que requiere mayor atención y compromiso por parte del Estado peruano; pero, sobre todo, es imposible hablar del camino forjado sin reconocer el rol fundamental que ha desempeñado la iniciativa de estos colectivos ciudadanos organizados, en el desarrollo de la educación artística en nuestras comunidades.

1. Conceptos clave

Entendamos *gestión* como el conjunto de actividades planificadas y ejecutadas en variadas circunstancias, en colaboración con pares u organismos análogos, con la finalidad de atender una necesidad o alcanzar un objetivo. Gestionar es una capacidad que exige compromiso por encontrar una forma de administrar los recursos disponibles en aras de forjar el camino más factible hacia una meta.

Autores como Ochoa y Gamboa (1984) comprenden que la capacidad de gestionar es inherente al ser humano como ente social, al haber desarrollado la habilidad del trabajo cooperativo para la satisfacción de ciertas necesidades.

En el caso de la autogestión, particularmente, nos referimos a un tipo de administración en que los miembros participan de forma activa, tomando decisiones respecto al funcionamiento de la organización. Cabe precisar, la diferencia entre la *gestión* y la *autogestión* radica en el grado de identificación, compromiso y liderazgo que se tiene frente a la ejecución de un proyecto.

Al respecto, en la forma de liderar espacios independientes en el sector de las artes escénicas, se evidencian modelos variados de administración o estructura organizacional, debido a la naturaleza pragmática con que usualmente se gestan y desenvuelven dichas instituciones. Es común que la mayoría de estas considere pertinente tomar en cuenta una perspectiva comunitaria, por ello, aunque se suela centrar el poder de dirección del proyecto en un solo individuo o grupo reducido

de líderes, la identificación lograda con la población usualmente terminaría por convertir la autogestión en un compromiso que asumirían todos los miembros involucrados.

2. Autogestión en las artes

La historia de la autogestión en Perú no nació en los 60's como se suele mencionar constantemente en el medio, aunque corresponde reconocer que el surgimiento del llamado *movimiento de teatro popular* en aquella década impregnó de un marcado carácter político y social a las iniciativas hasta entonces surgidas. La autogestión ha sido desde siempre un elemento fundamental en la supervivencia del arte en la historia de la humanidad y, más adelante, veremos cómo actualmente puede ser un factor clave para impulsar la calidad educativa en nuestro país.

Muestra de ello ha sido la constitución de organismos públicos que permiten mayor acceso a la formación de artistas escénicos, además de espacios y políticas estatales impulsados desde los colectivos organizados a nivel de redes autogestionadas.

Sarmiento *et al.* (2017) nos recuerdan en qué consistía la transmisión de conocimientos y formación de nuevos artistas escénicos antes de la creación de las escuelas superiores de formación artística públicas (Esfas). Al no existir aún la visión de espacios de enseñanza de las artes, los actores y actrices solían formarse dentro de las compañías de teatro y ballet dirigidas por los miembros con mayor trayectoria de cada colectivo, gestionando recursos de forma independiente o a través del mecenazgo. Posteriormente, y debido a la necesidad de desarrollar sus capacidades acorde al contexto internacional, los artistas escénicos de la época impulsarían la creación de las llamadas Esfas.

¿Y respecto a la formación de *arteducadores*? Los requerimientos para ejercer la docencia en general han ido incrementando con el paso de los años, no solo en nuestro país, sino a nivel internacional, repercutiendo en el campo laboral de quienes durante años venían ejerciendo la enseñanza de las artes debido al valor que la experiencia y la maestría forjada en la praxis representaba para el sector. La creación de la carrera profesional de Educación Artística es el resultado de ese impulso y la muestra de que el camino hacia la excelencia en el sector de la

gestión y la educación artística es una necesidad que no puede divorciarse de las exigencias de un mundo globalizado.

Históricamente, la escasa oferta de instituciones formales dedicadas a la enseñanza profesional de las artes y, en especial, de la formación docente, la centralización capitalina de oportunidades laborales para egresados de dichas casas de estudio, sumados a la precarización laboral, han motivado que la proliferación de espacios independientes sea una alternativa de trabajo para los profesionales que perciben además una oportunidad para la democratización del acceso a la formación de nuevas generaciones de creadores dentro de sus localidades. Es entonces cuando gestionar iniciativas que contribuyan a resolver ciertas necesidades sociales desde el respaldo comunitario cobra relevancia.

Estudios como el de Malca (2011) reconocen cómo, desde hace décadas, las agrupaciones de artistas y gestores independientes hacen el esfuerzo por cubrir las demandas de la población en los denominados, hasta hace poco, *conos* de Lima.

3. Identidad social y artes escénicas

Malca (2011) en su estudio *La gente dice que somos teatro popular*, al referirse a los antecedentes del movimiento teatral en nuestro país, sostiene que este se ve notoriamente influenciado por la crisis política y social de mediados de 1900, señalando dos corrientes o temáticas específicas observables, posteriormente, en la escena: por un lado, una visión occidental del arte, vanguardista y moderna; por el otro, una vertiente que “parece construirse sobre la base de la identificación de sus habitantes como migrantes” (Malca, 2011, p. 46).

Así mismo, el investigador identifica algunos rasgos que caracterizan las prácticas teatrales y pedagógicas en espacios independientes, como la responsabilidad asumida con la transformación social, el compromiso con la renovación de la cultura, el reconocimiento de la importancia de la instrucción profesional y técnica y, sobre todo, la afirmación del valor humano como bien fundamental en una organización.

Una postura que valida el accionar de quienes lideran estos proyectos es la expuesta en el *Estudio de caracterización de Puntos de Cultura* (2018), el cual reconoce la necesidad de considerar como un derecho de todo ciudadano el acceso a los servicios culturales y artísticos; y, también, trabajar por alcanzar una economía sostenible para los profesionales dedicados a difundir dicha labor, con parámetros contemplados como parte de las políticas del Estado.

4. Movimientos sociales y el impacto de la autogestión, en la educación

El impacto de las redes, forjadas con los años por gestores independientes, ha logrado impulsar no solo la creación y el sostenimiento de las Esfas, sino instaurar medidas a nivel nacional, como lo fue el exigir la creación del Ministerio de Cultura, gestado en el año 2010, bajo la participación de colectivos organizados a través de movimientos como Cultura Viva Comunitaria, o los distintos consejos distritales de desarrollo juvenil relacionados a las artes. Pero aún falta mucho por recorrer, ejecutar y democratizar. Reformar la conexión entre el arte, la educación y la cultura constituye también el repensar un modelo de escuela con identidad y estructura horizontal, tal vez más parecido al de nuestras comunidades cuando trabajan de manera cooperativa.

Así mismo, el incremento de la población dedicada a la profesionalización en las artes probablemente ha sido posible, en los últimos años, gracias a los espacios emergentes de las diferentes partes de Lima Metropolitana, en el formato de escuelas u organizaciones autogestionadas, semilleros de nuevas generaciones.

Aquí corresponde reconocer los distintos modelos de dirección u organización que cada compañía, centro cultural, agrupación, colectivo o cual sea la denominación, emplea para administrar sus recursos y ejecutar sus propuestas, pues tal vez una de las mayores dificultades que presenta la educación formal ha sido siempre la rigidez de su sistema, mientras que los organismos alternativos, permiten ensayar soluciones sustentadas en los intereses, las necesidades y la voluntad de cada uno de sus miembros.

Vadeboncoeur (2006) sostiene, al referirse a cómo se viene desarrollando la autogestión en distintas comunidades, que este tipo de procedimiento o forma de estructurar el aprendizaje es tan complejo, aunque necesario de analizar para implementar en nuestras realidades, que resulta incompatible con el modelo de aprendizaje formal que conocemos actualmente.

Entonces, ¿cómo van los avances en cuanto a políticas públicas? Si bien hoy en día el Ministerio de Cultura del Perú reconoce y promueve parcialmente los objetivos planteados desde dichas organizaciones a través de Puntos de Cultura, se observa un gran vacío en propuestas por parte del Estado que aseguren el respaldo, la continuidad y el sostenimiento de dichas iniciativas ciudadanas.

5. La necesidad de una perspectiva educativa desde los espacios autogestionados

La carencia de alfabetización sobre la diversidad de lenguajes artísticos tal vez sea uno de los grandes obstáculos con los que se encuentran los gestores artísticos y culturales durante el acercamiento a nuevas poblaciones. Al respecto, Malca (2011) indica algunas causas:

Entre las más evidentes figuran la falta de centros de educación teatral profesional y el escaso desarrollo de la investigación formal acerca de la actividad teatral en nuestro medio. Se evidencia una necesidad en el trabajo peruano para hacerlo crecer como arte y como actividad cultural generadora de desarrollo social. (p. 41)

Afirmación que nos recuerda la necesidad de la pedagogía como herramienta para la transformación hacia una comunidad entendida en las distintas manifestaciones del arte, comprendiendo su labor formativa para la vida. Particularmente, considero que esto se ve influenciado en cómo cada organización se autopercibe.

En diciembre del 2021, el proyecto Nodos Culturales, ganador de los Estímulos Económicos del Ministerio de Cultura, publicó el Directorio Cultural de Lima Metropolitana, un estudio que permitió el mapeo de gran cantidad de espacios independientes. En él, se manifiesta que en todo Lima Metropolitana se registran 409 espacios autogestionados dedicados a la difusión del arte y la cultura. De ellos,

llamó mi atención un detalle: cuando se les solicita a las organizaciones señalar su labor con uno o más enfoques propuestos como parte del estudio, al identificar constantes entre las prácticas observadas en el sector, solo el 18% reconoce la aplicación de un enfoque educativo en sus actividades principales. Es aún más resaltante la cifra, si observamos que el 53% de las organizaciones sostiene que su interacción principal con la comunidad radica en impartir talleres de formación a niños, jóvenes y adolescentes.

Es trascendental tomar consciencia de que el acercamiento de las artes a una población neófita implica el reconocimiento de un proceso educativo.

6. Hacia una educación de excelencia en las artes

Masificar y asimilar la información de propuestas consistentes en materia educativa que posean objetivos similares a nuestras organizaciones, con la finalidad de generar alianzas estratégicas posicionando cada espacio independiente como un referente de calidad en la enseñanza de las artes, como una iniciativa con proyección a nivel nacional e internacional, es tal vez un camino que corresponda reforzar.

Según los estudios de caracterización de los Puntos de Cultura realizados en el 2018, se señala que solo el 4% de las organizaciones participan activamente en el diseño de las políticas públicas de sus localidades. Mantenernos alertas frente a los espacios de participación ciudadana y proponer estrategias como líderes de las artes y la educación en la comunidad es también un compromiso por asumir cuando hablamos de acercar la autogestión hacia el reconocimiento por parte del Estado.

Habiendo transitado por la historia de la autogestión en nuestro país, y comprendiendo que está impregnada de esfuerzo y transformación social, es necesario establecer que, a pesar de la diversidad de perspectivas y propuestas, todos labramos hacia el mismo objetivo: lograr una sociedad cada vez más justa y equitativa a través de la educación, el arte y la cultura.

Referencias bibliográficas

- Fauré, D. y Valdés, J. (2020). Memoria, educación popular y gestión cultural comunitaria: convergencias y proyecciones desde la experiencia chilena 1985-2018. *Revista nuestraAmérica*, 8 (15), pp. 191-206.
- López, M. y Campos, A. (2015). La capacitación como instrumento potenciador para la gestión comunitaria. *Revista de Ciencias sociales-RCS*, 21 (1), pp. 187-201.
- Malca, M. (2011). *La gente dice que somos teatro popular*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Nodos Culturales (2022). *Directorio cultural de Lima Metropolitana 2021*. Ministerio de Cultura.
- Ochoa, H. y Gamboa, T. (1984). La gestión o administración, un enfoque teórico metodológico. *Revista de Ciencias Sociales*, (3), pp. 44-71. Universidad de Zulia.
- Pigozzi, M. (2008). *Towards an index of quality education*. UNESCO. <https://bit.ly/3qV5bEw>
- Puntos de Cultura (2018). *Estudio de caracterización de Puntos de Cultura*. Ministerio de Cultura.
- Sáez, N. (2021). Comunidad y autogestión: una mirada poscualitativa en el aprender con estudiantes de artes y pedagogía. *Estudios sobre arte actual*, (9), pp. 33-48.
- Sarmiento, J., Soberón, S. y Ráez, E. (2017). Ensad 70 años, *revista de aniversario*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".
- Vadeboncoeur, J. (2006). Engaging Young people: learning in informal contexts. *Research of research in education*, 30 (1), pp. 239-278.

El proceso creativo en la experiencia escénica *Hipervínculo*

Dorcas Camasca Córdova
Universidad Científica del Sur

Michelle Scheelje Ramírez
Universidad Científica del Sur

1. Introducción

Tras el contexto en el que nos vemos envueltos desde hace un tiempo y las nuevas propuestas escénicas virtuales que se han generado a raíz de una nueva normalidad, somos conscientes de que las artes escénicas han estado en permanente contacto con diferentes herramientas provistas por las plataformas digitales. Si bien es cierto que estas herramientas le han dado un sentir de sobrevivencia al teatro, también nos han dejado interesantes hallazgos dentro de la novedosa era de la digitalización teatral. Estos descubrimientos son las nuevas narrativas escénicas y el nuevo espectador virtual, ya que la interacción de ambos es fundamental para la construcción y comprensión de contemporáneas rutas de creación. Entendemos las narrativas escénicas virtuales como un conjunto de herramientas digitales y autónomas de esta plataforma que se resignifican como insumos teatrales para crear nuevas historias. De esta forma, se implica y captura a un nuevo espectador, en este caso, de exigencias virtuales. Consideramos relevante sistematizar y compartir los elementos descubiertos en *Hipervínculo*, la primera obra escénica virtual por WhatsApp en el Perú, estrenada en diciembre del 2020. Este proyecto transmedia nos introduce como testigos en el universo de Sebastián y Sofía, una pareja que inicia su relación a distancia debido al contexto pandémico e intenta construir su vínculo por medios virtuales como Instagram, Facebook, TikTok,

FaceTime, YouTube y WhatsApp. Esta última es la plataforma de mayor uso en su comunicación. La experiencia comienza al introducir a los espectadores en un chat de WhatsApp horas antes de la función. En este intervalo de tiempo se simula una conversación privada entre los personajes, dando a conocer sus motivadores, su ubicación geográfica y quiénes son como individuos. Los espectadores reciben notificaciones e interacciones a lo largo del día, que convergen en el anuncio de Sebastián a Sofía de ir a conocerla en persona a California después de un año de relación virtual. A raíz de esta noticia, como vehículo incitador, se desarrolla la trama en la que ambos se verán confrontados al tener objetivos e ideales diferentes dentro de la relación. Por un lado, Sebastián defenderá el vínculo humano como fortalecedor de su relación y, por otro lado, Sofía querrá mantener el vínculo virtual con el que se inició.

Es así que *Hipervínculo* propone una mirada crítica sobre los paradigmas del amor en tiempos donde las redes sociales son nuestro principal medio de comunicación y, asimismo, nos invita a reflexionar sobre qué tipo de vínculos somos capaces de construir en la virtualidad. En tal sentido, en esta ponencia trataremos de responder brevemente la siguiente pregunta: ¿de qué manera la narrativa escénica virtual desarrollada en *Hipervínculo* genera la aparición y las diversas formas de experiencia de un espectador virtual?

2. Las narrativas escénicas virtuales en *Hipervínculo*

La productora independiente Rompe la Butaca nace dentro de un contexto pandémico, en una era donde los medios digitales han alcanzado su mayor auge a nivel individual, social, laboral, educativo, etc. Sumergidos en esta experiencia virtual y ante la necesidad de explorar cómo estos nuevos territorios impactan en el lenguaje teatral, nos preguntamos qué nuevas maneras de construir narrativas escénicas virtuales podrían existir. Cabe resaltar que veníamos observando y siendo partícipes de propuestas escénicas virtuales que, en su mayoría, utilizaban únicamente la plataforma de Zoom, dándole así un espacio de sobrevivencia al teatro. Sin embargo, como equipo, buscamos generar un proyecto que se origine desde los recursos propios de la virtualidad, analizando el pensamiento digital y su impacto en el quehacer escénico.

Por esta razón, descubrimos en WhatsApp —una de nuestras redes sociales más comunes— un espacio que provee insumos interesantes, novedosos y atractivos en su composición para contar historias. A su vez, encontramos que esta plataforma, en febrero de 2020, alcanzó el hito de dos mil millones de usuarios activos mensuales en todo el mundo, información provista por el mismo aplicativo; y que, desde el 2014, es la aplicación de mensajería móvil más activa, líder en su rubro y sigue expandiéndose. Asimismo, era un terreno inexplorado para la labor escénica, cuanto menos en nuestro país. Contábamos con algunos antecedentes dentro de nuestra región, como la obra argentina *Amor en cuarentena*, del director Guillermo Cacace y el dramaturgo Santiago Loza, o las propuestas de la compañía Deca Teatro de Colombia. De hecho, las creaciones de esta índole se han multiplicado en Latinoamérica a inicios del 2022.

Deseosos de la aventura por lo desconocido y el nuevo aprendizaje, emprendimos el camino prácticamente desde cero, aferrándonos a algunas de las herramientas tradicionales que creíamos nos funcionarían, en cierta medida. La premisa de la ficción ya estaba definida; había, entonces, que decidir cuál sería nuestro espacio de creación y cuál de ensayo. En este caso particular, podrían ser distintos, dado que la comunicación entre directora y actores sí requería de mayor inmediatez en el intercambio de ideas y argumentos, en un primer momento.

El proceso comenzó con un encuentro por videollamada para registrar sugerencias, interrogantes y propuestas, tanto para la construcción de cada personaje como para la línea narrativa de la obra. A medida que íbamos reformulando la estructura, se alternaban las sesiones únicamente por Zoom y las sesiones de prueba en WhatsApp, manteniendo la guía de Micaela Valdés, la directora, por videollamada.

De esta manera, nuestro proceso consistió en ensayos de forma independiente con el equipo artístico y, posteriormente, ensayos técnicos y generales con una audiencia piloto. Así descubrimos cuatro bondades de dicho procedimiento:

1. La directora y la asistente de dirección se desdoblaban de su función de agentes guías para obtener, además, un punto de vista como espectadoras de la obra, lo que era vital para mantener el control sobre el ritmo de respuesta en el chat.

2. La improvisación fue un gran ingrediente dentro del proceso de construcción, ya que la obra demandaba una conexión inmediata entre los actores para tener la capacidad de responder con prontitud la iniciativa del compañero por el chat de conversación, sin distorsionar la línea narrativa y la propuesta de dirección, cuyo fin era conducir al espectador a una reflexión sobre la naturaleza de los vínculos humanos.
3. Contamos con una audiencia piloto que participaba de los avances, con el objetivo de obtener respuestas, impresiones y opiniones de los espectadores al finalizar cada muestra.
4. El equipo de producción de montaje corroboraba dentro del proceso de ensayos si la interacción con los miembros de la audiencia piloto se estaba dando de forma sincrónica o asincrónica, a través de la visibilización del “doble check”. Ello permitía realizar algunos ajustes en términos de ritmo para sostener la atención del espectador por mayor tiempo y, fundamentalmente, asegurarnos de que todos hayan recibido y leído los mensajes, con el fin de obtener información sobre cuáles eran los momentos en los que el espectador estaba más conectado con la historia.

Como es notorio, la partitura rítmica era un factor de mucho interés dentro del trabajo de la narrativa escénica virtual. El ritmo es acción y la acción produce conflicto, tensión. En otras palabras, la temporalidad terminaba afectando el grado de convención del espectador en la experiencia. De esta forma, comprendimos que el conflicto se sostendría, en buena parte, al cuidar el dominio del ritmo. Eso implicaba, por un lado, tener claras las acciones de los personajes/actores y cómo estas afectaban al compañero de escena; pero, también, tener la capacidad de respuesta pronta. Suena paradójico, pero descubrimos que una aplicación de mensajería instantánea quizá no era tan instantánea como lo necesitábamos para nuestros fines. Los segundos que los actores se tardaban en escribir cada palabra de sus líneas, grabar un audio o buscar un emoji/sticker/meme para enviar, en ocasiones eran percibidos como “demoras” o “tiempos muertos”. Por lo tanto, había que ser muy cuidadoso, tener todas las herramientas a la mano y evitar distracciones, para mantener un intercambio ágil. Solo de esta manera, los silencios propuestos de forma intencional tendrían efecto.

Es así que dentro de *Hipervínculo* existe una estructura organizada de signos –herramientas visuales, sonoras y rítmicas– usados para construir nuestra narrativa escénica virtual. Por ejemplo, cuando Sebastián hacía su primera intervención en la obra utilizaba solo textos para comunicarse con Sofía. Al inicio de los ensayos, nos dimos cuenta de que después de cinco minutos, por primera vez, Sebastián enviaba su primer audio; esto nos resultó poco asertivo, tras recibir el *feedback* de nuestra audiencia piloto. Así confirmamos que el espectador necesitaba cederle un rostro y una voz al personaje en una dinámica más pronta, pues requería saber quién estaba detrás de la pantalla de celular con mayor inmediatez. Esto nos llevó a implementar modificaciones en la introducción del personaje de Sebastián, utilizando fotos y audios de él mismo enviados a Sofía como parte de la conversación. De esta forma, el espectador conoce mucho más a este hombre y, por ende, percibe la historia de forma más cercana e inmediata. Estos hallazgos nos permitieron poder generar un equilibrio dentro de la propia narrativa escénica virtual, sabiendo qué herramientas funcionan mejor según el momento descrito.

Por otro lado, la virtualidad del proyecto nos permitió jugar con las diferentes formas en las que presentamos a los personajes de acuerdo al medio de comunicación que utilizamos. Nuestro plan de difusión estaba muy ligado a las redes sociales utilizadas por nuestro público objetivo, jóvenes entre 18 y 33 años. Por ende, teníamos interacciones a través de Instagram, TikTok y Facebook.

Para promocionar la historia, decidimos crear cuentas de Instagram de Sebastián y Sofía. Ya que la obra juega con diferentes formas de espectar, decidimos que también queríamos modificar y organizar la mirada del espectador hacia los personajes, por eso construimos el concepto de una identidad fragmentada para ambos. Esto consistía en construir las cuentas con una identidad visual y estética totalmente distinta a la que Sebastián y Sofía proyectaban por WhatsApp, de modo que el espectador virtual pueda cuestionar quiénes son verdaderamente. ¿Su identidad verdadera está en las fotos que publican en una red social o en las fotos que mandan en la intimidad? ¿Están contruidos desde la mirada ajena de las redes sociales? ¿Son como escriben en Instagram o como escriben en WhatsApp?

¿Las esferas de lo público y de lo privado convergen o están disociadas? ¿Cuál es el contraste entre la persona que vemos en Instagram y la que leemos por WhatsApp?

La decisión de fragmentar la identidad de los personajes permitió que los significados se ampliaran. Estas dualidades, mezclas y oposiciones terminaban organizando la mirada del espectador para tener múltiples formas de verlos, conocerlos e interpretarlos; y, a la vez, abrían el universo del teatro y el lenguaje de las artes escénicas a otro nivel.

3. La experiencia de un espectador virtual en *Hipervínculo*

¿Una obra por WhatsApp? ¿Cómo funciona? ¿De qué se trata? Estas eran algunas de las preguntas que surgían cada vez que teníamos la oportunidad de presentar nuestro proyecto al público; interrogantes que develaron el interés del espectador virtual por los nuevos formatos y experiencias que se originan dentro del territorio digital. Pero, ¿en qué consistía esta experiencia y cómo el espectador la vivía?

La función comenzaba a las doce del mediodía, introduciendo al público a un grupo de WhatsApp, donde se le daba la bienvenida particular a *Hipervínculo* dentro del siguiente código: stickers, memes, textos y audios. A los pocos minutos, se entablaba la conversación entre Sebastián y Sofía. De esta forma, y a modo de antesala, el público recibía mensajes de los personajes en diferentes momentos del día hasta que, a cierta hora de la noche, Sebastián soltaba la noticia que desataba el inicio de la trama a las ocho de la noche. La obra concluía con el mensaje de uno de los personajes a la mañana del día siguiente. Así se desarrollaba esta experiencia de veinticuatro horas, donde los espectadores se convertían en testigos ocultos de una conversación por WhatsApp, llegando a la intimidad de una pareja que estaba tratando de definir el futuro de su relación.

Una vez terminada la función, se abría el chat a los espectadores para que puedan dejar sus comentarios, impresiones y opiniones sobre la experiencia; de esta forma, cada uno se hacía visible, teniendo un tiempo de interacción virtual para mandar audios, fotos, textos, etc.

Ahora bien, una de las virtudes más valiosas y particulares del formato era la capacidad de decisión que se le otorgaba al espectador, quien podía elegir cómo procesar la información que le llegaba sobre la historia, en qué momento y desde dónde verla. Algunos seguían la interacción entre los personajes de forma continua y otros de forma intermitente. Algunos seguían la experiencia enfocados únicamente en esta y otros realizaban paralelamente otras actividades. De esta manera, se abrió una dinámica de recepción flexible al espectador que terminaba modificando la percepción de tensión, la interpretación de los mensajes e, incluso, la afinidad que cada uno tenía con los personajes.

En el caso del espectador Jorge Gálvez, a la hora de inicio de la experiencia se encontraba laborando, por lo que recepcionó los audios antes que los textos enviados. Aquí vemos un claro ejemplo de cómo el receptor tenía el control de modificar la estructura de los mensajes y, por ende, su sentido. Por otro lado, Christian Quispe detalló que la experiencia de *Hipervínculo* despertó su curiosidad e intriga al ver cómo le llegaban mensajes de una pareja mientras desarrollaba sus actividades: “Estaba pegado al teléfono, la obra me capturó desde el inicio hasta el final, el haber usado la plataforma WhatsApp fue original y acertado por parte del equipo. Hasta ahora guardo los stickers”.

En ese sentido, ¿podríamos hablar de la audiencia como agente creador de su propia experiencia? Creemos que sí, mucho más de lo que podría ocurrir en una obra de teatro convencional. En este caso, el control de la recepción lo tiene el propio espectador virtual y, por lo tanto, también sobre buen porcentaje del mensaje.

¿A quién no le gusta ser espía de algo? Precisamente, la particularidad de posicionar a los espectadores como testigos ocultos permitió que cada uno de ellos pueda cuestionar qué tanto de lo que veía pertenecía al mundo de la ficción y qué otra parte pertenecía al mundo real. El gran porcentaje de nuestra audiencia tuvo opiniones diversas con respecto a este punto. Estas son algunas de sus afirmaciones recabadas por medio de un estudio hecho en Google Form: “Sentía que estaba colada a la intimidad de esta pareja, me gustó ser espía de su conversación por chat”, “Me sentí una chismosa”, “Me sentí como una infiltrada.

Como siempre WhatsApp son conversaciones personales, saber la vida de esta pareja por un día entero fue loco”.

A su vez, esta dicotomía generó diferentes niveles de expectación. Algunos espectadores, por ejemplo, se animaron a crear grupos de WhatsApp alternos para conversar en tiempo real sobre lo que pasaba en la historia. Otros llamaban a personas de sus alrededores para leer la conversación en conjunto y comentar entre sí lo que sucedía. Por último, algunos tomaban pantallazos de la conversación para pasarlos por sus chats privados y muchos de ellos los colgaban en sus historias de WhatsApp e Instagram, etiquetando a la productora.

Como hemos apuntado, los medios expresivos que conforman el código comunicacional del formato de chat (emojis, stickers, etc.) representan un sinfín de posibilidades de configuración de una teatralidad virtual novedosa, un lenguaje de imágenes con significados que, muchísimas veces, no se logra condensar en el código textual. No obstante, es también un lenguaje indivisible de la dinámica de comunicación social que cambia y se actualiza día a día. Esto también influye en la mecánica de expectación. Los memes y stickers, por ejemplo, adoptan su esencia o diseño dependiendo del contexto social y la tendencia en redes sociales. Es así que se convierten en factor condicionante del entendimiento y la empatía del espectador, quien debe ser un conocedor activo de estos significantes para completar la experiencia virtual.

Por otro lado, el grado de implicación y conexión que tenían los espectadores dentro de la función era recepcionado por el equipo de producción mediante los famosos vistos. Este medidor ayudaba a que el espectador sea visible en cuanto a los picos altos, medios y bajos de conectividad con la historia, es decir, cuáles eran los momentos que más llamaban su atención y cuáles no. Por ejemplo, había dos momentos claves en los que el espectador respondía de forma inmediata a la visualización de los mensajes de ambos personajes. El primer momento consistía en un hipervínculo de YouTube enviado por Sebastián a Sofía, en el que aparecía una canción compuesta por él mismo para felicitarla por su ingreso a la universidad. El segundo momento era cuando se anunciaba la gran sorpresa del viaje de Sebastián a Los Ángeles para ver a Sofía; esta noticia llegaba con un sinfín de reacciones que

escondían detalles de la relación, generando intriga en el espectador, puesto que él deseaba verla, pero ella no.

Estas son las características del espectador virtual dentro de la experiencia *Hipervínculo* y nuestras apreciaciones de cómo transita y percibe en la virtualidad un hecho escénico creado desde y para las plataformas digitales. Asimismo, reafirmamos que el espacio virtual es un medio relacional, pues su existencia se concibe desde el intercambio de información entre dos agentes: el actor y el espectador virtual. Sin interacción de ambas partes, la experiencia escénica virtual no existiría.

4. Conclusión

El espacio virtual ha supuesto un cambio tanto en los procesos creativos como en el consumo de las artes escénicas en la actualidad. La generosidad de este territorio nos ha brindado un abanico de herramientas, que han dado nacimiento a nuevas narrativas escénicas virtuales. Esta estrategia de creación se caracteriza por utilizar todos los medios digitales posibles para hacer llegar diferentes partes de la historia al nuevo espectador virtual, con el fin de que busque conectar hipervínculos y completar su significado; esto implica que se encuentre dispuesto a consumir la experiencia de forma activa, para seguir los detalles ocultos de la historia. Asimismo, tomamos el reto de seguir envolviendo al espectador dentro de experiencias digitales, a pesar del regreso a la presencialidad, fortaleciendo el proceso creativo de aquellos proyectos que siguen apostando por la digitalización de obras teatrales o que se planean como una hibridez entre lo virtual y lo presencial.

Teatro y multimedios, hacia una reconfiguración de la escena contemporánea argentina

Dra. Anabel Edith Paoletta
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Resumen

Desde el primer decenio del siglo XXI, se han desarrollado distintas obras experimentales en el campo escénico argentino que, en su mayoría, han estado vinculadas a la incorporación de los diferentes recursos que brindan las tecnologías de la información y la comunicación. En todos los casos estudiados se ha observado que la videoescena configura una nueva presencia que se manifiesta de forma constante en el medio escénico y que reconfigura los constructos escénicos dramáticos de cada performance. En este sentido, se analizan los distintos tipos de relaciones que se establecen entre la escena teatral y la videoescena desde la perspectiva que define lo multidisciplinar, lo interdisciplinar y lo transdisciplinar. Así mismo, en este trabajo se atiende principalmente a las nociones antagónicas que se plasman en la escena teatral, como forma estética de dos lenguajes artísticos: la representación-presentación, la presencia-ausencia, lo real-lo virtual y el cuerpo-la imagen, donde se crean formas híbridas que, a su vez, propician el surgimiento de nuevas conceptualizaciones teóricas. Se propone, entonces, desarrollar el recorrido analítico y conceptual mediante el abordaje de casos puntuales situados en Argentina durante el 2010-2020, que permitan establecer un estudio profundo en este campo.

Se presenta el caso de *Spam* de Rafael Spregelburd, una producción de Spregelburd/Zypce junto al Centro Experimental del Teatro Colón (CETC) y el Festival Internacional de Buenos Aires 2013, con el apoyo del INT. En la obra, el argumento es presentado en absoluto desorden, tal como ocurre en la conciencia

caótica del protagonista. Se trata de 31 escenas breves cuyo orden y cantidad son sorteados antes de cada función. *Spam* es un espectáculo narrado en primera persona que permite entender una historia donde un profesor italiano llamado Mario Monti se niega a dirigir la tesis de una excelente estudiante, con la que mantiene una relación confusa. El profesor responde a un correo *spam*, o correo basura, de una chica malaya que solicita le abran una cuenta bancaria. Este suceso desata una trama compleja que se visibiliza mediante la proyección de videoescenas e imágenes digitales que dialogan con el aquí y ahora de la escena teatral y construyen la producción dramática. El tema mezcla dinero virtual con mafias internacionales, textos de investigación universitaria sobre lenguas muertas y compras virtuales de productos seriados.

Palabras clave: teatro contemporáneo, experimentación, multimedios

1. Escena multimedial

Hacia fines del siglo XX, en el campo teatral argentino se han desarrollado diferentes propuestas experimentales con recursos tecnológicos que incorporan en la escena otros lenguajes como, por ejemplo, el cine. Desde entonces, la proliferación y permanencia de la videoescena en distintas producciones teatrales permite elaborar estudios sobre casos puntuales que, al mismo tiempo, conceptualizan la reconfiguración provocada en la puesta en escena (Trastoy, 2006). Los múltiples usos de la videoescena ejercen una variedad de funciones en las producciones argentinas realizadas en 2010-2020, entre las que se pueden establecer, a modo introductorio, dos conceptualizaciones en correspondencia con el modo de producción de las obras teatrales: Por un lado, existen obras en las que se incorpora la videoescena como un recurso estético que funciona de soporte visual a la puesta en escena. Lo cual permite definirla a través del concepto de multidisciplinaria o interdisciplinaria porque “coexisten en un mismo espacio variadas disciplinas, las cuales enfocan lo que se representa como facetas de un mismo problema” (Coria y Porta, 2020). Vale decir que la escena se realiza en equipo, pero las distintas disciplinas que coexisten allí siguen trabajando cada una por su cuenta, de modo que el escenario es una sumatoria de signos distribuidos según los criterios de la dirección, pero no se establecen relaciones previas entre

las partes. Este tipo de montaje corresponde a las prácticas de teatro dramático que trabaja por áreas, a saber: la dirección de actores, por un lado, y la realización de la escenografía, el vestuario, la iluminación, la proyección audiovisual, que generalmente se incorporan en el último trayecto de creación del espectáculo. Sin embargo, también se producen obras teatrales que transgreden la forma de producción dramática, en tanto realizan un trabajo de creación conjunta, donde cada lenguaje artístico elabora un aporte en relación al todo. Follari (2014) propone pensar la interdisciplina como campo caleidoscópico, como espacio de pluralización de puntos de vista, como apelación a la diferenciación casi infinita de los ángulos de mirada que puedan guardarse respecto de la realidad (p. 70) y que accionan colaborativamente al crear un lenguaje común. Coria y Porta (2020) explican que “generalmente la transdisciplina se plantea no solo desde una apuesta a promover interrelaciones como resultado de la convergencia entre especialistas listos para pensar más allá de sus propias disciplinas, sino que incorpora actores y actrices sociales” (p. 49).

Entonces, esta tensión es entendida como una relación transdisciplinar que promueve el desarrollo de las escenas donde las videoescenas coconstruyen la trama dramatológica de la obra. La funcionalidad de la videoescena puede contribuir al avance de la acción y funcionar como unidad de sentido en sí misma, o puede establecer una relación dialógica con la acción del actor presente en la escena y crear un nuevo lenguaje. Desde esta última perspectiva también puede pensarse la interdisciplina como *hibridizante* (Follari, 2014), ya que construye una nueva identidad a partir de la interacción entre diversas disciplinas que se fusionan. De este modo, la escena contemporánea se reconfigura en un espacio multimedial, donde cada elemento presentado es resignificado en pos de generar una lectura global sobre la diversidad existente.

En el campo artístico argentino, Kozak (2012) emplea la noción de tecnopoética para definir a “toda práctica artística que experimenta y problematiza el fenómeno tecnológico” (p. 182). Dentro de la red de conceptualizaciones que propone, se toma el concepto de tecnoescena, que permite caracterizar los usos tecnológicos del teatro contemporáneo. Por ejemplo, la incorporación más habitual es la

proyección a gran escala de una escena prefilmada que se intercala con las escenas teatrales y opera como intertexto en la construcción de la obra.

En el campo teatral argentino, Dubatti (2012) define el acontecimiento teatral como un “paradigma de las relaciones humanas que determina diferentes formas de lo artístico” (p. 38); dentro de esas formas desarrolla la noción de convivio, ya que forma parte del acontecimiento teatral que se constituye en tres subacontecimientos: el ya mencionado “convivio, la poiesis, la expectación (...) en él confluyen tramas paralelas que coexisten en su heterogeneidad y a la par se fusionan en el cuerpo poético” (p. 35). Dubatti describe, además, una forma artística más reciente a través de la noción de tecnovivio, donde la experiencia del convivio se ve afectada y determinada por el formato tecnológico, distinguiendo dos formas de tecnovivio según la relación del hombre con la máquina: “tecnovivio interactivo, dada por la relación entre un hombre-máquina-otro hombre y el tecnovivio monoactivo, referido a la relación entre un hombre-máquina” (p. 125). La primera relación es la que vincula a dos o más artistas interactuando entre sí desde espacios diferentes, es decir que están interconectados a través de redes tecnológicas. La propuesta puede ejemplificarse en las teleperformance, en el arte-correo y en instalaciones performáticas que suceden al mismo tiempo en distintas locaciones. Mientras que, en el segundo caso, la relación del artista se establece con un objeto que transmite una señal “cuyo generador humano se ha ausentado” (p. 38), y es ejemplificado con el libro, la radio, la televisión y el cine. Aquí, desde la actuación se recibe y reacciona ante el estímulo producido por el objeto, mientras que las señales emitidas son prefijadas y no reaccionan a lo que acontece en la escena.

El concepto de tecnovivio monoactivo es el objeto sobre el cual se analizan las posibles relaciones de tensión que se establecen entre las distintas disciplinas que conforman la escena ya que, en términos cuantitativos, es el recurso más utilizado durante la década del 2010-2020 por razones de carácter estético y político, dado que se elabora previamente la videoescena a proyectar y se conserva la intimidad del ritual teatral. Es decir, no existe una apertura de la obra hacia la web u otros espacios que expandan la teatralidad.



Figura 1. *Spam* de Rafael Spregelburd, programa de mano. Archivo de autor

2. Transdisciplina y tensiones conceptuales en el caso de *Spam* de Rafael Spregelburd

Spam es una producción de Rafael Spregelburd y Zypce, junto al Centro Experimental del Teatro Colón, creada con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro y estrenada en el Festival Internacional de Buenos Aires 2013. En la obra “el argumento es presentado en absoluto desorden, tal como ocurre en la conciencia caótica del protagonista. Se trata de 31 escenas breves cuyo orden y cantidad son sorteados antes de cada función (...) Se estrenó en castellano y con formato de ópera hablada, con la música en vivo de Zypce” (Alternativa teatral, 2015).

Spam es un espectáculo narrado en primera persona que permite entender una historia donde un profesor italiano llamado Mario Monti se niega a dirigir la tesis de una excelente estudiante, con la que mantiene una relación confusa. El profesor responde a un correo *spam* de una chica malaya que solicita le abran una cuenta bancaria. Este suceso desata una trama compleja que mezcla dinero virtual

con mafias internacionales, textos de investigación universitaria sobre lenguas muertas y compras virtuales de productos seriados. Dichos acontecimientos generan ansiedad y paranoia en el profesor, hasta que decide exiliarse utilizando el dinero virtual que la chica malaya ha depositado en su cuenta. Entonces, Mario Monti busca el vuelo más próximo y viaja a Malta, una isla del mar Mediterráneo. Allí, en la isla, el profesor sufre un accidente menor que le provoca una amnesia transitoria. Mario Monti despierta solo en la isla de Malta, vestido con un *smoking* de James Bond, pero no recuerda nada. El actor busca durante todo el espectáculo encontrar su identidad, a partir de indicios que va recuperando de su correo electrónico, de la casilla de correo basura y de los escasos e incongruentes elementos que lo acompañan en la escena.

Cuando comienza el espectáculo se ven todos los dispositivos técnicos y elementos escénicos ubicados sobre el foro y los laterales del escenario. Zypce y Spregelburd ingresan a la escena por el lateral izquierdo. El primero canta, siguiendo la pista de un karaoke, mientras que el actor Rafael Spregelburd avanza con una sopladora (para limpiar las hojas de los parques) y se ubica detrás de un tablero que contiene planchas de metal ordenadas desde el número uno al treinta y uno, graficando un mes del calendario gregoriano. Pasados unos instantes, hace volar todas las tablas de metal al suelo, para luego levantarlas azarosamente, una por una, e interpretar el número de escena que indique la tablita.

La puesta en escena de *Spam* propone un espacio ambiguo para poner en primer plano la acción del actor y los dispositivos de producción teatral y audiovisual, producidos con recursos tecnológicos que permiten visualizar algunas formas de interacción entre la escena teatral y la videoescena, como también entre el cuerpo del performer y la imagen digital. Puede observarse, en la interactividad entre las distintas disciplinas que componen el espectáculo *Spam*, la existencia de narraciones fragmentadas que incluyen monólogos alucinados, sombras chinescas, un informe periodístico sobre terrorismo dentro de la industria del juguete, un documental sobre una lengua oriental desconocida, una sesión de karaoke, una representación filmada con cámara en mano y transmitida a tiempo real sobre una pantalla, una teoría acerca de los aspectos desconocidos de la vida de Caravaggio y un homenaje a las películas de James Bond. Esta confluencia

de datos y procedimientos constructivos de la escena teatral puede contribuir a clasificar a *Spam* dentro de la noción de transdisciplina. Un ejemplo de ello se refleja en los sucesos en torno a la utilización de la obra pictórica *La decapitación de San Juan Bautista* de Michelangelo Merisi da Caravaggio, una pintura barroca que se encuentra físicamente dentro de la Catedral de San Juan de la Valetta, en Malta, Italia.



Figura 2. *La decapitación de San Juan Bautista* de Michelangelo Merisi da Caravaggio

Al realizar la obra, Caravaggio se encontraba en Malta porque, al igual que el actor de *Spam*, había huido apresuradamente, en este caso, de la ciudad de Roma. Estaba condenado al destierro tras batirse a duelo con un hombre por un altercado en un juego de pelota, pues dicho contrincante murió a los pocos días.

La obra de Caravaggio es de estilo barroco y se distingue por exaltar las pasiones humanas. Lo cual constituyó una novedad para la época y provocó el descontento clerical, porque durante el siglo XVII la pintura se caracterizaba por representar imágenes religiosas a la manera sacra y no pasional. Se puede decir que la misma característica de exaltar las pasiones humanas en la representación artística es retomada por la fotografía contemporánea de Nicolás Levín, la cual también se proyecta en la obra *Spam*, con la refuncionalización de la pintura *La decapitación de San Juan Bautista* de Caravaggio. Por ello, se modifican algunos elementos como las figuras y sus vestimentas, que son sustituidas por personas asiáticas ubicadas

dentro de un supermercado, lo que permite pensar en el modo peyorativo que asumen los inmigrantes en el hemisferio occidental.

Así como Caravaggio se inspira en el motivo bíblico del mito de Salomé y se lo apropia para asumir su crimen en el siglo XVII, la fotografía de Levín se apropia de *La decapitación de San Juan Bautista* para asignarle una nueva función contemporánea en la historia del profesor Monti, donde mantiene el halo de misterio, pero en torno a un grupo de asiáticos inmigrantes que cometen un asesinato dentro de un supermercado, lo que se conecta con el grupo de mafiosos que está detrás de los correos que ha respondido Mario Monti.



Figura 3. Fotografía de Nicolás Levín

3. Formas híbridas: exploración de binomios en la obra *Spam* de Rafael Spregelburd

Los procesos exploratorios a través de los cuales la obra teatral incorpora videoescenas son producto del entrecruzamiento de lenguajes y la transgresión disciplinar, que dan origen a una traspolación de formas que estructuran la obra de manera original y exclusiva. Esta problemática se aborda desde la noción de tecnovivio monoactivo, enfocada en la relación humano-máquina, que permite

reconocer distintos modos de interacción e identificar la existencia de binomios capaces de conservar el equilibrio dinámico en la obra.

3.1 La representación-presentación

Uno de los rasgos que caracterizan al espectáculo en el abordaje de los binarismos se da con la ausencia de composición del personaje, es decir, con el abandono de la representación (Sánchez, 2013), ya que en *Spam* el actor se presenta y narra en primera persona los hechos y los pensamientos (Lehman, 2013). Al respecto, Rafael Spregelburd menciona: “el hecho de empuñar un micrófono y poder contar las aventuras de este profesor hace que podamos ‘poner’ en escena situaciones que la mimesis habitual del teatro costumbrista o de corte realista haría imposible” (Varela, 2013). La acción narrada permite, además, relacionar esta acción con la figura del Cómico Popular o capocómico, definido por Osvaldo Pellettieri y Woodyard (1996). El cómico popular, o el cómico de varieté, se conoce por tener la característica principal de ser un presentador solista, ordinario, propio de varieté, de tinglado, que responde a los cánones del teatro popular y que, en general, suele ser director de sí mismo. Spregelburd, al igual que los cómicos populares, no trabaja con cuarta pared e incorpora el procedimiento del *sketch*, que en ocasiones concluye con remates bien logrados. No existe realmente la construcción de un personaje, sino más bien una acción performativa del actor (Kozak, 2012), que vincula todos los acontecimientos presentados en la obra. El actor se dirige al público de la misma manera que se dirige a la cámara, la cual proyecta su imagen aumentada en la pantalla de la escena teatral. Es decir, el actor abre la cuarta pared, rompe la ilusión de una representación encerrada en sí misma y denuncia la convención realista haciendo hincapié en la teatralidad (Pavis, 2000, p. 123).

Rafael Spregelburd empodera la palabra para narrar, de manera elocuente, los sucesos que le han ocurrido al profesor Monti durante un mes, mostrando la información a través de la simultaneidad de formatos disciplinares como la música, el propio cuerpo, las sombras proyectadas, las proyecciones de video e imágenes fotográficas, que van construyendo una escena multidisciplinar (Coria y Porta, 2020).

3.2 Acerca de lo real-lo virtual

Sobre el binomio que contiene lo real y lo virtual, se mencionan las circunstancias desde las que parte todo actor que presenta una obra, en tanto ficción creada en un tiempo y espacio real, que guarda relación con el contexto actual. En este caso, el binomio se replica en la trama, ya que el profesor Monti habita dos realidades de manera simultánea. La realidad actual, con su cuerpo físico dentro del espacio escénico, y la realidad virtual que se materializa en la escena durante la proyección de la imagen de luz sobre la pantalla. De este modo, lo atraviesan dos tipos de conflictos: uno real en el plano actual (Deleuze, 1987), que corresponde a la pérdida temporal de la memoria, y otro virtual (Quéau, 1993), que corresponde a un plano inmaterial donde se generó el equívoco del correo de la chica malaya, por la utilización de dinero virtual que no le pertenecía, y también la compra por internet de objetos innecesarios y del pasaje aéreo a Malta. Todos los elementos mencionados corresponden a un plano imaginario donde se encuentra la información a través de la cual el actor intenta recuperar su identidad.

Puede decirse que el actor de esta performance se encuentra entre estos dos mundos; materialmente es un híbrido, dado que su pensamiento, su percepción y su existencia son el punto de encuentro entre dos organismos de diferente naturaleza: la realidad actual y orgánica, es decir la escena teatral, y la realidad virtual materializada en el mundo digital que es de puro código (Haraway, 2018), la cual es creada en la escena mediante las narraciones de Spregelburd, por ejemplo, cuando intenta reconstruir lo ocurrido, cuando interacciona a través de Skype con Casandra y, por medio de los correos intercambiados con la chica malaya, cuando navega por internet. Este espacio virtual, que el pensamiento del actor puede abarcar y modificar, excede los límites impuestos por la frontera del cuerpo físico actual y lo sumerge en la realidad virtual.



Figura 4. *Spam* de Rafael Spregelburd

3.3 El cuerpo-la imagen

La estructura dramática se reconfigura con escenas producidas por la acción del actor, escenas generadas a través de la proyección de videoescenas que configuran una unidad de sentido en sí mismas y, una tercera opción, la confluencia de los dos lenguajes y su interacción. Una de las funcionalidades de la pantalla radica en aparecer como “un segundo escenario capaz de producir cambios que la realidad no permite, como los sueños, donde no hay una lógica causa-efecto” (Alcázar, 2011, p. 163).

El binomio cuerpo-imagen se evidencia en la relación que se establece entre la acción escénica realizada por el cuerpo del actor y la proyección de una imagen que materializa una acción, la cual puede ser producida en prefilmación-teleproyección-en circuito abierto. De modo que la interacción deja de estar acotada a la existencia de cuerpos presentes en la escena, para establecer vinculaciones con organismos de diferente naturaleza, es decir, una imagen materializada a través de la luz, de carácter bidimensional, que simula características de la realidad material como la textura y la tridimensión. En este sentido, se recurre a las definiciones elaboradas por otras disciplinas para identificar las diferencias existentes entre dichos organismos. Desde la experiencia estética, se contempla la existencia de una primera imagen con la presencia del cuerpo físico del actor porque es la que

posee todas las cualidades para producir la *poiesis* teatral y conserva la condición aurática (Benjamin). Mientras que la segunda imagen proyectada en la escena es considerada un ente que mantiene algunas características similares a la imagen del actor actual y que reproduce instantáneamente sus movimientos, por lo cual se la identifica como su avatar (Lepage, 2008). El tipo de relación que se establece entre el cuerpo físico de un actor en interacción con el avatar de otro actor demuestra que ambos actores experimentan diferentes estados individuales, causados por la reacción física ante el estímulo externo y mecánico, porque no existe una interacción directa entre los cuerpos físicos de los actores (Paoletta, 2019).

El actor es el que acciona y su imagen o avatar, que depende de sus movimientos, replica su gestualidad en el espacio virtual materializado en imagen digital. Como tal, la imagen digital admite ser almacenada en formatos electrónicos y reproducida en distintos tiempos y espacios, configurando un recurso que se proyecta en la escena teatral y que, aunque carente de aura, dialoga con la acción del actor.

En el caso de *Spam*, se cita como ejemplo la videoescena del día 22 y 26, cuando el profesor Monti mantiene una conversación por el servicio de mensajería instantánea Skype. La conexión telemática motiva la proyección de la imagen de Casandra en el centro de la escena, como si estuviera conectada a través de una webcam manteniendo un diálogo sobre su relación y sobre la utilidad de los trabajos académicos. Aquí el cuerpo presente del actor, que presenta al profesor Monti, es reconocido porque posee límites estables, mientras que en la videoescena, que simula el ciberespacio, los límites del cuerpo de Casandra se difuminan, por ello, Casandra debe considerarse conceptualmente dentro del quinto nivel del cuerpo cibernético, conocido como “cuerpo simulado” (Santaella, 2007, p. 204), porque está compuesto por algoritmos y constituye la versión virtual-tridimensional del cuerpo carnal, que se conecta a la red dotado de sonido y movimiento.

3.4 Presencia-ausencia

Abordar el binomio de presencia-ausencia del actor permite profundizar en la interacción cuerpo-imagen, ya que se visibiliza en los momentos en que se proyecta la videoescena, materializando la imagen virtual del actor presente en la escena o de un interlocutor distante.

El actor está presente y es limitado a esa temporalidad por la materia que lo contiene, es decir, por su cuerpo, que le permite accionar solo en tiempo presente. Ser presencia. Sin embargo, la proyección de su imagen digital en la obra teatral admite la multiplicidad temporal, muestra ese constante devenir entre pasado y futuro (Deleuze, 1987, p. 131), en la superficie de lo actual. Por ello la particularidad que presenta el avatar, como proyección de imagen virtual, potencia y ausencia del sujeto que actúa. De esta manera, la videoescena prefilmada corresponde a la categoría de imagen real de un tiempo pasado. Al mismo tiempo que la producción de una videoescena, mediante el uso de un circuito abierto de filmación, implica la telepresencia del actor presente en escena. Philippe Quéau (1993) considera que su significado determina la existencia de una presencia a la distancia, es decir que se le da el carácter de presente a un ente que, en términos físicos, no lo está. La contradicción que se muestra se funda en la oposición de las ideas a las que se hace referencia: la presencia y la ausencia. Quéau manifiesta que la presencia es contraria a la ausencia y a la distancia, y la distancia solo transporta representaciones.

Siguiendo la teoría de la *autopoiesis*, expuesta por Hayles (1999), sobre la interacción del sujeto y la virtualidad se dice que el actor proyectado en la misma escena es presencia en la corporeidad escénica y ausencia como objeto virtual. Sin embargo, este actor que observa la imagen de su cuerpo proyectado en otro punto del espacio y acotado a las dimensiones de una pantalla necesita habitar los dos lugares de manera consciente. Es decir, tiene que dominar las acciones que manifiesta en la realidad actual, teniendo conciencia del espacio teatral donde acciona y de los parámetros del espacio de la pantalla donde se proyecta simultáneamente su imagen corporal (Paoletta, 2019, p. 197). Esta doble acción del actor es considerada a partir de la definición del “ciber cuerpo” (Santaella, 2010, p. 190), entendido como un sujeto que está en un nuevo estado de existencia continua; un híbrido, que vivencia y modifica de manera simultánea la realidad actual y el mundo virtual. Se citan, como ejemplo, las proyecciones del profesor Monti desde la cabina telefónica a tiempo real, porque el actor se observa dentro de la cabina propiamente dicha y, además, en la proyección de su avatar sobre una pantalla que ocupa el centro de la escena. También se puede mencionar la escena del accidente, realizada con una cámara abierta que permite proyectar la imagen

virtual del actor en la escena teatral, al mismo tiempo que genera en él un estado de conciencia diferida. Es decir, el actor necesita accionar simultáneamente en ambos espacios, siendo plenamente consciente de que su acción actual se replica en la videoescena.

Según Santaella (2007), la experiencia por la que transcurre el sujeto en la realidad mediada tecnológicamente supone una nueva antropomorfía en el sentido individual (p. 4), ya que se genera una nueva experimentación sobre la noción de cuerpo, en tanto espacio a ser habitado y desde el cual se puede operar o modificar el entorno.

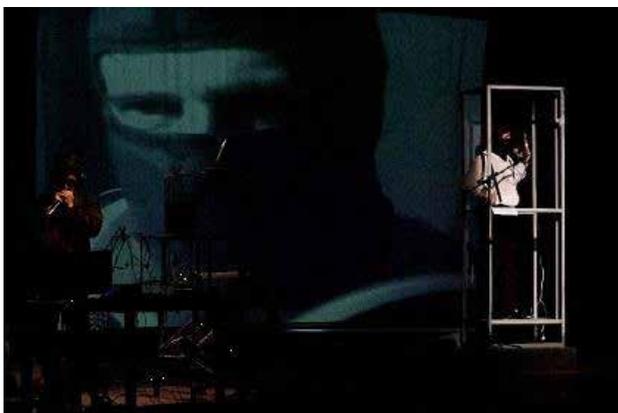


Figura 5. *Spam* de Rafael Spregelburd

4. Conclusiones

El teatro es un arte que, desde sus inicios, puede considerarse interdisciplinario y multimedial porque siempre ha incorporado distintas disciplinas artísticas en sus producciones, como la música, la arquitectura, la pintura, la coreografía, el vestuario, entre otras. También ha incluido diversos dispositivos tecnológicos acordes a cada época, como el caso de los efectos especiales, las trampas, las luminarias que contribuían a completar los artilugios de la escena teatral. A mediados del siglo XX, se suma la proyección de la imagen fotográfica sobre la escenografía, mientras que a fines del siglo XX y a inicios del siglo XXI se proyecta la imagen cinematográfica

y digital. Este suceso constituye una renovación en la configuración del espacio escénico y en la construcción dramática de la obra teatral.

El video es en sí mismo un arte independiente, con su propio lenguaje y su propia estética pero, parafraseando a Alcázar (2011), cuando se introduce en el espacio teatral, su naturaleza cambia y se vuelve un elemento escénico, como la música, la escenografía o la iluminación, dando forma a un teatro multidimensional que resignifica los elementos presentes en la escena para generar una lectura global configurada por el espectador. Al mismo tiempo, la utilización del video en la escena amplía sus posibilidades narrativas y modifica la noción de espacio teatral tradicional. En la obra *Spam*, la videoescena tiene una función dramática porque es un componente estructural. Las imágenes digitales forman parte de una secuencia de videos grabados, como también tomas directas de circuitos cerrados que brindan información adicional al espectador y refuerzan el testimonio de Mario Monti. Por medio de pantallas, imágenes virtuales, video, cámaras y juegos de sombras, se crea un ambiente donde el espectador queda inmerso entre la ficción y la realidad. Es por eso que Spregelburd se sirve de la experiencia que el público posee sobre la utilización de las redes informáticas para introducirlos en una lógica similar y que se sumerjan en esa manera de procesar la información. Es desde la narración que el actor conduce a un mundo de ficciones que se podrían encadenar de cualquier manera, donde el concepto de orden de la cotidianidad pierde el sentido y el usuario puede quedar a la deriva entre una inmensa cantidad de información. Al igual que en el espacio virtual, la calidad, variedad y veracidad de dicha información no fue ni es certificada, por eso es un espacio donde coexisten la oralidad, las imágenes, los videos, las grabaciones, el sonido, los datos confiables y la basura o *Spam*.

Por lo expuesto, se concluye en afirmar que la presencia de la videoescena fractura el espacio y el tiempo teatral, los multiplica, acelera, ralentiza y expande, alterando fundamentalmente el subacontecimiento del convivio, que Dubatti redefine como tecnovivio, abriendo un campo que se experimenta a partir de la interdisciplinariedad y se analiza desde la perspectiva teatral.

Referencias bibliográficas

- Alcázar, J. (2011). *La cuarta dimensión del teatro: tiempo, espacio y video en la escena moderna*, 2a ed. INBA-CITRU.
- Alternativa teatral (14 de diciembre de 2015). Recuperado de <http://www.alternativateatral.com>
- Coria, D. y Porta, C. (2020). *Galaxia inter. Una introducción a las problemáticas interdisciplinarias*. SECAT/UNCPBA. <http://secat.unicen.edu.ar/index.php/download/galaxia-inter/>
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Ediciones Paidós.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II*. Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Atuel.
- Follari, R. (2014). Interdisciplina, hibridación y diferencia. Algunos rubros de su discusión actual en América Latina. *De Raíz Diversa*, 1 (1), pp. 67-82.
- Haraway, D. (2018 [1991]). *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Letra Sudaca Ediciones.
- Hayles, K. (1999). *How we became posthuman*. The University of Chicago Press.
- Kozak, C. (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra Editora.
- Lehmann, H-T. (2013). *Teatro posdramático*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo-Cendeac.
- Lepage, L. (2008). Posthuman Perspectives and Postdramatic Theatre: the Theory and Practice of Hybrid Ontology in Katie Mitchell's *The Waves*. *Cultura, Lengua y Representación / Culture, Language and Representation*, (6), pp. 137-149. Revista de Estudios Culturales de la Universidad de Jaume I.
- Paoletta, A. (2019). *El actor en la realidad virtual. Artes escénicas, tecnologías y aportes sobre teorías de actuación* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Córdoba.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Paidós.

Pellettieri, O. y Woodyard, G. (Eds.) (1996). *De Eugene O'Neill al "Happening". Teatro norteamericano y teatro argentino 1930-1990*. Editorial Galerna.

Quéau, P. (1993). *Lo virtual*. Paidós.

Sánchez, J. (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Paso de Gato.

Santaella, L. (2007). *Figurações do corpo biológico ao virtual en Linguagens líquidas na era da mobilidade*. Paulus.

Santaella, L. (2010 [2003]). *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias á cibercultura*. Paulus.

Trastoy, B. y Zayas, P. (2006 [1997]). *Lenguajes escénicos*. Prometeo.

Varela, A. (29 de mayo de 2013). ¿Quieres ser Mario Monti? *Revista Debate*.

MESA 3

Ejes

- **“Territorios artísticos y lenguaje de resistencia y posresistencia: el rol de la videoescena y políticas públicas”**
- **“Nuevos retos para la dramaturgia del teatro de transmedia”**
- **“Gestores culturales: nuevas alternativas para la elaboración de espacios híbridos”**



Reconfigurar los modelos de formación: imaginando nuevos espacios para la práctica del/la dramaturgista

Gabriela Aparicio, Janeth Piña, Paloma Bonilla
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

1. Introducción

Cuando se egresa de las licenciaturas teatrales se espera estar en constante formación. La figura del/la dramaturgista ha sido poco reconocida en Latinoamérica y, por tanto, aún no dispone de suficientes espacios de aprendizaje. En la última década, jóvenes y mujeres se han interesado en este tema, buscando posibilidades para el estudio y la práctica de esta profesión. Particularmente en México, durante la pandemia comenzaron a abrirse conversaciones sobre este tema. Algunos ejemplos son Congreso Internacional “Sin fronteras: Dramaturgismo en la nueva década”, organizado por la Literary Managers and Dramaturgs of the Americas (LMDA), el cual dio paso a la LMDA México; la “Rebelión Dramaturgista”, encuentro conformado por charlas, un taller y un laboratorio organizado por la compañía Buitre Amargo; y el Coloquio “La aventura: andanzas hacia el encuentro dramaturgista”, organizado por alumnxs y profesorxs del Colegio de Literatura Dramática y Teatro (CLDyT) de la Universidad Nacional Autónoma de México-UNAM.¹

El presente texto tiene la intención de poner en crisis la ausencia de pedagogías y el poco interés institucional de la creación de espacios en torno a la profesionalización de lxs dramaturgistas en Latinoamérica. Así, buscamos compartir nuestros

1 Para más detalles, revisar el anexo que contiene material de consulta sobre el trabajo de lxs dramaturgistas, al final de esta ponencia.

hallazgos con el objetivo de crear conexiones para proponer soluciones a esta necesidad. Este trabajo comprende tres ejes. La primera parte aborda, desde una perspectiva muy general, la labor de lxs dramaturgistas. Después, cuestiona nuestra formación dentro del CLDyT de la UNAM. Y, por último, describe el proyecto Expedición: en busca de dramaturgistas en México, en el que hemos colaborado Gabriela Aparicio, Janeth Piña y Paloma Bonilla desde 2019, como una opción a las prácticas pedagógicas y de creación.

2. ¿Una nueva profesión para el teatro? Ser dramaturgista

El origen de esta figura es muy lejano a nuestro continente. Probablemente este sea uno de los factores que ha determinado la inclusión de esta figura dentro del teatro latinoamericano. Considerando que las prácticas son diferentes, esta figura ha causado controversia sobre cuáles son sus labores, cómo se incluye en nuestra forma de hacer teatro y dónde puede estudiarse esta profesión. En otras palabras, es un/a colaboradorx a quien se ha puesto en crisis su valor por mucho tiempo. ¿Es realmente necesaria una figura como esta? La primera respuesta puede considerarse en su origen. Recordando un poco la historia, el dramaturgista surge de poner a prueba una solución para una necesidad muy particular que desencadenaría una serie de tareas que aún no habían sido realizadas por alguien más.

En el siglo XVIII, Konrad Ackermann, al frente del Teatro de Hamburgo, le encomienda a Gotthold Ephraim Lessing la tarea de crear un repertorio que promueva la identidad de dicho teatro ya que estaba dominado por la escena francesa. Lessing (1997) con cierta incertidumbre reconocía:

¿Si quería contribuir a la buena acogida del teatro en esta ciudad? Para mí, era bien fácil dar una respuesta. Solo una cosa me preocupaba: ¿era capaz de hacerlo? ¿Y cuál era la mejor manera de hacerlo?

No soy actor ni poeta.

Alguna que otra vez se me concedía, eso sí, el honor de considerarme un poeta dramático. (p. 559)

Reconocido como crítico, filósofo, dramaturgo, Lessing conjuntaba aquello que había experimentado antes y con ello daba paso a una nueva profesión para el teatro que recibía el nombre de *Dramaturg*, y que al español se traduce como dramaturgista. Ante la primera propuesta, el trabajo del dramaturgista dio un giro y se convirtió en una mirada crítica de las obras que se representaban, así mismo impulsó la integración del público en sus pensamientos. Gran parte de sus reflexiones fueron escritas en la *Dramaturgia de Hamburgo*. Con su *Dramaturgia*, Lessing (1997) buscaba plasmar un “registro crítico de todas las piezas teatrales que se representen, y habrá de acompañar a cada paso que aquí dé el arte, tanto del poeta como del actor” (p. 83).

De esta forma, las tareas que Lessing había instaurado para este colaborador eran configurar un repertorio, integrar el sentido crítico dentro de un proceso de creación y, por último, comenzar a establecer vínculos con el público. Así, podríamos preguntarnos si valdría la pena incorporar en nuestros procesos a una figura que nos ayude a diseñar la programación de un teatro; que dentro del proceso creativo investigue, documente, interceda; o que sea un detonador de estrategias para el público.

Con el paso del tiempo, estas observaciones fueron de interés en otros países como el Reino Unido, Francia, España y, más cercano a nuestro continente, Estados Unidos. En Latinoamérica esta figura se ha entendido en el sentido del/la colaborador/a que investiga o asesora para una puesta en escena. En ocasiones se suele confundir con alguien que suplanta las tareas de un/a asistente, traductor/a, director/a o dramaturgx. Pero aquí vale la pena aclarar que un/a dramaturgista es una mirada externa que acompaña e impulsa las decisiones de lxs demás colaboradorxs en beneficio de la creación y siempre pensando en el público.

Acerca de la formación de esta profesión en Latinoamérica, no existen escuelas especializadas en el tema. En Argentina, Chile, Uruguay, Cuba y México se encuentran creadorxs que, por medio de clases o talleres, han detonado su estudio. Sin embargo, están más encaminadas hacia la investigación teórica dejando de lado la práctica. Es así como, en gran medida, la formación de lxs dramaturgistas latinoamericanxs ha sido posible debido a que emigraron a otros países para

estudiar una maestría o crearon sus propias formas de trabajo y aprendizaje. Propiamente, en México tampoco hay escuelas especializadas en la educación de estx colaborador/a. No obstante, el CLDyT de la UNAM ha creado un fuerte interés por esta profesión.

3. ¿Existen espacios para poner en práctica nuestro ser dramaturgista?

Nosotras egresamos del CLDyT,² una licenciatura enfocada en distintas áreas del fenómeno escénico: actuación, dirección, dramaturgia, diseño y producción, y teatrología. A partir del área de teatrología es como se da a conocer el trabajo de/la dramaturgista. En el plan de estudios se propone que “el alumno que haya cursado esta área tendrá una amplia capacidad para abordar el hecho escénico y el proceso creativo como crítico, investigador y dramaturgista” (2009, p. 38).

Encontramos que en la misma escuela, aunque en el plan de estudios aparezca la figura del/la dramaturgista y existan docentes interesadxs en ellxs, falta diseñar caminos para que los procesos creativos y pedagógicos involucren a estx colaborador/a. Por ejemplo, en las asignaturas de Taller Integral de Creación Artística (TICA) y el Laboratorio de Puesta en Escena, donde lxs alumnxs trabajan para el montaje o creación de una obra teatral desde las distintas áreas de formación, hemos encontrado que lxs profesorxs, quienes coordinan estos procesos, no siempre saben cómo integrar a lxs alumnxs que se proponen como dramaturgistas, poniendo en crisis el lugar creativo que tienen en escena. Esta problemática sigue siendo actual al dialogar con las nuevas generaciones. Ante nuestra práctica también nos hemos enfrentado con opiniones muy cuadradas sobre nuestra labor, donde se nos coloca en un lugar solamente teórico y no como otrx compañerx creativx.

En estos procesos observamos la teoría desvinculada de la práctica: ¿cómo experimentamos en nuestras primeras colaboraciones como dramaturgistas?,

2 En México, específicamente en la Ciudad se encuentran escuelas universitarias de teatro como la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBAL, Casa del Teatro, Casa Azul, el Centro Universitario de Teatro y CLDyT (estas dos últimas de la UNAM). Hasta el 2009, el plan de estudios del CLDyT consideraba 17 universidades en los estados sin enumerar la oferta de escuelas privadas.

porque no es suficiente llegar a un equipo creativo y nombrarnos como tal. ¿Cómo lxs coordinadorxs de materias de los TICA's o de los Laboratorios dan seguimiento a nuestro trabajo?

Es importante destacar que el CLDyT es una escuela que, si bien ha detonado el interés por lxs dramaturgistas, no brinda un título de licenciatura o especialización para esta profesión.

Otra problemática que nos parece muy interesante y controversial es que nos hemos encontrado con voces de profesorxs y creadorxs escénicxs que dicen que lxs dramaturgistas no existen en México. Ante la carencia de escuelas de especialización como en Europa, entonces ¿tendríamos que tener posibilidades económicas para estudiar en el extranjero? ¿Qué nivel socioeconómico debería tener unx dramaturgista? ¿La verdadera formación de esta profesión solo existe en Europa? ¿De ser así, cómo nombramos nuestro trabajo desde nuestros procesos y territorios?

Sí es verdad que incluso nosotras estamos descubriendo qué investigadora somos, también es interesante ver las preguntas que surgen a partir de nuestra profesionalización: ¿qué hace una dramaturgista? Ante esta pregunta hemos encontrado que sí hay voces de creatívxs interesadxs en involucrar el trabajo de esta figura y que hay intuiciones sobre lo que se necesita de un ojo externo que acompañe los procesos creativos.

Maria Aragón, dramaturgista mexicana que estudió el Master Dramaturgie en el Goethe Universität en Frankfurt, en una entrevista para nuestra investigación, nos comparte otras posibilidades para pensarnos dramaturgistas:

Descubrí que [ser dramaturgista] tiene muchísimas formas de aplicación que puede hacerse como en Alemania, con un teatro subvencionado, desde una plantilla fija de actores, pero que es mucho más emocionante quizá como se hace aquí en México, donde el dramaturgista, la dramaturgista puede ser cualquier persona que te encuentres dentro de una producción teatral, desde la directora, el director, el escenógrafo, la escenógrafa. Cualquier persona puede hacer comentarios que tengan que ver con aspectos de la dramaturgia en este sentido, de una puesta en escena. (Aragón, 2020)

Es así como se abre el camino entonces para desconfigurar el carácter académico-elitista/europeizante que podría observarse en esta labor, a ser resilientes como un cactus y versátiles, que no hay un modelo alemán que se replique, que respondemos a experiencias situadas, autodidactas formándonos en espacios independientes a la academia, y el estado; forjando caminos desde la práctica para experimentar nuestra creación; en este sentido el trabajo de una dramaturgista responderá a las necesidades contextuales de cada proceso escénico.

Ante este panorama, nosotras hemos encontrado otras formas de aprendizaje en el proyecto Expedición, que se desarrolló en tres etapas: reflexión, exploración y creación. Hemos experimentado otros modelos pedagógicos desde el acompañamiento y nuestras potencias creativas, compartiendo espacios con las nuevas generaciones de jóvenes interesadxs en propiciar otras formas de aprender a ser dramaturgista de forma no institucional.

4. Expedición: en busca de dramaturgistas en México

Para la mayoría de nosotras, asumirnos como dramaturgistas, incluso sin haber dimensionado totalmente lo que esto implicaba, al menos hasta la llegada del taller- laboratorio de Expedición, era liso.

Expedición se dio de la siguiente manera: Gabriela, con la idea de abrir un espacio dedicado a egresadxs y jóvenes profesionales, aplicó a la Beca de Campo de la LMDA. El proyecto resultó ganador y se abrió la convocatoria del taller- laboratorio. Ya desde su concepción estaba pensado como un espacio que aspiraba a responder a las necesidades de reflexionar y comprender de dónde ha venido y a dónde puede ir la profesión; estar conscientes dónde puede existir y ser beneficiosa, y fomentar la experimentación, en un entorno de trabajo donde los puntos clave eran el replanteamiento continuo de las aparentes certezas, la disposición para observar, escuchar, pensar y comunicar desde distintos ángulos y perspectivas. Todo esto, con miras a la creación de piezas artísticas y la interacción con múltiples audiencias.

A nivel humano, se apostó por una estructura casi completamente horizontal para ir desarrollando este taller, donde la presencia de Gabriela como coordinadora

no significase necesariamente que toda la generación y distribución del conocimiento quedara bajo su responsabilidad. Al contrario, esta decisión abría significativamente la pauta y nos daba agencia para que lxs participantes fueran ellxs mismxs, puesto que para poder vincular teoría con práctica y establecerse como dramaturgistas en todos los sentidos, era preciso que lo hicieran por medios propios, pero siempre sobre la idea de que este proceso lo estarían haciendo acompañadxs y cuidadxs, como una unidad, en la que los distintos puntos de vista y múltiples modos de mirar/escuchar/sentir/pensar/hacer tendrían que irse complementando y potencializando mutuamente.

Ya que no es posible intentar reconfiguración alguna si antes no se conocen los antecedentes y los aspectos fundamentales, durante la primera etapa buscamos descolonizar las referencias estudiadas (Alemania, Estados Unidos, Francia, Bulgaria, España, entre otras) para reapropiarlas. El punto de partida fueron Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Schiller, Ludwig Tieck, Johann Wolfgang Von Goethe, Bertolt Brecht, Joseph Danan, hasta llegar a Latinoamérica. Se hizo un recorrido que atravesó distintas disciplinas y medios (museos, cine, danza, música, literatura, por nombrar algunas). Hicimos una reflexión acerca de un sinnúmero de cosas: el bagaje acumulado desde que nuestra profesión apareció, haciendo un viaje a través de la geografía y el tiempo; se habló también sobre la colaboración con el equipo de trabajo en distintos niveles, procesos y funciones, e incluso establecimos ventanas y puentes hacia los distintos ámbitos artísticos donde ha sido posible encontrar la huella de nuestrxs colegas.

Nos encontramos en un escenario donde los parámetros son distintos a los de nuestrxs coetánexs y antecesorex en muchos aspectos y que es tremendamente amplio. Puesto que los métodos y las respuestas halladas por otras personas en otros contextos pueden no ser universalmente aplicables, es preciso emprender otras tareas de exploración, registro, y vinculación de conocimientos adquiridos. Si bien no en todos los sentidos, sí en nuestro bagaje y nuestro imaginario. Nuestro primer material de trabajo fue un mapa que fue creciendo e interconectándose a partir de las anotaciones hechas durante el transcurso de varias semanas, que en sí mismas ya habían empezado a ser pequeñas ilustraciones y diagramas.

Etapa de exploración. Por medio de distintos elementos como objetos, sonidos, imágenes, texto y el propio cuerpo intentamos dar respuesta a las preguntas ¿cómo vamos a hacer que la figura del/la dramaturgista sea algo tangible? ¿En México, dónde están lxs dramaturgistas? Durante esa búsqueda, llegó la pandemia y tuvimos la oportunidad de replantearnos nuestra forma de acción. Durante varias sesiones frente a la computadora, ahora compartiendo el café a la distancia, imaginando posibilidades desde la virtualidad. Descubrimos que no queríamos que nuestro trabajo terminara con el laboratorio y que queríamos seguir construyendo en grupo. Así encontramos o reafirmamos nuestra propia forma de ser dramaturgistas. Entendimos que la flexibilidad y la individualidad de cada investigadora son un elemento potenciador para la creación.

En la etapa creativa se establecieron conexiones con creadorxs y dramaturgistas mexicanxs con el fin de generar piezas artísticas y material didáctico. Las piezas desarrolladas han contribuido a la difusión y cuestionamiento de esta labor desde diferentes perspectivas. Expedición ha logrado construir una memoria escrita, hablada, visual y sonora. El proyecto ha enriquecido su panorama sobre el tema, por medio de los encuentros con dichxs creadorxs, y al mismo tiempo, creemos que ellxs han logrado formular una concepción propia sobre lxs dramaturgistas.

La primera pieza generada fue un paisaje sonoro construido con la ayuda de las voces de colaboradorxs e investigadorxs de la escena mexicana. Otra de las acciones fue la pieza fotográfica *Retratos de unas expedicionarias: habitares dramaturgistas*, en colaboración con Rodolfo Martínez. Asimismo, Expedición formó parte del Congreso Internacional Dramaturgismo Sin Fronteras en la Nueva Década (LMDA, 2021), el Coloquio Repensar nuestras prácticas: Reflexiones y Diálogos (FITU, 2021), el Encuentro: Escrituras de la Escena, Segunda Edición (Medeas, Red de Jóvenes Investigadoras de la Escena, 2022) y el 12° Foro de Pedagogía de las Artes, 2° Internacional (UACH, 2022).

Próximamente, Expedición retomará el laboratorio, con la intención de abrir nuevamente un espacio de reflexión, práctica y creación para lxs jóvenes dramaturgistas.

Referencias bibliográficas

Aragón, M. (25 de marzo de 2020). Entrevista personal.

Colegio de Literatura Dramática y Teatro (2009). Proyecto de modificación del plan y programas de estudios de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro. <http://teatro.filos.unam.mx/wp-content/uploads/2019/09/TOMO-I.pdf>

Lessing, G. E. (1997). *Dramaturgia de Hamburgo* (Trad. Feliu Formosa). Cien del Mundo. Original publicado en 1767.

Anexo

Material de consulta: el trabajo de lxs dramaturgistas

Formación

2022

Clase “Dramaturgismo”. Gabriela Aparicio y Hebzoariba Hernández. Red Activa-Espacio de pensamiento. Tercera Emisión, Tejiendo Redes. Ciudad de México, septiembre.

2021

Taller de Investigación Teatral “Dramaturgistas. Teatrólogos”. Gabriela Aparicio. Teatralízate. Santiago de Chile, 2020-2021.

2020

Laboratorio virtual “¿Qué hago cómo dramaturgista en una producción?”. Gabriela Aparicio. Rebelión Dramaturgista-Buitre Amargo. Ciudad de México, noviembre-diciembre.

Curso virtual “Dramaturgismo, ¿una opción para la producción de teatro en México?”. Rocío Galicia. Rebelión Dramaturgista-Buitre Amargo. Ciudad de México, noviembre- diciembre.

Taller presencial “Dramaturgia-dramaturgismo”. Brian Quirt. 27° Festival Internacional de Teatro Universitario. Ciudad de México, febrero.

Reflexiones

2022

“Dramaturgistas: pensar al público desde la creación”. Gabriela Aparicio. IV Jornadas Internacionales de Teoría, Historia y Gestión del Espectador Teatral. Área de Investigaciones en Audiencias, Públicos y Espectadores del Instituto de Artes del Espectáculo (Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires) y Asociación Argentina de Espectadores del Teatro y las Artes Escénicas (AETAE). Julio. <https://www.youtube.com/watch?v=eiCqSMSZZnA>

“Desafíos de ser dramaturgista”. Janeth Piña, Paloma Bonilla y Gabriela Aparicio. 12° Foro de Pedagogía de las Artes, 2° Internacional, “Transversalidad y nuevos escenarios para la educación artística”. Universidad Autónoma de Chihuahua. Mayo. https://www.facebook.com/watch/live/?extid=CL-UNK-UNK-UNK-AN_GK0T-GK1C&ref=watch_permalink&v=583746742952954

“Colectivizar la creación: cuidar el proceso interno, para después compartírnos”. Autoras: Gabriela Aparicio, Janeth Piña, Jazmín Cato, Paloma Bonilla. Encuentro Escrituras de la Escena, Segunda Edición. Medeas Investigadoras. Abril. <https://medeasinvestigadoras.com.mx/2022/04/28/colectivizar-la-creacion-cuidar-el-proceso-interno-para-despues-compartirnos/>

2021

“La aventura: andanzas hacia el encuentro dramaturgista”. Cartelera Cultural FFyL, Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Ciudad de México, diciembre. <https://www.youtube.com/watch?v=9MGGzJ09Gjs&t=5922s>

Mesa 1: “Un camino compartido. El dramaturgismo en México y en el mundo”. Eréndira Santiago, María Fernández Aragón, Rocío Galicia, Gabriela Aparicio. Moderadora: Renata Rendón.

Mesa 2: “El arranque dramaturgístico de las nuevas generaciones”. Jocelyn Pérez Mendoza, Valeria Vega, Fabián López, Ximena Esquivel. Moderadora: Magi Muñoz.

“Drama... turgismo hecho en México”. Eréndira Santiago, Lourdes Guzmán, Gabriela Aparicio, Emilio Méndez, Rocío Galicia, Martha Herrera-Lasso, Brenda Muñoz. LMDA México, Muestra Nacional de Teatro. Ciudad de México, noviembre.

“Hallazgos de una Expedición: ¿un grupo de dramaturgistas reunidas?”. Janeth Piña González. Mesa: Identificación y análisis de los procesos de enseñanza durante la pandemia. Festival Internacional de Teatro Universitario. Coloquio Repensar nuestras prácticas: reflexiones y diálogos. Septiembre. <https://www.youtube.com/watch?v=9kUOxRnfh8I>

“Cosas que solo sabes si eres dramaturgista”. Entrevista a Gabriela Aparicio por Enrique Saavedra. TimeOut, agosto. https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/teatro/cosas-que-solo-sabes-si-eres-dramaturgista?fbclid=IwAR0kV_VrFz7bW1ZCxGHR1axvEjPTVZzpdQZXxVntho9cPCjbl0QOERN9FHA

Congreso Internacional Dramaturgismo Sin Fronteras en la Nueva Década. Literary Managers and Dramaturgs of the Americas. Junio. https://www.youtube.com/watch?v=GI_GiERpDHU

“El rol del dramaturgista. En la escena teatral de la actualidad”. Gabriela Aparicio. Midas. Guatemala, marzo. https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1077703696067576

2020

Rebelión Dramaturgista, Buitre Amargo. Noviembre-diciembre. <https://www.facebook.com/escena.buitreamargo/videos/2694613640805250/>

“Un día conocí el dramaturgismo”. Gabriela Aparicio, Jazmín Cato, Martha Herrera-Lasso y Emilio Méndez. Moderada por Bruno Zamudio.

“El dramaturgismo en otras disciplinas”. Álvaro Fuentes Medrano, Fernanda Jardí, Didanwy Kent, Catalina Navarrete. Moderada por Alejandra Anzorena.

“¿Cuál es la percepción del equipo creativo acerca del dramaturgista?”. Mar Aroko, Mariana Hartasánchez, Karla Sánchez. Conducida por Lourdes Guzmán González.

“Puentes”. Eréndira Santiago. Literary Manager and Dramaturgs of the Americas-LMDA. <https://youtu.be/9AWIz1VViLs>

“El rol del dramaturgista”. Gabriela Aparicio. Midas. Guatemala, noviembre. https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=3583699345001581

“Las y los dramaturgistas creadores-investigadores”. Gabriela Aparicio. Mesa: Arte y construcción de conocimiento. Seminario Interdisciplinar Crítico Latinoamérica 2020, Universidad Católica de Chile. Octubre. <https://www.>

academia.edu/48999635/Las_y_los_dramaturgistas_creadores_investigadores_de_la_puesta_en_escena

“Las nuevas ficciones o de cómo adaptarse al teatro del 2020”. Naza Chaseg, Gully Miller, Manya Loría, Mario Gártor, Lourdes Guzmán González y Gabriela Aparicio. Diálogos: Lo que la digitalidad ha revelado. Teatro entre las Piedras. Octubre. <https://www.facebook.com/watch/?v=849566979183406>

“El papel de la dramaturgista”. María Aragón y Gabriela Aparicio. Conversaciones desde la distancia. Ayuntamiento de Torreón, Dirección General de Cultura y el Centro Cultural José R. Mijares. Julio. <https://www.facebook.com/CCJoseRMijares/videos/1144697319219251>

“Dramaturgistas mexicanos. ¿Quiénes son y qué hacen?”. Martha Herrera-Lasso, Martha Toriz, Rocío Galicia, Gabriela Aparicio, Alfredo Michel, Eréndira Santiago, Brenda Muñoz. Literary Manager and Dramaturgs of the Americas-LMDA. Julio.

Arte, locura y encierro: metodologías alternativas para la enseñanza de la Historia del Arte en el contexto formativo de las artes escénicas

Nuria Cano Erazo
Universidad Científica del Sur
Grupo de Investigación Voces Escénicas del Sur

La Historia del Arte para las artes escénicas suele tratarse como una historia de los estilos para tenerla como opción de aplicarla en la escenografía y la dirección de arte. Sin embargo, pocas veces se ahonda en el significado de *Estética*, el porqué de la trascendencia de las formas y figuras, además de los procesos creativos y el pensamiento detrás de lo visual.

Por otro lado, si recordamos el 2020-2021, por el contexto de la pandemia, no era posible visitar galerías, museos, talleres, la calle, etc. Había temas que abordar sin contar con la experiencia visual, táctil y espacial directa.

Este tiempo me hizo pensar en proponer a los estudiantes imaginar o recordar los espacios que dejamos de recorrer o que quizás nunca pisamos, pero que había curiosidad de visitarlos y observarlos. Además, se puso sobre la mesa algunas palabras e ideas que parecían perturbarnos: el encierro y la posible locura; lo que nos llevaba a pensar en ¿realmente qué es la locura?

1. Arte en el Hospital Víctor Larco Herrera

Suele ser una ruta habitual pasar frente al manicomio en la Av. del Ejército en Magdalena del mar: el Hospital Víctor Larco Herrera.

Este frecuente andar y el solo observar de lejos, saber que hay un muro que delimita la mirada, nos crea una aversión al espacio y pensamos que se trata de un espacio lúgubre y prohibido. Pero, quizás nunca nos hemos animado a entrar y mucho menos a desdoblarse el espacio, es decir, ver del otro lado del muro, al muro mismo (sin metáforas). Si llevamos a cabo esta acción, como si se tratara de un origami, nos toparemos con una serie de dibujos de toros y vacas a gran escala, además de escritura alrededor de estos (Fig. 1 / Ca. 1965).

Más allá de la representación y su significado resulta curioso el dibujo del toro ya que se puede observar que es un dibujo grande de líneas continuas y en posición de perfil, como si fuese transparente por lo que deja ver el otro ojo y las otras dos patas, los testículos y el pene. El dibujante nos quiere mostrar todas las partes del toro, quiere que entendamos que, a pesar de la postura de perfil (la que nos permite reconocer la forma total del animal), este tiene dos ojos, cuatro patas y sus órganos genitales completos. El paciente, en el proceso del dibujo, no da por sentado que el espectador entiende la imagen. No es una imagen para solo ser contemplada.



Figura 1. Muro perimétrico del Hospital Victor Larco Herrera. Vista interior (Ca. 1965)



Figura 2. Dibujo del toro en el muro

El paciente realiza estos dibujos para comunicar, para que el espectador “entienda” lo que está representado y no ve diferencias entre imagen y verbo (dibujo y letras), esta intención recuerda, por ejemplo, a los pictogramas de la cultura egipcia, ya que en el dibujo se tenían que entender las formas (por posición, el perfil era recurrente) y jerarquías (por tamaño), siendo de naturaleza háptica, donde el tacto forma parte de la comprensión del mundo, un sentido que también fue aplicado en las artes del Perú, como el telar, usualmente realizado para envolver (un cuerpo) y de figuras que obedecen a la trama de la materia y a la utilidad de este, previo a la conquista española, rasgos que perduraron en las pinturas coloniales (óleo sobre tela):

Es este un arte irreal. La lección del idealismo renacentista, que la pintura colonial aprendió en su primera juventud, es llevada ahora a un extremo totalmente irracional. Y los paisajes que en las estampas de Flandes eran fantásticos pero probables, son en esta pintura escenarios de fábulas idílicas desvinculadas de la naturaleza. El paisaje se convierte para estos pintores del Cuzco, paradójicamente,

no en un medio de conocer y explorar el mundo, sino en una más perfecta huida de su realidad cotidiana. Como ocurre en la literatura de la época, la verdadera naturaleza peruana nunca es mencionada. Muchas de estas escenas están tratadas con auténtico primitivismo. El artista prefiere registrar en ellas lo que sabe de las cosas y no lo que ve, como sucede en un mural egipcio o una pintura sienesa, donde las figuras principales son mucho más grandes que todas las demás aun cuando estas otras estén aparentemente más cercanas al espectador. (Stastny, 2013, p. 33)

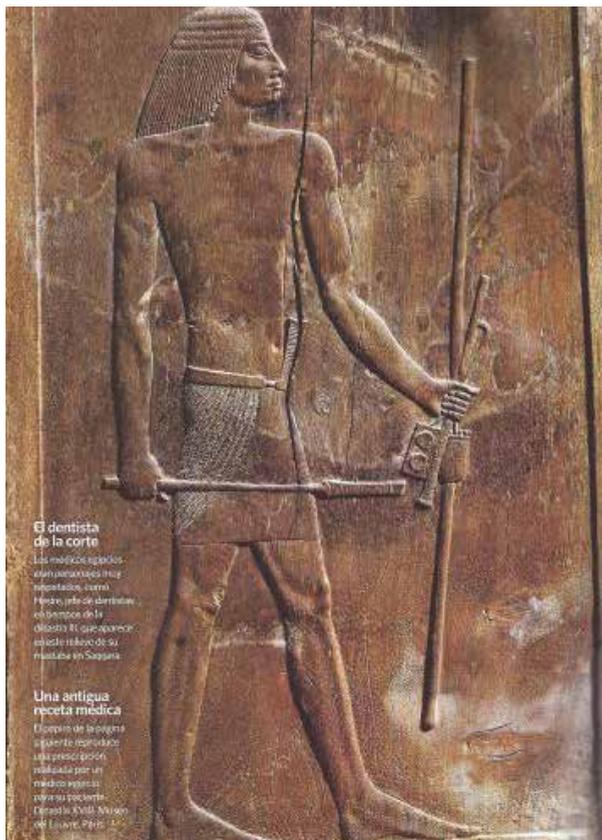


Figura 3. Retrato de Hesire, (en una puerta de madera de su tumba), h. 2778-2723 a.C. Madera, 115 cm de altura. Museo egipcio, El Cairo

También podemos incluir a los quipus, como sistema de comunicación que no diferencia el contar (de contabilidad y narración).

Las formas anunciadas son modos de pensar la comunicación previas a un alfabeto. Es luego cuando la escritura se va a disociar del dibujo y se va a empezar a considerar, en la historia occidental, una evolución en los sistemas de comunicación de las civilizaciones y sociedades.

Este ejemplo, y este retroceder en el tiempo lo menciono para pensar una relación con la intención comunicativa del paciente psiquiátrico en las imágenes- texto, detrás del muro y así entrar a lo que significa este espacio donde las diferencias en el lenguaje no existen, sino que, se vuelven a unificar como un todo.

“En la locura se encuentra ya la muerte” menciona Foucault refiriéndose a cómo los manicomios antes fueron espacios para albergar a los leprosos a quienes se les excluía de la sociedad porque significaron “la presencia misma de la muerte” (2020, p. 33). Luego es que por esta historia se crea una analogía entre la muerte y la locura y su siempre apartamiento de un constructo social. Se generó una actitud de negación y separación de los locos del espacio social, una diferencia, que surgió en occidente.

Si nos ponemos a pensar, es posible que pensemos que el manicomio (así como los asilos) es un espacio para seres que pensamos que ya no tienen más que hacer en nuestra idea de sociedad y merecen no existir. Esta conclusión puede ser en realidad nuestro *Ello* que no queremos ver expuesto y el que pareciera significar la muerte en el habitual comportamiento social. Sin embargo, es el afuera del muro donde se encuentran las clasificaciones que nos tienen atados a un modo de vida, la verdadera locura.

2. César Moro en el Hospital Víctor Larco Herrera y la desdiferenciación del lenguaje

Ahora, quisiera que veamos una obra del poeta peruano César Moro (Lima, 1903–1956). Este collage de 1933, al que lo acompaña el título *Cabeza*, a primera vista nos muestra papeles recortados, rasgados y pegados al azar, que tienen formas

curvas, y sobre la zona color verde se logran ver recortes circulares donde hay un tumulto de personas andando y solo se ven sus cabezas. Al leer el título en relación con la imagen (indicación textual), nos obliga a encontrar la idea de “cabeza” en el collage, es así como, la podemos pensar en sus distintos ángulos e identificar la forma. Finalmente, es una cabeza vista desde el interior que ve al exterior, se trata de las cavidades de los ojos.



Figura 3. *Cabeza* (1933). Collage

César Moro, homosexual, de nombre original Alfredo Quíspez-Asín, asume una nueva identidad e ingresa al manicomio, no como paciente, sino como visitante, oidor e investigador del psicoanálisis difundido por aquella época por los doctores Honorio Delgado y Hermilio Valdizán, quienes, desde nuevos estudios, cambiaron el rumbo de este recinto, antes conocido como el Asilo Colonia de La Magdalena y dirigido por monjas religiosas.

2.1 ¿Cómo es que César Moro construye su lenguaje poético a partir de estas visitas?

Hacia 1920, Delgado abre el taller de tecnoterapia, con la intención de fomentar la expresión personal de los pacientes y también de evidenciar de forma más clara sus patologías. “La revelación involuntaria de la individualidad del enfermo en su producción artística permite tanto conocer su psicología cuanto favorecer su espontaneidad creadora” (Fanal, 1960, p. 15).

César Moro era un asiduo visitante del hospital Víctor Larco Herrera y además participó de las jornadas de dibujo con los pacientes. Una actividad habitual en el taller de tecnoterapia fue el retrato, donde los pacientes podían elegir realizarlo en vivo, de imágenes de revistas o de fotografías. En el archivo de Moro hallado en el Museo Getty de Los Ángeles se pueden identificar retratos en lápiz y lapicero que los pacientes le realizaron.

2.2 ¿Cómo entender qué buscaba César Moro en este espacio?

Se trata de una doble búsqueda para la construcción de su lenguaje poético: la de la identidad personal y la de la palabra y la imagen como signo. A esta acción de su práctica creativa la voy a denominar una acción de “desdiferenciar”, palabra que se utiliza en la biología, donde, luego de que una célula madre se diferencia y se categoriza, o adquiere nuevas características para el buen funcionamiento de la empresa (cuerpo), puede volver a su origen (o estado inmaduro), para cambiar el rumbo inicial.

Esta búsqueda de la desdiferenciación tanto en el cambiar de identidad, entrar a un espacio donde los pacientes, en su forma de comunicar, no diferencian el dibujo y la escritura, va a rebelar en César Moro su retorno al signo y la construcción de su lenguaje poético. Además, surge un interés por el Surrealismo, movimiento artístico que, en palabras de André Bretón, en el libro *Magia cotidiana* y a partir del juego de “Lo uno en lo otro”, nos dice: “Ya se sabe que el surrealismo ha demostrado el más permanente empeño de dilucidar el funcionamiento de la metáfora... tiene

un evidente carácter lúdico” (Bretón, p. 47), buscando una ruptura con el orden sistemático del lenguaje en el contexto de la primera mitad del siglo XX.

César Moro siempre criticó los órdenes hegemónicos, las imágenes y la poesía que se convertían en la verdad de una época y patria, siendo realmente elementos que servían al fortalecimiento de un sistema político de apariencias. Su posición le costó la invisibilidad en su tiempo (primera mitad del siglo XX) y la nula valoración de su ánimo creativo.

Podemos concluir, quizás volviendo al ejemplo de las vacas y tomando a Moro como ejemplo, es necesario salir por momentos de las estructuras hegemónicas, es decir, entrar en la locura para abrir posibilidades creativas y de aprendizaje.

Referencias bibliográficas

- Bretón, A. (1975). *Magia cotidiana* (Trad. Consuelo Berges). Fundamentos.
- Cano, N. (2017). *El proyecto de vanguardia surrealista de César Moro en la exposición de 1935* [tesis]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Delgado, H. y Valdizán, H. (Eds.) (1918-1924). *Revista de psiquiatría y disciplinas conexas*. Hospital Víctor Larco Herrera.
- Delgado, H. (octubre, 1918). El psicoanálisis en sus aplicaciones extrapsíquicas. *Revista de psiquiatría y disciplinas conexas*, 1 (2), pp. 78-111. HVLH.
- Delgado, H. (enero-marzo, 1958). Pintura de esquizofrénicos. *Archivos de criminología, neuro-psiquiatría y disciplinas conexas*, 6 (21), pp. 3-24.
- Fanal (1960). Honorio Delgado, humanista del nuevo mundo. *Fanal*, 15 (56), pp. 10-16.
- Foucault, F. (2020). *Historia de la locura en la época clásica*. FCE.
- Joly, L. (1982). *El signo y la forma*. Lima.
- Moro, C. (1935). *Exposición de obras*. Lima.
- Moro, C. (2016). *Obra poética completa*. Academia Peruana de la Lengua.
- Quijano, R. (2000). Con los anteojos de azufre: notas sobre Moro y las artes visuales. En: *Con los anteojos de azufre. César Moro artista plástico*. Centro Cultural de España.
- Statsny, F. (2013). *Estudios de arte colonial*. MALI.
- Varietades (12 de abril, 1919). La reforma del Asilo Colonia de alienados. *Varietades*, 15 (580), pp. 300-303.

Ética, sublimación y formación en artes escénicas

Tirso Causillas
Pontificia Universidad Católica del Perú

Empezaré por señalar que en el Perú las artes escénicas han sido impactadas por la necesidad de pensar nuestras prácticas desde el cuidado y el autocuidado. Dicho impacto responde, entre otras causas, a casos lamentables de profesores y artistas escénicos que han sido denunciados por abuso y hostigamiento sexual en el marco de procesos artísticos. No es este el espacio para analizar o describir los casos, sin embargo, me gustaría señalar que es posible pensar lo anterior en el contexto más amplio de la lucha feminista contra la violencia de género y el abuso de poder. Sea cual sea la posición respecto a la forma en que los casos han sido manejados por las instituciones, me parece que la necesidad de una discusión sobre la perspectiva ética en nuestros procesos creativos y en los procesos de formación de artistas escénicos es urgente.

Ahora bien, por ética no estoy entendiendo aquí una serie de negativas o imperativos del tipo *no debes*, de reglas amparadas por la idea de una especie de bien mayor ajeno a la cultura, a lo social, a lo contingente. Por el contrario, quisiera pensar cómo se pueden imaginar los límites de nuestras prácticas si aceptamos el anuncio nietzscheano de que “Dios ha muerto”. En otras palabras, cómo pensar nuestros procesos creativos, sus medios y sus fines sin ampararse en alguna garantía externa a lo social y al desacuerdo político.

Para empezar a pensar esta pregunta, seguiré a José Antonio Sánchez (2012), con quien podríamos decir que “La ética es un hacer que manifiesta y condiciona la consideración que cada individuo tiene de los otros individuos en cuanto sujetos de derechos y de afectos; se trata de una ética immanente, que no fundamenta

una moral, sino que se identifica con ella en el tiempo de la vida individual y en el tiempo de la vida social” (p. 10). Lo que me interesa de este acercamiento a lo ético es su dimensión intersubjetiva en donde la ética refiere al encuentro y, también, al anclaje en la vida social e individual. No estamos, me parece, tratando aquí con máximas universales y trascendentales externas al lazo social. Asimismo, me apoyaré también en ciertos planteamientos éticos que, desde el psicoanálisis, podrían considerarse bases para una “ética sin ideal” (Miller cita en Stavrakakis, 2007, p. 185). Si la ética no se encuentra guiada por un gran ideal del bien, nos toca a nosotros mismos y mismas guiarnos mediante el debate, el diálogo y la investigación. Asimismo, lo anterior puede pensarse como un reemplazo del ideal de la armonía por el reconocimiento de la desarmonía constitutiva de las relaciones sociales y, desde ahí, pensar la sublimación como un posible eje ético, como desarrollaré cerca del final de este escrito.

Me parece que este acercamiento podría ser útil para pensar la ética de los procesos en artes escénicas ya que implicaría revisar las propias contiendas en la comunidad de artistas, las formas que creamos desde nuestras prácticas y que constituirían el espacio desde donde pensamos cómo nos relacionamos con el otro. Lo anterior, en el contexto de un tipo de arte que coloca en el centro al encuentro entre cuerpos. Y, justamente desde ahí, desde el trabajo en equipo, desde el convivio con el espectador, desde la irrupción del cuerpo plural en el espacio es que, me parece, tenemos mucho que aportar y, al mismo tiempo, mucho que autocuestionarnos sobre las formas en que el vínculo se manifiesta en el espacio escénico y, por tanto, sobre la forma en que entendemos el vínculo entre docente y estudiante de artes escénicas, comprendiendo dichos espacios como situados, contingentes y efímeros.

Ahora bien, para este texto, me centraré en la formación de artistas escénicos. Me parece que el proceso formativo es un lugar en donde las reglas no dichas, las matrices ideológicas y los presupuestos en torno a nuestra práctica se ponen en juego. Y creo que esto puede hacerse evidente cuando se piensa en la forma en que se entiende el aprendizaje en las artes. Es decir, no solo aquello que se aprende (habilidades o contenidos) sino también la forma en que se considera que se aprende, en la organización de la formación en arte.

Tomaré la distinción entre el modelo formativo del gremio y el modelo de la investigación artística que proponen Hannula, Suoranta y Vadén (2014). Por el modelo formativo del gremio se entiende la tradición de formación en artes centrada en la relación entre maestro y discípulo, la cual busca preservar y transmitir una tradición artística. Este modelo suele implicar un proceso que no cuestiona las formas en que se produce arte y la mínima existencia de mecanismos críticos ante la tradición y, evidentemente, ante el maestro. Por otro lado, el modelo de la investigación artística es más abierto pues alienta la posibilidad de discutir con el maestro y de construir cierta transparencia en los procesos de enseñanza.

Puede parecer obvio pero la investigación artística está íntimamente relacionada con la formación universitaria de artistas escénicos. En nuestro país, son cada vez más las carreras universitarias de artes escénicas que apuestan por la formación en investigación artística. Por ejemplo, la *Guía de investigación en artes escénicas PUCP* señala: “siguiendo la tendencia que también implementan otras facultades, como la de Arte y Diseño, la Facultad de Artes Escénicas PUCP apuesta por un camino de investigación que le brinda valor a la labor del artista en sus espacios de creación” (Ágreda, Mora & Ginocchio, 2019, p. 16). Otro ejemplo son las múltiples publicaciones al respecto producidas desde el Fondo Editorial de la ENSAD y este mismo congreso (el Encuentro Teórico Teatral Internacional ETTIEN-ENSAD). Por otro lado, habría que recordar que el paradigma del arte contemporáneo suele involucrar la investigación en sus procesos, es decir, suele colocar al artista como productor de discursos sobre su propia obra. La politización del arte supone un acercamiento a la investigación y producción de conocimiento ya que, como señala León (2019) con respecto a las artes contemporáneas, “participar activamente en la vida política implica conocer los procesos complejos que estructuran su funcionamiento cotidiano” (p. 33).

Este giro hacia la investigación no solo coloca la formación de artistas escénicos en un paradigma que propicia el pensamiento crítico; también demanda un alineamiento con cierta forma de comprender el aprendizaje. Desde fines del siglo pasado, ha habido un tránsito de una perspectiva “transmisionista” hacia una perspectiva constructivista del aprendizaje que considera tanto al aprendiz en el centro de la construcción de su propio aprendizaje como a la forma en que

la concepción sobre el aprendizaje, por parte del docente, impacta en su práctica educativa (Pease, 2018). Considero que, si se piensa que hay que “transmitir” una serie de saberes o haceres escénicos, se corre el riesgo de perder de vista la potencial agencia de nuestros estudiantes para construirse a sí mismos y mismas como artistas.

Y aquí el rol del maestro del modelo del gremio antes mencionado puede hacer eco con el llamado *maestro atontador* de Rancière (2003): “el maestro atontador es tanto más eficaz cuanto es más sabio, más educado y más de buena fe. Cuanto más sabio es, más evidente le parece la distancia entre su saber y la ignorancia de los ignorantes” (p. 9). En otras palabras, cuando la figura del maestro construye una distinción insalvable entre él y el aprendiz o cuando se cree en una forma correcta (consciente o inconscientemente) de hacer artes escénicas anclada en la tradición, corremos el riesgo de perder de vista el potencial artístico de nuestros estudiantes y, sobre todo, su potencial para aprender desde la práctica. De igual forma, corremos el riesgo de que ellos y ellas dejen de creer en su potencial creador y en su capacidad de construir conocimiento.

A mi juicio, nuestros procesos formativos deberían implicar construir las condiciones necesarias para que los y las artistas en formación puedan producir arte y conocimiento. Esto supone no solamente transparentar los criterios de evaluación, sino articular dichos criterios a los tiempos actuales de pluralidad metodológica y estética. Por supuesto, también nos encontramos sujetos a una tradición, pero esta no puede ser pensada como fija e inmutable; después de todo, las artes contemporáneas se caracterizan por su amplitud y diversidad metodológica, por su tendencia a borrar los límites entre disciplinas y por su constante forzar los límites de lo que llamamos artes. Es en este contexto que la tradición puede cumplir la función de situar históricamente nuestra práctica. Pero es necesario poner en juego la tradición con algo más. Es necesario, me parece, poner en juego la producción artística con *algo más*. La fórmula propuesta por Hannula, Suoranta y Vadén (2014) para definir la investigación artística me parece útil: investigación artística = proceso artístico + argumentar un punto de vista (p.15). En donde argumentar un punto de vista implica situarse en el debate

contemporáneo, situarse con respecto a otras prácticas artísticas y, además, pensar cómo nuestra práctica impacta en la sociedad.

1. Trásgresión, cuerpo y sentido

Partiendo de lo anterior me gustaría explorar un poco las dimensiones de nuestra práctica artística que, desde mi punto de vista, son útiles para argumentar porqué la perspectiva de la investigación artística puede ser fértil para promover el debate en torno a la ética en la formación de artistas escénicos.

Dos presupuestos me parecen cruciales para esto: en primer lugar, que el quehacer escénico contemporáneo es una práctica que coloca en el centro al cuerpo y la subjetividad y, en segundo lugar, que el arte tiene la capacidad de expandir los límites prácticos de lo posible. Desde ahí, se podría pensar que nuestras prácticas exploran *desde la acción* los límites de lo permitido, lo tolerable o lo deseable. Mi intención es señalar algo simple: son múltiples los lugares donde el arte escénico desafía nociones rápidas de cuidado y autocuidado, desde las autolesiones físicas, los llamados a romper la barrera del cansancio, hasta las exploraciones narrativas y performáticas del trauma.

En ese panorama, quisiera sostener que la tradición artística debe ser reconocida, pensada y debatida ya que el nuevo conocimiento se genera desde la falta inherente en el conocimiento aceptado. Es ahí donde la verbalización de los procesos en conferencias (performáticas o no), textos (híbridos o no) y espacios de debate intersubjetivo puede ser útiles para el debate ético en torno a nuestras prácticas creativas. Es decir, la investigación artística, el énfasis en el registro y la reflexión en torno a los procesos creativos pueden ser considerados como ejercicio de debate ético. Asimismo, si formamos artistas investigadores que construyen sus propios aprendizajes, estamos generando un constante pensar/decir lo que se hace. Dicho pensar/decir puede ser el lugar del debate ético desde la práctica.

Ahora bien, la propuesta de Hannula, Suoranta y Vadén (2014) incluye la argumentación como parte crucial en la investigación artística. En una línea similar, me gustaría articular el concepto de exposición de la investigación que sostiene Helena Grande (2013):

En el ámbito de la escritura académica es sinónimo de explicar, referir, plantear, describir o incluso razonar, mientras que en el mundo del arte se encuentra cerca de palabras como exhibir, representar, o mostrar. El concepto de exposición de la investigación conecta este doble significado de la palabra exponer con la intención de reconsiderar el escrito académico. (p. 9)

Lo anterior puede ser leído como una invitación a explorar los formatos híbridos en que compartimos el conocimiento generado desde nuestras prácticas artísticas, en donde las formas de argumentación oscilan entre el mostrar y el decir. Y es justamente este doble acercamiento el que me parece útil. Si se sostiene la pregunta ética sobre cómo nos relacionamos con el otro en nuestros procesos creativos, entonces, aquello que mostremos y expliquemos tiene el potencial de ser parte del debate sobre los límites de nuestra práctica misma.

Existe una capa adicional de complejidad relevante para esto, sobre todo si recordamos que las prácticas artísticas contemporáneas suelen vincularse con las reglas sociales, las convenciones culturales y los valores éticos hegemónicos desde una perspectiva cuestionadora, crítica y transgresora (León, 2019). En las artes escénicas, dicho cuestionamiento se realiza desde la acción; algunas veces, desde la ruptura misma de la convención social. Es ahí donde la argumentación puede cumplir un rol importante: ¿bajo qué condiciones pensamos romper las reglas?, ¿desde qué objetivo político decidimos adentrarnos en los capítulos más dolorosos de nuestra propia historia?, ¿qué tradición sostiene mi diseño de entrenamiento?, ¿cómo me posiciono ante la forma en que se usa el cuerpo en las artes escénicas?

Me gustaría retomar las dos ideas sobre nuestra práctica creativa que mencioné líneas arriba: primero, que colocamos en el centro al cuerpo y la subjetividad y; segundo, que nuestra práctica tiene el potencial de expandir los límites prácticos de lo posible. Con esto último me refiero a cómo nuestras prácticas son formas de bordear lo real y sobre cómo lo real no se reduce al realismo como dispositivo estético y puede ser entendido de forma útil (apoyándonos en el concepto de lo real lacaniano). En esa línea, el libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* de José Antonio Sánchez nos plantea un recorrido histórico sumamente importante para

situarnos con respecto al conocimiento generado desde la práctica por múltiples creadores y creadoras escénicas. Ahí se desarrolla la idea de una *irrupción* de lo real en las artes escénicas contemporáneas la cual se basa en la centralidad del cuerpo en nuestra práctica y en la crisis de la representación (tan clara en Antonin Artaud) y se concreta en la escena por el Living Theatre (2010).

Por otro lado, siguiendo a Mauricio Tossi (2017), me parece posible afirmar que muchos de los desafíos éticos y políticos de las artes escénicas contemporáneas se piensan desde el cuerpo “principalmente por la tendencia del actor contemporáneo a concebirse como un inevitable ‘autoficcionario’, ya que sin su carne/acción/poesía develada en escena numerosas prácticas carecerían de vitalidad o rigor artístico” (p. 91). Esto se debe a que, desde la renovación del arte del actor iniciada por Stanislavsky y Meyerhold, pasando por Artaud y Grotowsky, es posible observar un tránsito de la encarnación a la corporización, donde la relación personaje/actor se complejiza y se desdibujan sus fronteras, justamente, por el énfasis en el cuerpo del actor como base del hecho escénico (Tossi, 2017). El cuerpo y la subjetividad se encuentran en el centro.

Considero que este acercamiento a lo real desde el cuerpo implica demandas físicas de trabajo que se vuelven espacio para la reflexión y la discusión, sobre todo cuando pensamos en cómo integrarlas con el proceso de formación de artistas. Pensemos, por ejemplo, en la obra *La prisión* del Living Theatre: “durante todo el periodo de ensayos, los integrantes del grupo aceptaron voluntariamente regirse por el reglamento contenido en *El manual de los marines*, incluidos los castigos físicos y las humillaciones a cargo de quienes en cada momento desempeñaban la función de guardianes” (Sánchez, 2010, p. 126). Otro ejemplo es la conocida performance, de Marina Abramovic, *Ritmo 0*, de 1974, en donde se dispusieron 72 objetos, entre ellos una pistola, y la performer invitó a los asistentes a interactuar con ella mediante los objetos por un espacio de 6 horas aproximadamente. Podríamos decir que lo sucedido en estas horas nos confronta con lo real irrepresentable del otro, el núcleo destructivo del prójimo y con cómo los asistentes a una performance pueden ejercer daño si se les da la oportunidad. El trabajo de Abramovic es innegablemente necesario para pensar las artes escénicas contemporáneas pues establece una ruptura en lo que entendemos por representación escénica, explora

dimensiones del sujeto más allá de la oposición dolor/placer y funciona como una especie de espejo de lo que el sujeto es capaz (Calderón, 2015).

Por otro lado, podríamos pensar en las performances de Ron Athey que Paul Preciado (2016) ha señalado como “prácticas contra sexuales”, es decir, formas de sexualidad que buscan generar alternativas políticas a la sexualidad hegemónica heteronormativa. Es conocido el trabajo de este performer en torno al placer anal, a dimensiones alternativas de lo sagrado y a la relación sexualidad/performance. Otro ejemplo, en donde lo real del cuerpo irrumpe en la escena con objetivos políticos es la performance hecha en 1989 por las Yeguas del Apocalipsis, en Chile, llamada *La conquista de América*. En ella, Pedro Lemebel y Francisco Casas bailaron una cueca sobre un mapa de América cubierto de vidrios en un hermoso homenaje artista a la madres e hijos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet (2017). Como vemos, estas prácticas podrían considerarse intentos de expandir los límites de lo posible o lo permitido y, al mismo tiempo, están conducidas por una voluntad política de resistencia ante el poder.

Habría que pensar cómo la autoficción escénica nos convoca a acercarnos al trauma, a lo irrepresentable, poniendo nuestros propios cuerpos en el centro de rememoraciones y actualizaciones de pasajes difícilmente manejables de nuestra propia historia. Lo anterior debe pensarse también como un acercamiento a los límites del cuidado y al autocuidado. Cometeríamos un error al pensar que el daño solo tiene una dimensión física pues, como señala León (2018) sobre las lesiones psicológicas en procesos artísticos, “se podría afirmar que un daño psicológico puede traer consecuencias negativas más graves que ciertos tipos de daños físicos” (p. 15).

A mi juicio, el trabajo de memoria encarnada que se realiza en el teatro testimonial y en la autoficción escénica tiene, sin duda, un gran potencial transformador e, incluso, sanador. Sin embargo, es importante evitar idealizar el proceso artístico en ese sentido. Si bien podemos aceptar que en estas prácticas organizamos la herida, intervenimos el recuerdo y, muchas veces, intentamos un tránsito de la experiencia individual a la experiencia compartida (Causillas, 2022), es también cierto que no debemos perder de vista el cuidado y autocuidado al trabajar con

nuestra propia historia y que deberíamos establecer el debate en torno a cómo se transforma nuestro saber/hacer cuando nos enfrentamos a procesos de este tipo. Como señala José Antonio Sánchez (2010):

Si a los actores se les exige una radicalidad similar a la que los autores del arte corporal se exigían a sí mismos, es preciso tratarles también como autores, es preciso que el director-autor trabaje en estrecha colaboración con ellos, no dándoles instrucciones, sino estimulándoles en la puesta en escena de su singularidad. (p. 151)

Y esta consideración es la que deberíamos tener en cuenta en la formación de artistas de la escena. Por supuesto, las prácticas creativas de nuestros estudiantes se encuentran enmarcadas en el contexto universitario y, por tanto, hay límites sobre lo que pueden hacer. Sin embargo, habría que recordar cómo sus saberes y experiencias previas a la formación son sumamente valiosas en su proceso de formación y cómo “la técnica” escénica es, primero, sumamente diversa y, segundo, se encuentra en permanente mutación. En ese sentido, me parece que lo más importante es que ellos y ellas aprendan a situarse como artistas y a accionar en relación con el campo del arte. Es ahí donde la pregunta por el otro atraviesa el complejo entramado que supone crear las condiciones para que el otro aprenda sobre sí mismo y sobre la tradición y la pluralidad de las artes escénicas. Nuevamente, ¿bajo qué condiciones pensamos romper las reglas?, ¿desde qué objetivo político decidimos adentrarnos en los capítulos más dolorosos de nuestra propia historia?, ¿qué tradición sostiene mi diseño de entrenamiento?, ¿cómo me posiciono ante la forma en que se usa el cuerpo en las artes escénicas? Y, también, ¿cómo se acompaña el proceso de aprendizaje del quehacer artístico?, ¿cómo se brinda soporte emocional a las y los estudiantes?, ¿desde qué concepción del arte diseño cada clase y cada evaluación?, ¿cuáles son mis referentes?

2. Ética, sublimación y lo real

Como señala León (2019), “el artista debe ser capaz de justificar de forma racional y argumentada cuando un proyecto tiene la necesidad de transgredir límites éticos” (p. 20). Sin embargo, existen límites también para la verbalización. No es suficiente reportar ya que, en contextos universitarios, hay ciertas acciones que no pueden

ser permitidas. Entonces, ¿cómo pensar la formación de futuros investigadores desde el arte que exploren lo anterior sin caer en una lógica de pase libre con respecto al cuidado y al autocuidado?, ¿cómo se explora el trabajo corporal sin domesticarlo ni reprimirlo?

Lejos de responder a estas preguntas, me gustaría plantear algunas ideas de la ética del psicoanálisis para tratar de imaginar algunas consideraciones al respecto. En primer lugar, me gustaría recordar el concepto de lo real lacaniano porque es sumamente importante para pensar la llamada irrupción de lo real en la escena contemporánea y, al mismo tiempo, para pensar el acercamiento a lo real irrepresentable en forma de trauma en la autoficción escénica. Desde ahí, se puede hablar de una ética de lo real o una ética del psicoanálisis que no niegue el exceso, la fisura. En segundo lugar, recuperar las elaboraciones en torno a sublimación y democracia hechas por Yannis Stavrakakis que podrían ser de mucha utilidad para pensar una futura ética de las artes escénicas y, por tanto, de la formación en artes escénicas.

Empezaré por lo real lacaniano. Siguiendo a Luis Sanfelippo (2010), la realidad puede ser considerada como una especie de escena de lo posible, de ordenamiento de los significantes y lo real es más bien aquello que dicha escena es incapaz de representar, no porque ser ajeno a la escena, sino por ser justamente lo que la escena no puede integrar. Según Víctor Vich (2021), “lo Real no es la realidad. La realidad es siempre una ley. La realidad es un discurso de poder articulado según los hábitos cotidianos y las relaciones de fuerza política. Lo real, por el contrario, es un exceso, algo que se ha salido de ese marco, que nunca encaja en ella y que le abre una fisura a la realidad” (p. 20). Asimismo, Juan Carlos Ubilluz (2006) nos recuerda que se trata del resto poslingüístico del encuentro en cuerpo y lenguaje. Como vemos, se trata de la falla propia del lenguaje para simbolizarlo todo, pero no implica un real ajeno al lenguaje, natural, biológico o trascendental. Es, por el contrario, la falla en la estructura el exceso incómodo que puede sacudir la realidad. El trauma, por ejemplo, es señalado por Lacan (1990) como un encuentro fallido con lo real.

Para Yannis Stavrakakis (2007), a nivel social, lo real se manifiesta como una desarmonía constitutiva. Esto hace eco con la noción de “lo político” de Chantal

Mouffe (2007) que refiere, por un lado, al conflicto en las relaciones sociales como imposible de eliminar por completo y, por otro lado, a la democracia como una oposición entre nosotros/ellos en donde ambas partes institucionalizan el conflicto para no destruirse entre sí. Stavrakakis (2007) sigue lo anterior pensando la democracia como la institucionalización de la desarmonía y propone las reflexiones éticas lacanianas como, citando a Miller, una posible “ética sin ideal” (2018, p. 185). El autor propone una ética que no niegue lo real, sino que trate de cercarlo, de trabajar con su reconocimiento y la comprensión de que el conflicto no puede ser suprimido: “las metas del discurso ético tradicional son alteradas radicalmente; en lugar de una armonía utópica nos proponemos legitimar la desarmonía y reconocer la división” (p. 181). Desde ahí, una ética de las artes escénicas que guíe los procesos formativos podría hacer eco de cómo nuestras prácticas artísticas son agentes de desarmonía y cómo el conflicto es parte inherente del encuentro entre personas, artistas, maestros, artistas en formación, etc.

Entonces, no neguemos que las artes escénicas vienen a trastocar ciertas formas de moral. Pero tampoco caigamos en la trampa de creer que nuestras prácticas son autónomas a lo social, a los límites, al cuestionamiento. Como señala León (2019), en el arte, “por paradójico que suene, la transgresión de las normas y valores se hace en nombre de otras normas y valores éticos considerados en dicho momento como superiores o más urgentes” (p. 21). Dicho de otra manera, si la creación escénica y la formación de artistas son práctica situadas, no hay pase libre, no hay libertad sin responsabilidad, ya que la trasgresión misma tiene un sentido, un objetivo que, no debemos olvidar, se encuentra en permanente pugna, en permanente debate y construcción. Y, lo anterior, puede ser de vital importancia para la ética en la formación de artistas escénicas:

Recordemos el ejemplo proverbial del maestro severo y sádico que somete despiadadamente a sus alumnos a una disciplina y torturas sin cuento; su excusa ante sí mismo (y ante otros) es: “Yo mismo encuentro difícil ejercer tal presión sobre los pobres críos, pero ¿qué puedo hacer?; ¡es mi deber!”. Esto es lo que prohíbe terminantemente la ética psicoanalítica, para la que soy totalmente responsable, no solamente de cumplir con mi deber, sino también de determinar cuál es éste. (Zizek, 2011, p. 469)

Si no hay un ideal del bien que nos guíe, el debate y la pugna política ocupan un espacio sumamente importante. Como ya he señalado, el registro y la reflexión desde la práctica se pueden volver espacios para el debate ético. En ese sentido, la ética no sería una cosa externa al acto creativo, sino que estaría integrada al acto creativo mismo.

Stavrakakis propone como uno de los ejes éticos psicoanalíticos a la sublimación, definida por Freud como la satisfacción de la pulsión dentro los marcos culturales (Miller, 2018). En *Introducción del narcisismo* la opone a la idealización ya que esta última opera mediante una sobreestimación del objeto, mientras que la sublimación opera sobre el cambio de meta de la pulsión (Canosa, López, Mundiñano y Perak, 2019). Por su parte, la fórmula lacaniana para la sublimación es que esta “eleva un objeto (...) a la dignidad de la Cosa” (Lacan, 1990, p. 140). Aunque el objeto nunca puede ser la cosa ya que la cosa es “el real perdido/imposible” (Stavrakakis, 2007, p. 187). En ese sentido, la sublimación crea vacíos y establece una relación con lo real irrepresentable. En contraposición del proceso de idealización del objeto que implicaría negar el vacío, en la sublimación el objeto actúa como cosa vacía (Ambertín, 2007) o como marca de lo real que irrumpe en la escena de la realidad para trastocarla.

Es en ese sentido que valdría la pena hacer un llamado a no idealizar nuestras prácticas y lo que estas pueden con respecto a lo real. La propuesta de Stavrakakis es que la sublimación implica reconocer lo real de las pulsiones para intentar reconducirlas, pero no para intentar eliminarlas o ignorarlas. Asimismo, la sublimación implica un particular cortocircuito entre individuo y sociedad:

Esta paradoja está muy bien ejemplificada en la valoración y sobrevaloración del arte en la civilización, el arte que es la sublimación *par excellence*. La obra de arte es, por un lado, estrictamente individual, ligada a la libido de un cuerpo particular, el del artista. Pero la obra del artista también está dirigida al público; comporta la creación de un espacio público sin abolir nunca su singularidad. (Stavrakakis, 2007, p. 187)

El reconocimiento de la sublimación como concerniente a las pulsiones y la libido permite recordar dos cosas: Primero, las pulsiones no son lo mismo que

la necesidad y no se fundamentan en una base exclusivamente biológica (la sed, por ejemplo, no puede cambiar de objeto). Y, segundo, de que el arte implica una confrontación con la libido. Nuestros cuerpos no son ajenos a las pulsiones sexuales y las pulsiones destructivas. Sin embargo, la sublimación implica reconocer lo anterior y conducirlo al espacio público y, desde ahí, al debate ético político. Para Stavrakakis, la sublimación es un intento de cercar lo real —puesto que no se puede acceder a este—, que se articula teóricamente con la democracia porque, de cierta manera, ambas establecen una canalización de la desarmonía social constitutiva.

3. Reflexiones provisionales

En el libro *Ética de lo real*, Alenka Zupancic (2010) señala lo siguiente: “volvemos a caer en el terror si entendemos que el término ética se refiere a la elaboración de una estrategia cuyo sentido es forzar el encuentro con lo Real, con el Acontecimiento, si lo vemos como método de producción de lo imposible” (p. 249). En las artes escénicas, muchas veces intentamos cercar lo real, pero es importante reconocer que lo real no puede cumplir la función del ideal del bien. (Creo que) no es convocar lo irrepresentable el fin último de nuestras prácticas. Por el contrario, muchas veces, performers, teatristas, danzantes, músicos, artistas corporales, etc. buscan oponerse al terror del poder, a sistemas discriminación, a gobiernos violentos y al sentido común adormecedor propio del capitalismo tardío. En ese camino, nuestras prácticas bordean lo imposible, muchas veces, para evidenciar aquello que anda mal en nuestros colectivos, aquello que no funciona.

Reconocer que el trabajo con el cuerpo tiene sus complejidades y que la práctica artística por sí misma no es garantía de contención no supone domesticar lo que el arte escénico puede. Por el contrario, a mi juicio, el registro reflexivo de los procesos creativos de la investigación artística podría establecer espacios de debate que alimenten la práctica artística. Y, al mismo tiempo, dicho reconocimiento podría establecer y fortalecer una tradición de diálogo, debate y pugna política en el quehacer artístico que sirva de condición para cuidar a nuestros y nuestras estudiantes y, sobre todo, para crear las condiciones para el autocuidado que supone explorar la propia singularidad.

Referencias bibliográficas

- Ágreda, Mora & Ginocchio. (2019). *Guía de investigación en Artes Escénicas*. Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://investigacion.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2019/06/guia-de-investigacion-en-artes-escenicas.pdf>
- Ambertín, M. G. (2007). Sublimación, idealización y subjetividad. *Tramas. Subjetividad y procesos sociales*, (17), pp. 157-169.
- Calderón Ramírez, V. P. (2015). *El placer y el dolor en la performance de Marina Abramovic "Ritmo O" de 1974, realizada en el estudio Morra en Nápoles, a partir de la teoría psicoanalítica* [Tesis de bachillerato]. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Canosa, J., López, E., Mundiñano, G. y Perak, M. (2019). La sublimación en las obras de Freud y Lacan. Hipótesis preliminares acerca de la relación entre sublimación y creación. *Anuario de Investigaciones*, (26), pp. 225-232.
- Causillas, T. (2022). *Juzgado de Familia Número 6. La construcción de una representación escénica de la relación estructural entre la mujer y la ley desde la experiencia personal autoficcionalada* [Tesis de licenciatura]. PUCP.
- González, M. F. (2017). El cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa. Prácticas artísticas y activismo en la toma política y cultural del Palacio de Bellas Artes. *Andamios*, 14 (34), pp. 115-135.
- Grande, H. (2013). Exposición de la investigación artística. Una aproximación al Journal for Artistic Research y el Research Catalogue. En Selina Blasco (ed.), *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*, pp. 87-104. Ediciones Asimétricas.
- Hannula, M., Suoranta, J., y Vadén, T. (2014). *Artistic research methodology. Narrative, Power and the Public*. Critical Qualitative Research.
- Lacan, J. (1990). *Seminario VII: La ética del psicoanálisis*. Paidós. (Originalmente dictado en 1959-60).
- León, A. (2019). *¿Más allá del bien y del mal? Anotaciones sobre la ética de la investigación artística*. PUCP.

- Miller, J. A. (2018). *Introducción a la clínica lacaniana: Conferencias en España*. RBA Libros.
- Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Fondo de Cultura Económica.
- Nancy, J. L. (2006). *Ser singular plural*. Arena Libros.
- Sánchez, J. A. (2010). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Pease, M. E. (2018). *El enfoque formativo en la formación inicial docente de una facultad de educación de una universidad privada de Lima* [Tesis de maestría]. PUCP.
- Preciado, P. B. (2016). *Manifiesto contrasexual* (Vol. 702). Anagrama.
- Rancière (2003). El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual. *Uni-pluriversidad*, 3 (3), pp. 73-7.
- Sánchez, J. A. (2012). Ética de la representación. *Artes La Revista*, 11 (18), pp. 177-193. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24330>
- Sanfelippo, L. C. (2010). Conceptualizaciones del trauma en Freud y Lacan. *II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XVII Jornadas de Investigación. Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*. Facultad de Psicología- Universidad de Buenos Aires.
- Stavrakakis, Y. (2007). *Lacan y lo político*. Prometeo Libros Editorial.
- Tossi, M. (2017). Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral. *En El autor a la escena. Intermedialidad y autoficción*, pp. 59-79. Iberoamericana-Vervuet.
- Ubilluz, J. C. (2006). *Nuevos súbditos: cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Vol. 3. Instituto de Estudios Peruanos.
- Vich, V. (2021). *César Vallejo. Un poeta del acontecimiento*. Horizonte. Zizek, S. (2011). *Robespierre. Virtud y terror*. Ediciones Akal.
- Zupancic, A. (2010). *Ética de lo real. Kant, Lacan*. Buenos Aires: Prometeo.

MESA 4

Eje

- “Las culturas híbridas: identidad, pensamiento y simbolización”



The route that the light ray takes is always the fastest possible one: un caso de adaptación escénica (jamás realizada) de un texto narrativo

César Ernesto Arenas Ulloa
Università di Bologna¹

Ho in questo rotoletto di poche pagine tutto quello che mi serve. Quasi niente. Una novellotta, o poco più, appena appena qua e là dialogata da uno scrittore a voi non ignoto.²

Dottor Hinkfuss, *Questa sera si recita a soggetto*

El presente artículo tiene como finalidad testimoniar el proceso de adaptación teatral de la novela corta *Story of Your Life* del escritor de ciencia ficción Ted Chiang. El trabajo fue hecho por un grupo intercultural de estudiantes de la Università di Bologna, con distintos recorridos académico-profesionales, como parte del curso *Istituzione e pratiche della regia teatrale*, entre septiembre y diciembre de 2021. Para la presentación final, los estudiantes tuvimos que presentar una escena como muestra del posible espectáculo.

El texto está dividido en tres partes. En la primera, presentaré un breve panorama del recurso a la adaptación teatral de textos no dramáticos en Italia, necesario para entender la importancia de esta práctica en los estudios de dirección teatral. En la segunda parte, explicaré algunas características de los estudios teatrales en la Università di Bologna. Finalmente, en la tercera, se expondrán las razones por

1 Correo electrónico: cesar.arenasulloa@studio.unibo.it. ORCID: 0000-0002-1913-5373.

2 "Tengo en este manojito de pocas páginas todo aquello que me sirve. Casi nada. Una novela corta, apenas aquí y allá dialogada de un escritor no desconocido para ustedes" (traducción mía).

la cuales escogimos la obra de Chiang, comentaré sus características formales (análisis narratológico) y expondré, paso a paso, el proceso de rescritura escénica del texto. Cabe agregar que el objetivo del presente artículo es compartir las experiencias adquiridas en dicho proceso y, al mismo tiempo, acercar a la comunidad de investigadores, docentes y artistas peruanos la metodología de trabajo y las tendencias de la dirección teatral estudiadas y practicadas en el circuito académico italiano.

1. El panorama de la adaptación teatral de textos no dramáticos en Italia

Según el recientemente desaparecido director de teatro italiano Luca Ronconi (2016), la inclinación de las nuevas generaciones de autores por una dramaturgia “de la angustia”, de tipo existencial-minimalista y que muchas veces responde a condiciones materiales austeras para la puesta en escena de las obras, ha producido un empobrecimiento de la experiencia teatral en las últimas décadas. Ante ese panorama, muchos directores han decidido utilizar como insumo para sus espectáculos textos no necesariamente concebidos para la escena y que provienen de la escritura novelesca, el discurso científico o el lenguaje cinematográfico.³

En el contexto teatral italiano, la estrategia de la adaptación de textos no dramáticos es bastante antigua, sobre todo, en el ámbito de la ópera lírica. Basta citar el caso de *La donna del lago* (estrenada el 24/10/1819, Teatro San Carlo de Nápoles), considerada una de las primeras óperas románticas del repertorio italiano, con música de Gioachino Rossini y libreto de Andrea Leone Tottola, reescritura del poema narrativo *The Lady of the Lake* de Walter Scott.

Más de un siglo después, la mirada escéptica sobre el fenómeno de la consolidación de la figura del director teatral en Alemania, encarnada en el austriaco Max Reinhardt, motivó la escritura de la última de las obras de la trilogía del “teatro

3 Es posible tomar algunas de las producciones del propio Ronconi como ejemplos de esta estrategia de la dirección teatral europea: *Orlando furioso* (1969), reducción para la escena que el poeta Edoardo Sanguinetti hizo del poema épico de Ludovico Ariosto; *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1996), adaptación de la novela de Carlo Emilio Gadda; o *Infinites* (2002), experiencia museal construida a partir de los textos sobre paradojas científicas del astrofísico inglés John David Barrow.

en el teatro” de Luigi Pirandello: *Questa sera si recita a soggetto* [Esta noche se improvisa], estrenada el 25/01/1930, en el Neus Schauspielhaus de Königsberg.⁴ La obra nos interesa porque su argumento tiene como centro el problema de la traducción/adaptación teatral de un texto narrativo: El doctor Hinkfuss, director de teatro, ha decidido poner en escena la novela corta *Leonora, addio!* de Pirandello, cuyo tema principal son los celos enfermizos de un hombre hacia su mujer. Sin embargo, en lugar de reescribir el texto usando diálogos, ha seleccionado del original directamente algunos fragmentos que quiere trabajar a través de la improvisación con los actores. El conflicto detona porque, mientras Hinkfuss exige a los miembros de la compañía una actuación formalizada y exterior, ellos quieren interpretar a los personajes a través de un ensimismamiento interior y altamente emotivo, como queda explícito en la siguiente declaración del Primer Actor: “La vita che nasce non la comanda nessuno!”⁵

Este alegato dramático no detuvo el afianzamiento de la dirección teatral en Italia como una alternativa a la larga tradición de la *actoralidad*, es decir, la primacía del gran actor o la diva (como Eleonora Duse, muerta en 1924) en la creación escénica. La profesionalización de la enseñanza de la dirección teatral fue obra del crítico e historiador de teatro Silvio D'Amico, quien fundó, en 1936, la Academia Nazionale d'Arte Drammatica en Roma, la cual dirigió hasta su muerte en 1955. Otra figura importante fue la de Giorgio Strehler, quien consolidó la *regia critica* [dirección teatral crítica] basada en un ejercicio de interpretación analítica de los textos dramáticos por parte del director, privilegiando su capacidad de referirse a situaciones de la realidad contemporánea.⁶ No obstante, el trabajo de Strehler se concentró en la relectura de la dramaturgia de los clásicos y no en la adaptación teatral de otros géneros textuales.

Hubo que esperar a la aparición de directores como Ronconi o del actor Carmelo Bene, en los años sesenta, para que la escena italiana volviera a ser alimentada por textos no dramáticos. Mientras que Ronconi proponía una dirección teatral

4 En la traducción alemana de Heinrich Kahn, bajo la dirección de Hans Carl Müller.

5 “La vida que nace no la gobierna ninguno” (traducción mía).

6 En 1947, Strehler y Paolo Grassi abrieron el Piccolo Teatro di Milano, con una compañía “estable” (no itinerante como era la norma antes de la Segunda Guerra Mundial) y con una propuesta que entendía el teatro como un servicio público.

de carácter “estructuralista” donde la referencialidad era desplazada del contexto social hacia el propio lenguaje teatral (autoreferencialidad), Bene irrumpió con una dramaturgia sonora concentrada en el trabajo sobre la voz del actor, en específico, sobre sus posibilidades no verbales (*vocalidad*).⁷ Como muchos investigadores del teatro italiano han señalado, Bene inició una renovación de la tradición actoral desplazada por la figura del director de teatro. Esto ha dado origen, desde los años ochenta, a una manera particular de componer para la escena que Guccini (2011) ha denominado *performance épica* y que engloba a narradores orales, cuentacuentos, actores-lectores, especialistas de otros campos del saber (no actores) que preparan conferencias escénicas, etc.⁸ Esta situación ha afianzado la utilización de textos no dramáticos para la escena como una posibilidad tanto para directores como para actores al momento de concebir nuevos espectáculos en Italia.

No quisiera terminar esta sección sin hacer un breve apunte sobre el caso peruano. Aunque sin la difusión que ha alcanzado en otras latitudes, el recurso de la adaptación teatral de textos no dramáticos ha sido cada vez más usado, desde fines del siglo pasado,⁹ en la concepción de espectáculos bastante logrados como *Diálogo entre zorros* (1985) del Centro de capacitación popular de Villa El Salvador (hoy Vichama) dirigido por César Escuzza, que usaba algunos fragmentos de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas; *Adiós Ayacucho* (1990), monólogo interpretado por Augusto Casafranca a partir de la reescritura que Miguel Rubio hizo de la novela de Julio Ortega; *La agonía de Rasu Ñiti* (2000), espectáculo-ritual del actor Javier Maraví, basado en el cuento homónimo de Arguedas; el ciclo arguediano del grupo Cuatrotablas de Mario Delgado (*Los*

7 Es posible mencionar, entre sus espectáculos más célebres que adaptan textos no dramáticos: *Pinocchio* (1961), reducción del propio Bene de la novela infantil de Carlo Collodi; *Don Chisciotte* (1968) otra reescritura de Bene, en este caso de la novela de Miguel de Cervantes, con la colaboración del actor Leo de Berardinis; y el “concierto lírico” *Manfred* (1978), a partir de la traducción hecha por Bene del poema dramático homónimo de Lord Byron.

8 Entre los representantes más destacados, que además han adaptado textos no dramáticos, se encuentran el director Gabriele Vacis (*Elementi di struttura del sentimento*, 1985, reducción de la novela *Las afinidades electivas* de Johann Wolfgang Goethe); el actor Marco Baliani (*Kohlhaas*, 1990, adaptación de Baliani y Remo. Rostagno de la novela *Michael Kohlhaas* de Heinrich von Kleist) o el periodista Marco Travaglio (*Anestesia totale*, 2011, traducción escénica de su propio ensayo *Montanelli e il Cavaliere. Storia di un grande e di un piccolo uomo*).

9 Existe un antecedente interesante en la obra de Juan Ríos, ganador del Premio Nacional de Teatro con su *Don Quijote* en 1946. La adaptación ha sido recientemente puesta en escena (2019) por el colectivo El Quipu Enredado de la Casa de la Literatura Peruana.

ríos profundos de 2008, *Los Ernestos* de 2009, *Arguedas entre cantos y cuentos* de 2010), todas reescrituras de *Los ríos profundos*; *Karamazov* (2014) de Mariana de Althaus, adaptación de la novela *Los hermanos Karamazov* de Fiódor Dostoievski; *Los funerales de Doña Arcadia* (2015) del grupo Espacio Libre de Diego La Hoz, relectura escénica del ensayo *Lima la horrible* de Sebastián Salazar Bondy; o *Los inocentes. Relatos de collera* (2018) de Sammy Zamalloa, que adapta los cuentos del libro homónimo de Oswaldo Reynoso. Como hemos visto en este recuento (que no pretende ser exhaustivo), las y los directores y dramaturgos peruanos se han familiarizado ya con esta práctica, utilizando principalmente el discurso literario narrativo y a los autores nacionales, en particular, a José María Arguedas.¹⁰

2. El estudio de la dirección teatral en la Università di Bologna

La Università di Bologna, una de las más antiguas de Europa (su fundación se remonta al s. XI), ha sido cuna del programa de estudios DAMS (acrónimo de *Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo*), nacido en 1971¹¹ y replicado en otras universidades de Italia. Desde un inicio, su objetivo fue articular una formación histórico-humanística con una técnico-especializada en lo referente a ámbitos como Historia del arte y fotografía, Cine y televisión, Musicología y etnomusicología, Estudios teatrales y de la danza, y Gestión del espectáculo. Cabe aclarar que, en lo que respecta a los estudios teatrales, la finalidad del DAMS no es que sus egresados se conviertan en actores, directores u otro tipo de técnicos de la escena, lo que es función de las academias de arte dramático; sino en críticos, investigadores, docentes y gestores teatrales.

En la actualidad, el DAMS de Bologna pertenece al Dipartimento delle Arti (DAR) y comprende un programa de pregrado de tres años (*laurea triennale*) y varios de especialización de dos años (*laurea magistrale*), además de algunos *masters* orientados al mercado laboral de un año. Si nos concentramos en los cursos relacionados con la dirección teatral, durante el pregrado, el estudiante del DAMS

10 Según Vargas-Salgado (2013), esto se debe principalmente a dos razones: afinidad ideológica de los grupos teatrales, sobre todo independientes, con el ideario cultural del autor; y la amplitud de personajes y situaciones épico-trágicas presentadas en sus obras.

11 El proyecto fue impulsado por el filólogo clásico Benedetto Marzullo, quien involucró a otros académico como el semiólogo Umberto Eco, el crítico de arte Renato Barilli y el crítico cinematográfico Adelio Ferrero.

puede escoger dos de tipo teórico-histórico (Storia della regia y Scenografia: elementi, teoria e storia) y uno práctico (Laboratorio di regia teatrale). Durante la especialización, se puede acceder a otros dos cursos: uno histórico (Storia della regia lirica) y otro, mitad teórico y mitad práctico, llamado Istituzioni e pratiche della regia teatrale.

A diferencia de los cursos de pregrado, que brindan un acercamiento panorámico y cronológico de la práctica de la dirección europea y, especialmente, italiana, Istituzioni e pratiche della regia teatrale tiene como objetivo que el estudiante sea capaz de manejar el lenguaje de la dirección teatral actual con la finalidad de resolver el problema de una puesta en escena concreta a partir de los condicionamientos materiales y organizativos propios de todo proyecto teatral. En mi experiencia personal, eso implicó la escritura grupal, a nivel dramático y de dirección, de un espectáculo original del cual se debían presentar, ante los demás estudiantes, al menos una escena completa.

En el año académico 2021/2022, el curso fue dirigido por el profesor Giacomo Pedini.¹² Titulado *Sincronia/Diacronia: chi dirige il tempo?*, estuvo centrado en las problemáticas culturales y filosóficas ligadas a la concepción occidental del tiempo. Para ello, durante la primera mitad del curso (septiembre-octubre), fueron confrontadas algunas de las puestas en escena de directores que han abordado la problemática propuesta como Strehler, Ronconi, Baliani, Ascanio Celestini, Robert Wilson, Christoph Marthaler o el colectivo Rimini Protokoll. En la segunda mitad (noviembre-diciembre), los estudiantes que decidimos proseguir con el curso¹³ tuvimos que concebir un proyecto escénico *site-specific* para la sala del DAMSLab.¹⁴ Reunidos en grupos de máximo cinco integrantes, escogimos como

12 Doctor por la Università di Pavia y director artístico del Mittelfest. Ha sido director artístico de EmiliaRomagna Teatro Fondazione (2017-2019) y docente de Drammaturgia dello spazio scenico, Storia della regia e Istituzione e pratiche della regia teatrale en la Università di Bologna (2018-2022).

13 Se podía cursar solo la parte teórica, con lo que se obtenían la mitad de los créditos de la materia y se afrontaba una evaluación oral como prueba final.

14 El teatro del DAMSLab es un gran espacio paralelepípedo, con una tribuna con capacidad para 82 butacas, acondicionado para albergar actividades teatrales, performativas y académicas. Se trata de una sala versátil que cuenta además con una parrilla de luces móvil y un balcón perimétrico (segundo nivel).

insumo para nuestro trabajo uno de los siguientes textos que reflexionan desde distintos ángulos sobre el tiempo:

1. *Storia della tua vita* [*Story of Your Life*, publicado originalmente en 1998], novela corta de ciencia ficción del estadounidense Ted Chiang (en la traducción de C. Pastore)
2. *La cocciutaggine* [*La terquedad*, versión de 2017], drama del argentino Rafael Spregelburd (en la traducción de M. Cherubini)
3. *L'ordine del tempo* (2017), ensayo del físico italiano Carlo Rovelli

Salvo en el caso del segundo texto, las otras dos obras no eran textos dramáticos, por lo que, además de pensar en la escritura escénica, era necesario un trabajo previo de adaptación teatral. A continuación, compartiré el proceso de creación de nuestro proyecto escénico.

3. El proyecto escénico *Scala*

3.1 Elección y análisis de la obra

Formé parte de un grupo multicultural de cuatro integrantes (dos chinas, una italiana y un peruano), cuyos miembros habían tenido una variada experiencia de trabajo en ámbito teatral: dramaturgia, diseño escenográfico, proyección de espectáculos e investigación.

Después de una primera lectura de los tres textos puestos a disposición por el docente, decidimos confrontar nuestras impresiones. Al final, escogimos la obra de Chiang¹⁵ porque toca tema que nos interesaban profundamente: la relación con la alteridad; la posibilidad de pensar sin las categorías temporales de pasado, presente y futuro; o el problema ético de la relación entre predestinación y libre albedrío. Así, para poder entender mejor el texto decidimos hacer un análisis narratológico¹⁶ del mismo.

15 Éramos conscientes que el texto había sido adaptado al cine por Denis Villeneuve (*Arrival*, 2016), pero estábamos disconformes con la visión maniquea de la geopolítica en la cual el director canadiense había encuadrado la historia de Chiang.

16 Como señala el Diccionario de la Lengua Española, en los estudios cinematográficos y la teoría literaria, se define narratología como una “teoría y metodología crítica de las formas narrativas”. Tiene como antecedentes los estudios de Vladimir Propp sobre la estructura del cuento popular y los de Claude Lévi-Strauss sobre el mito, y fue desarrollada ampliamente por el estructuralismo francés (Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Roland Barthes).

Desde un punto de vista formal, la obra de Chiang representaba un desafío. El relato, es decir, la forma en la cual se cuenta la historia (la *fábula* aristotélica), está dividido en dos líneas narrativas que se intercalan a través de la alternancia de breves capítulos. La primera línea relata de manera discontinua la concepción, el crecimiento y la muerte de la hija de la lingüista Louise, mientras que la segunda se centra en la investigación y el aprendizaje de un lenguaje extraterrestre llevado a cabo por este último personaje. El aspecto interesante es que, en medio de este proceso, Louise comienza a pensar como los alienígenas a los que está estudiando: sin una causalidad cronológica.¹⁷ Si bien en ambas líneas tenemos al mismo personaje como narrador (Louise), es necesario aclarar que se trata de dos instancias narrativas distintas: la primera se dirige a un destinatario interno a la historia y bien definido (la hija muerta); la segunda, a uno externo y ambiguo (¿el lector?). El reto consistía en poder traducir este complejo funcionamiento textual al lenguaje escénico.

El modo en el cual es presentado el relato también muestra algunas particularidades. Si nos enfocamos en la “distancia” entre narrador e historia, en la primera línea narrativa esta es bastante corta, ya que Louise comenta los acontecimientos (*telling*); mientras que en la segunda es mayor, ya que solo los describe (*showing*). Al mismo tiempo, si examinamos la “perspectiva” adoptada, pasamos de una focalización cero (narrador omnisciente) en la historia de la hija de la protagonista a una interna (narrador-personaje) en la de la propia Louise. Así, desde la primera perspectiva, los eventos narrados asumen la apariencia de estar predestinados a suceder; mientras, desde la segunda, parecen ser el resultado de las decisiones y acciones de los personajes.

En cuanto al manejo del tiempo, existe una relación anacrónica entre relato e historia. En la primera línea, la narración está orientada hacia el futuro (uso del verbo auxiliar predictivo *will* en el original inglés, traducido con el futuro anterior en el texto italiano) y avanza con una mayor velocidad (los eventos narrados ocurren en el arco de más de veinte años). Por otro lado, en la segunda línea, la

17 Es interesante resaltar que una cosa similar ocurre con el chino mandarín, en el cual los verbos no tienen conjugación de tiempo, persona o número, por lo que podríamos decir que son presentados siempre “al infinitivo”. Debo este dato a las compañeras chinas de mi grupo.

narración está orientada hacia el pasado (uso del past simple en el original) y es más lenta (la visita de los extraterrestres a la Tierra cubre apenas algunos meses).

La única escena narrada en tiempo presente es la primera/última del relato (en ese sentido, se trata de una composición circular) y que, simultáneamente, inicia la primera línea narrativa y cierra la segunda. En ella se describe el momento en el que Gary, un científico que ha conocido a Louise durante la investigación del lenguaje alienígena, le pregunta a la lingüista si quiere “hacer” un bebé con él (“Do you want to make a baby?”), el cual será la hija que morirá mientras escalaba una montaña. Esta escena se transformó en el núcleo central de nuestra adaptación escénica.

3.2 Dramaturgia y escritura escénica

For the heptapods, all language was performative. Instead of using language to inform, they used language to actualize. Sure, heptapods already knew what would be said in any conversation; but in order for their knowledge to be true, the conversation would have to take place.¹⁸ (Chiang, 2010, p. 138)

Este fragmento de la obra de Chiang es ya toda una declaración de poética sobre aquello que podemos llamar acto *performativo*. Al menos eso fue lo que pensamos mientras reflexionábamos sobre nuestra puesta en escena del texto. “Todo (uso del) lenguaje es (ya) performativo”, es decir, en la lógica extraterrestre, está destinado a producir un efecto sobre la realidad, a transformarla. Un poco como nuestro proyecto escénico que no sería representado integralmente pero que encontraría su realización (virtual) en nuestra mente y en la de aquellos que escucharían/leerían su exposición detallada.

Imitando a los heptápodos, no queríamos que el lenguaje escénico sirviera simplemente para transmitir información nueva (como ocurre en el teatro dramático de la Modernidad), sino para “develar” una cosa ya sabida por la comunidad, como en los rituales. En lugar de poner en escena una “representación”, un conjunto de personajes y acciones que cuentan una historia, lo que queríamos

18 “Para los heptápodos, todo lenguaje es performativo. En lugar de usar el lenguaje para informar, ellos lo usaban para actualizar. Seguramente, los heptápodos ya conocían que era lo que iban a decir en cada conversación, pero para que dicho conocimiento fuera verdad, la conversación debía realizarse” (traducción mía).

era la construcción de una atmósfera que fuera capaz de producir el efecto de *tiempo suspendido* en el participante. Con estas intuiciones fue que nuestro grupo comenzó a trabajar en la adaptación teatral del texto narrativo.

A nivel escenográfico,¹⁹ pensamos en convertir la sala del DAMSLab en un espacio cúbico (recortando el largo del extremo donde está la tribuna y dejando solo el escenario cuadrado) y cerrado, dividido en dos secciones: una blanca en la parte superior y otra negra en la inferior. La primera sección sería el lugar de enunciación del narrador omnisciente (Louise como dios) y comprendería tres lados del balcón perimétrico, la parrilla de luces y el techo, este último cubierto por telas blancas. La segunda, en cambio, sería el lugar de interacción de las figuras humanas (Gary, Louise y su hija). Esta mitad inferior, un no-espacio en términos dramáticos, fue imaginada como una plataforma giratoria (Fig. 1), en sentido horario, con dos escaleras convexas a los lados opuestos que abrían conectado el plano “terreno” con el “divino” (de ahí el nombre de proyecto: Scala), formando un gigantesco reloj de pulso (Fig. 2).

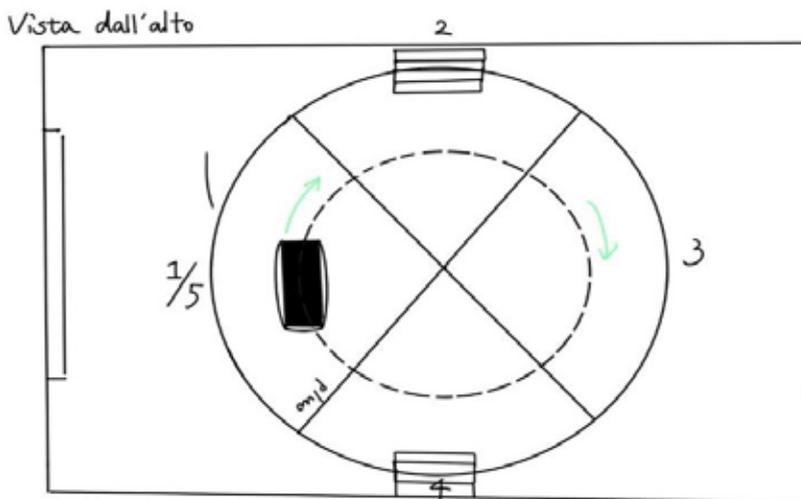


Figura 1

¹⁹ Todos los diseños presentados a continuación han sido realizados por Zhang Xuan. Son reproducidos aquí con su permiso.

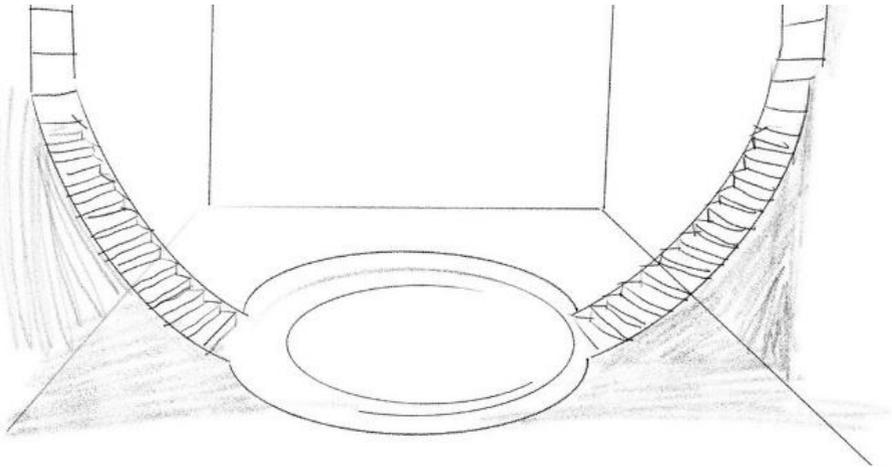


Figura 2

A nivel dramático, nuestro modelo, como ya lo hemos adelantado, fue el rito.²⁰ Para hacerlo posible, habíamos pensado que los participantes (37 en total) y los tres actores que debían performar en la parte inferior, confundidos entre los A nivel dramático, nuestro modelo, como ya lo hemos adelantado, fue el rito.²⁰ Para hacerlo posible, habíamos pensado que los participantes (37 en total) y los tres actores que debían performar en la parte inferior, confundidos entre los participantes, debían vestir túnicas negras que recibirían al ingresar al espacio. Una vez todos dentro, las luces se apagarían, dejándolos a oscuras (recibimiento) hasta el momento en el cual una cuarta actriz, vestida de blanco²¹ e iluminada sobre el balcón, habría comenzado a recitar el siguiente monólogo (revelación), acompañada de la pieza musical *Arrival* del compositor islandés Jóhann Jóhannsson:²²

20 Como afirma Fischer-Lichte (2011), existe una relación analógica entre espectáculo/drama y rito/mito. En nuestro caso, estábamos trabajando con un relato “de pasión” en el sentido religioso del término: la pasión de la hija de Louise. Por eso, nuestra intención era convertir la ficción narrativa de Chiang en un ritual escénico como ocurre con la vida de Cristo durante la liturgia cristiana.

21 Los actores debían tener las siguientes características: Louise-dios (gemela de media edad); Louise-humana (gemela de media edad), hija de Louise (mujer joven) y Gary (hombre de media edad). Salvo la primera, todos estarían vestidos casualmente.

22 Las composiciones musicales que usamos en nuestro proyecto escénico pertenecen a la banda sonora compuesta por Jóhannsson para la película de Villeneuve, excepto cuando se indique lo contrario.

Il lavoro con gli eptapodi avrà cambiato la mia vita. Avrò conosciuto tuo padre e avrò imparato la lingua aliena, e sono queste due cose a fare sì che ti avrò conosciuta già adesso, su questa veranda al chiaro di luna. Alla fine, fra diversi anni, non avrò avuto più né tuo padre né te. L'unica cosa che mi sarà rimasta sarà il linguaggio degli alieni. Così, ora, sarò stata bene attenta a captare ogni minimo dettaglio.

Avrò conosciuto la mia destinazione fin dal principio, e avrò scelto la mia strada di conseguenza. Ma sarò andata verso una gioia estrema, o verso un estremo dolore? E ciò che avrò realizzato sarà un minimo, o piuttosto un massimo? Queste domande avranno risuonato nella mia mente mentre tuo padre mi avrà chiesto: "Hai voglia di fare un bambino?".²³

La finalidad de esta revelación era la de anticipar toda la historia de la hija de Louise y cancelar de esa manera el "efecto sorpresa" en los participantes. Terminadas estas palabras, se iluminaría la plataforma giratoria desde lo alto, lo que provocaría que muchos participantes la dejaran libre. Así, restarían en medio solo dos actrices, una recostada sobre un pedestal cubierta por una tela blanca y la otra sentada en una silla (esta última idéntica físicamente a la que estaba sobre el balcón) dando inicio a la acción ritual²⁴ entendida, según la lógica de los heptápodos, como el cumplimiento de lo adelantado por el monólogo apenas escuchado. Para lograr esto, propusimos una estructura enfocada en el desarrollo de la primera línea narrativa de la obra de Chiang, de la cual escogimos cinco secuencias representativas:

23 "El trabajo con los heptápodos habrá cambiado mi vida. Habré conocido a tu padre y habré aprendido la lengua alienígena, y son estas dos cosas las que harán que te conozca ya ahora, sobre esta baranda al claro de luna. Al final, dentro de muchos años, no tendré más ni a tu padre ni a ti. La única cosa que me quedará será el lenguaje de los alienígenas. Así, ahora, estaré bien atenta a captar cada mínimo detalle. / Habré conocido mi destino desde el principio, y habré escogido mi camino en consecuencia. Pero ¿habré andado hacia un júbilo extremo o hacia un extremo dolor? ¿Y aquello que habré hecho será un mínimo o un máximo? Estas preguntas habrán resonado en mi cabeza mientras tu padre me habrá preguntado: ¿quieres tener un bebé?" (traducción mía). Se trata de los dos párrafos finales de la novela de Chiang, pero utilizando el futuro anterior ("habrá cambiado") del italiano y no el pasado remoto ("cambió") o el presente ("cambia") como sería una traducción más precisa del original inglés.

24 El estilo de actuación debía ser contenido y rígido, casi maquinal, como el que pedía el doctor Hinkfuss a sus actores en la obra de Pirandello.

i) “La hija muerta” (Secuencia 1)

Atmósfera y música: morgue, luz celeste, *First Encounter*

En escena: Un cuerpo recostado sobre un pedestal y cubierto por una sábana. Louise sentada en silencio. Después de unos minutos, Louise se alza y se aproxima con indecisión hacia el cuerpo cubierto. Al final, se apoya al borde del pedestal y habla (Fig. 3).²⁵



Figura 3

ii) “La hija se emancipa” (Secuencia 2)

Atmósfera y música: montaña, luz ámbar/amarilla clara, *Around the Clock News*

En escena: La hija se libera, paulatinamente y siempre con más violencia, de alguien invisible que la tiene aferrada. Después, sube por la escalera que está debajo de la posición de Louise-dios sobre el balcón, mientras esta habla desde lo alto (Fig. 4).

²⁵ Hemos decidido no transcribir en este trabajo todos los parlamentos dichos por cada actor/actriz, ya que queremos enfocarnos en los aspectos performativos del ritual: corporalidad, sonoridad, espacialidad.



Figura 4

iii) “La pregunta de Gary” (Secuencia 3)

Atmósfera y música: jardín, luz azul oscura, *In the Mood for Love* de Sigheru Umebayashi

En escena: Louise y Gary se sientan en una banca que está sobre el escenario giratorio. Permanecen en silencio por unos minutos y luego se ponen de pie y comienzan a bailar lentamente. Gary hace la pregunta a Louise; ambos se separan tomando direcciones opuestas (Fig. 5).²⁶

²⁶ Esta fue la escena que escogimos presentar como parte de la evaluación final de nuestro proyecto.



Figura 5

iv) “La primera cita” (Secuencia 4)

Atmósfera y música: supermercado, luz blanca, *Heptapod B*

En escena: Gary está sentado frente a su escritorio. Louise se aproxima a él y se miran un rato. Comienzan a hablar. Se ponen de pie y se dirigen a la escalera opuesta a la usada en la Secuencia 2. Louise sube por la escalera, mientras dice que busca una ensaladera. La ensaladera se la pasa Louise-dios desde el balcón (Fig. 6).



Figura 6

v) “La búsqueda de Louise” (Secuencia 5)

Atmósfera y música: estudio, luz celeste como la primera escena, *Kangaru*

En escena: Louise se acerca a una pizarra y escribe la palabra “alienígena” en chino. Se queda observando el sinograma unos segundos. Luego vuelve a su escritorio y se pone a escuchar las grabaciones que ha obtenido de los extraterrestres. Suenan palabras en chino que poco a poco van disminuyendo de volumen como la luz. Aparece iluminada Louise-dios sobre el balcón. Comienza a hablar (Fig. 7).

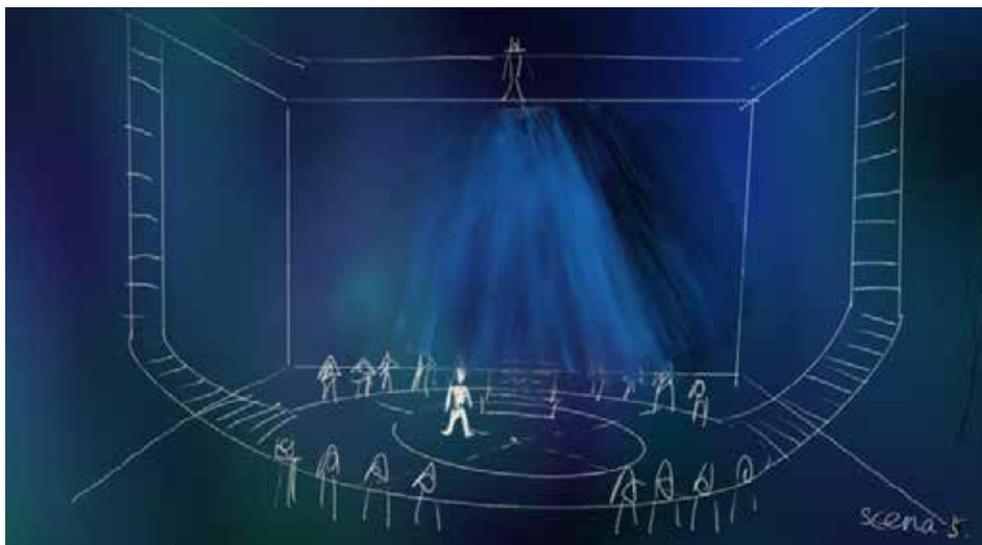


Figura 7

El orden regresivo en el que hemos presentado las secuencias escogidas de la “pasión de la hija de Louise” sería desestructurado a través de un procedimiento ulterior, porque no era todavía capaz de explicitar la exigencia que el texto nos había planteado: la abolición de la temporalidad. Por ello, decidimos componer una serie acumulativa y escalonada con las secuencias (Fig. 8) y agregar una regla: cada vez que una de ellas era ejecutada por primera vez delante de los participantes, debía ser cronometrada (a través de varios relojes digitales ubicados en un panel

visible para todos) y, más adelante, los actores debían repetirla con los mismos desplazamientos, gestos y en el mismo lapso.

Ricevimento rituale						
Rivelazione	Sequenza 1					
Rivelazione	Sequenza 1	Sequenza 2				
Rivelazione	Sequenza 1	Sequenza 2	Sequenza 3			
Rivelazione	Sequenza 1	Sequenza 2	Sequenza 3	Sequenza 4		
Rivelazione	Sequenza 1	Sequenza 2	Sequenza 3	Sequenza 4	Sequenza 5	Rivelazione
Uscita rituale						

Figura 8

De esta manera, podíamos transmitir a los participantes la misma pregunta que resuena en la mente de todo lector de la novela de Chiang: ¿Por qué Louise actúa siguiendo el destino “jubiloso” y “doloroso” que conoce anticipadamente? ¿Es libre como los actores que performan una nueva secuencia o no puede hacerlo de manera diversa como les ocurre a ellos en cada repetición? La existencia del libre albedrío (*libertarismo*) significa que no podemos prever el futuro porque, si lo conociéramos, no habría espacio para la libertad individual (*determinismo duro*).²⁷ Por esta razón, al inicio de cada cadena de secuencias que se va alargando con cada reiteración, Louise-dios revela lo que sucederá. De este modo, se elimina la “ignorancia sobre el futuro” de los participantes y se los acerca a ese determinismo duro con el que los heptápodos parecen gobernarse.

Esta estructura²⁸ enriquece con un mayor peso semántico aquellas partes que más se repiten, como la Revelación que deviene en una especie de letanía, o la

27 En la ética contemporánea, existen algunas perspectivas que no caen en esta visión dicotómica (*incompatibilismo*) y aceptan tanto la coexistencia de cierto determinismo suave junto al libre albedrío (*compatibilismo*).

28 La sintaxis completa del ritual es la siguiente: Revelación – Secuencia 1 – Revelación (1ra. rep.) – Secuencia 1 (1ra. rep.) – Secuencia 2 – Revelación (2da. rep.) – Secuencia 1 (2da. rep.) – Secuencia 2 (1ra. rep.) – Secuencia 3 – Revelación (3ra. rep.) – Secuencia 1 (3ra. rep.) – Secuencia 2 (2da. rep.) – Secuencia 3 (1ra. rep.) – Secuencia 4 – Revelación (4ta. rep.) – Secuencia 1 (4ta. rep.) – Secuencia 2 (3ra. rep.) – Secuencia 3 (2da. rep.) – Secuencia 4 (1ra. rep.) – Secuencia 5 – Revelación (5ta. rep.). Cada vez que se pasase de una secuencia a otra, la plataforma debería girar 90° a la derecha; pero debería retornar a la posición inicial cuando se recomenzase con una nueva Revelación. La duración estimada de la experiencia escénica estaba estimada en una hora.

Secuencia 1. Lo mismo ocurre, por un efecto opuesto, con aquella que no se repite: la Secuencia 5. Por un lado, la escena de la morgue busca producir un efecto de angustia (y, luego, de aburrimiento) por la constatación del esfuerzo (siempre infructuoso) de los actores por repetirla cuatro veces igual. Por otro lado, la escena de la investigación de Louise se basa sobre la idea de la responsabilidad subjetiva de nuestras acciones y de una actuación que sirve como punto de descanso para los actores que saben que no deberán replicarla (al menos no durante esa puesta en escena). Así, los dos extremos de la problemática ética puesta en juego logran ser afrontados a nivel teatral.

Finalmente, la Salida ritual fue imaginada como una reiteración inversa (no podía ser de otra manera) del Recibimiento, descrito algunas líneas más arriba; consistiría en el lento apagarse de la música de Jóhansson y en un retorno gradual de la luz general para sustraer a los participantes de la atmósfera sacra de la experiencia vivida.

4. A modo de cierre: El principio de Fermat

Sobre la Luna, hay un cráter llamado Fermat. Matemático por pasatiempo, Pierre de Fermat fue de esas mentes brillantes que nos ha dejado el siglo del Rey Sol. Juez y miembro del senado de Toulouse, no escribió jamás un libro de matemáticas. Sus aportes solo los conocemos gracias a la correspondencia que mantenía con otros intelectuales como Descartes o Pascal. En realidad, torturaba a sus interlocutores enviándoles problemas que él había resuelto, pero sin incluir la demostración. Y, mientras tanto, seguía descifrando y creando enigmas matemáticos que anotaba en los márgenes de un volumen de la *Aritmética* de Diofanto. En una carta de 1662, Fermat compartió uno de ellos, que la posteridad ha conocido como “principio del tiempo mínimo”, útil para explicar una gran variedad de fenómenos como, por ejemplo, la refracción de la luz. Su formulación moderna es la siguiente: “El trayecto seguido por la luz al propagarse de un punto a otro es tal que el tiempo empleado en recorrerlo es un mínimo” (Principio de Fermat, 2022).

La cosa interesante es que, para alcanzar su objetivo, el rayo de luz debe saber con anticipación cuánto tiempo empleará en cada uno de los recorridos posibles. Debe conocer el futuro, todos los futuros. Esta es una característica de la mentalidad y de la escritura de los alienígenas imaginados por Chiang. Para ellos, lejos del

pensamiento humano occidental construido sobre la base de las relaciones causales y temporales, los conceptos de pasado y futuro carecen de sentido. Todo es un puro presente. Todo. Como ocurre siempre sobre el escenario. Como ocurre siempre.

Me atrevo a decir que mi experiencia adaptando un texto no dramático para la escena con un grupo de trabajo increíble me ha enseñado lo mismo. Y puedo afirmar, como el director alemán parodiado por Pirandello, que nosotros también solo necesitábamos “un rollo de pocas páginas, casi nada, una novelita apenas dialogada de un autor no desconocido” para hacer teatro.

Referencias bibliográficas

- Chiang, T. (2010). Story of Your Life. En *Stories of Your Life and Others*, pp. 91-145. Vintage Books.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Guccini, G. (2011). Recitare la nuova performance epica. *Acting Archive Review. Rivista di Studi sull'Attore e la Recitazione*, 1 (2), pp. 65-90.
- Pirandello, L. (2018). *Questa sera si recita a soggetto*. Bur Rizzoli.
- Principio de Fermat. (21 de abril de 2022). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Principio_de_Fermat&oldid=143045911
- Ronconi, L. (2016). Il mio teatro. En C. Longhi (Ed.), *Culture Teatrali 2016. La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, (25), pp. 41-51. La Casa Usher.
- Vargas-Salgado, C. (2013). José María Arguedas: memoria y teatralidad en los Andes. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 39 (77), pp. 303-324.

Relatos de mujeres migrantes en Argentina: entre el relevamiento lingüístico y el abordaje escénico¹

Lucía Zanfardini
CONICET-Universidad Nacional de Río Negro

Guillermo Riegelhaupt
Universidad Nacional del Centro de Buenos Aires

Gustavo Bendersky
Dos Ríos, Compañía Orillera de Teatro

1. Presentación

El migrar es una de las experiencias constitutivas de lo humano. Bien se podría contar la historia de nuestra especie a través de los inconmensurables movimientos migratorios que explican, en gran medida, la presencia humana en los puntos más remotos del planeta y la diversidad étnica y cultural que nos caracteriza y, al mismo tiempo, diferencia. Muchos de esos movimientos han sido voluntarios y signados por el deseo de aventura, la exploración o, simplemente, la conquista de mejores condiciones de vida. No obstante, otra porción importante de estas expatriaciones está marcada por un signo trágico: desplazamientos, refugiados, familias enteras expulsadas de sus lugares de origen por la desesperación frente a la carencia de recursos vitales. En este panorama dinámico, cambiante y muchas veces paradójico, las mujeres han tenido y tienen un rol preponderante. Suelen absorber sobre su propio cuerpo las particulares tensiones y embates que un

1 Esta comunicación presenta una versión sintética de una investigación más amplia cuya descripción y análisis detallado se puede consultar en el artículo, de los mismos autores, "Relatos de mujeres migrantes en Argentina: entre el relevamiento lingüístico y el abordaje escénico" (2022), incluido en la revista Anagnórisis: Revista de Investigación Teatral, (25), pp. 350-376.

proceso de semejantes características implica; y, generalmente, son las gestoras y articuladoras, las organizadoras, las que con un trabajo anónimo sostienen la cotidianidad en travesías extremadamente largas y dificultosas. Sin embargo, la perspectiva hegemónica desde la que se estudia y socialmente se piensa la migración se basa casi exclusivamente en criterios androcéntricos según los cuales la participación de las mujeres en estos procesos se reduce a un rol pasivo de acompañante. Se da por sentado que hombres y mujeres migran por las mismas razones, entendiendo la institución matrimonial como un enclave homogéneo y exento de contradicciones internas. Y, por otro lado, se desconoce la profunda heterogeneidad de las mujeres migrantes en términos de clase, ciclo de vida y orígenes culturales.

La historia de cada mujer migrante está marcada indeleblemente por una época, un contexto social, económico y cultural, y una serie de coordenadas geográficas que dan cuenta de su desplazamiento. Y, al mismo tiempo, cada testimonio es un pequeño mundo en sí mismo, establece su propia atmósfera, su *pathos*, una épica particular. Nos interesa detener nuestra mirada en un puñado de estas específicas historias, confiando en que ellas condensan y al mismo tiempo refractan el cuadro y paisaje general al que pertenecen. Nos resulta urgente un trabajo que —desde lo escénico y en entrecruzamientos con lo testimonial— recupere las historias y experiencias de mujeres migrantes relatadas en primera persona.

Reconociendo estos elementos en ciertos relatos de experiencias de migración brindados por sus protagonistas, e interesados por el cruce de disciplinas como medio para la creación escénica, nos propusimos indagar en aquellas narraciones que nos permitiesen hallar elementos potencialmente teatrales y trazar, de esta manera, posibles recorridos metodológicos alternativos de creación dramática.

La propuesta de esta investigación es reflexionar y sistematizar la experiencia en torno a un proceso que podríamos denominar como transposición escénica de una serie de testimonios y relatos que aparecen en el marco de un corpus de entrevistas a migrantes elaborado para el campo de la investigación lingüística (Corpus de Entrevistas a Migrantes de Argentina, “Cordemia”). Se trata de materiales que no fueron diseñados con fines artísticos en primera instancia y que, sin embargo,

constituyen una fuente indiscutible de imágenes, relatos e insumos para investigar escénicamente las historias que contienen. Los materiales no convencionales a los que nos referimos son entrevistas semiestructuradas que fueron recolectadas en La Plata y Gran La Plata con fines científicos y documentales; y reúnen las voces de un sector invisibilizado como lo es la población migrante. A partir de la evidente manifestación de diversidad cultural y contacto lingüístico que constituyen, motivaron, por un lado, el inicio de una nueva etapa de recolección de entrevistas ahora en la provincia de Río Negro y, por otro, la indagación escénica de todo ese material en su conjunto que devino en el espectáculo *Otra, postales de migración* estrenado en octubre de 2021 en el Teatro El Tubo (Viedma, Río Negro).

Consideramos que una de las dimensiones quizás más relevantes y elocuentes de la experiencia migratoria es la del habla cotidiana. En el hablar de todos los días es donde las personas ponen permanentemente en tensión su proceso de adaptación al nuevo país y simultáneamente su sentido de pertenencia a sus comunidades de origen. La investigación que hemos desarrollado entiende estos procesos como experiencias liminales, caracterizadas por la ritualización de determinados gestos diarios, usuales. Y toma algunos elementos conceptuales y procedimentales de la etnografía del habla para explorar posibilidades escénicas que han tenido, desde luego, orígenes no convencionales en cuanto a lo dramático.

Los objetivos principales de nuestra investigación fueron los siguientes:

- Recuperar las entrevistas realizadas a mujeres migrantes reunidas en Cordemia y recolectar un corpus de entrevistas a mujeres migrantes en Río Negro que se pueda incorporar a dicho acervo,
- Reconocer la especificidad de un dato de carácter netamente teatral en el corpus de entrevistas,
- Traducir escénicamente esos elementos potencialmente teatrales en el proceso creativo de construcción de un espectáculo,
- Registrar y sistematizar dicho proceso de trabajo para dar cuenta del proceso de transposición escénica.

Hemos elaborado algunas preguntas transversales que permitieron guiar la investigación y que hemos ordenado en dos bloques:

1. *El camino de la transposición: el dato teatral.* ¿Cómo se construye un camino de transposición de entrevistas científicas a material escénico? ¿Por dónde se empieza a investigar? ¿Cuál es el “dato teatral” que sale a buscar el artista-investigador en los materiales? ¿Qué tipo de preguntas le hace el actor al corpus? ¿Y cómo recibe las respuestas? ¿De qué modo dispone un artista escénico la percepción para favorecer la transposición escénica?
2. *La tensión presentación vs. representación: hacia una ética poética.* ¿Qué tipo de limitaciones de carácter “ético” aparecen al narrar historias que no son propias, pero tampoco pertenecen al campo ficcional? ¿Es posible representar a un otrx contemporáñez? ¿Qué tipo de dificultades metodológicas y procedimentales conlleva? ¿Qué noción de eticidad plantea para el trabajo esta condición?

2. Marco teórico

Como mencionamos, el objetivo de esta investigación es reflexionar —a través de la exploración en diversas técnicas de creación teatral— y sistematizar la experiencia en torno al proceso de “transposición escénica” de materiales de origen no teatral. En este proceso asumimos la posición epistemológica, propuesta por Jorge Dubatti, de “artista-investigador/a”:

llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento singular que el artista y el técnico artista generan desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral (...) Llamamos artista investigador al artista (incluido el técnico artista) que produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, de la docencia. (Dubatti, 2016, p. 71)

El punto de partida para el trabajo escénico es una serie de entrevistas que desarrollaron lxs mismxs intérpretes y que ponen el foco en la experiencia migratoria a través de la *representación del habla*. Allí se encuentra una dimensión

sustancial en el cruce temático propuesto entre *mujeres y migración*, al mismo tiempo que una clave de acceso a la experiencia teatral.

La identidad tiene una de sus huellas más explícitas en el habla de las mujeres entrevistadas y es desde allí desde donde nos ha interesado emprender nuestro camino de indagación escénica. Hay un sonido, una cadencia, una musicalidad en sus voces [así como también un uso particular de la gramática y de la sintaxis] que dan cuenta de cómo entran en contacto variedades lingüísticas diferentes —o bien de lenguas distintas— lo que constituyen uno de los rastros más evidentes del devenir migrante. En el modo en que cada una de las entrevistadas habla y se vincula con sus propias palabras, advertimos cómo cada lengua o variedad lingüística proyecta una visión diferente del mundo. En cada estructura semántica, sintáctica y léxica, las lenguas cristalizan la manera en que conciben el mundo (Álvarez Garriga, 2011). En las elecciones lingüísticas, se expresa la cosmovisión de una comunidad, su perspectiva ideológico-cultural, así como también el perfilamiento cognitivo que adoptan lxs hablantes frente a diferentes eventos o readaptaciones como es la experiencia migratoria. El desarrollo lingüístico de lxs sujetxs migrantes implica la adquisición de destrezas con importantes connotaciones sociales. Es por eso que el lenguaje se torna parte del capital simbólico (Bourdieu, 1992) necesario para insertarse en los distintos espacios sociales que las grandes urbes ofrecen.

Cada una de las entrevistas que realizamos constituye una fuente inextinguible de imágenes, relatos y materiales para investigar escénicamente las historias que condensan. En este particular contexto marcado por la experiencia de habitar una nueva geografía y territorio, la comprensión de cómo entran en contacto las variedades lingüísticas y qué huellas deja ese contacto en el hablar cotidiano abre las puertas a otras maneras de ver y pensar la realidad, como también a reflexionar sobre las características de nuestra propia lengua. Su riqueza como historias de vida en primer lugar, pero también como manifestación de diversidad cultural y contacto lingüístico ofrecen enormes oportunidades de indagación escénica. Se sabe: actuar inexorablemente tiene que ver con vincularse con la otredad, meterse en su voz, evocar su perspectiva y en definitiva su presencia.

Ahora bien, desde luego que no es este un abordaje tradicional de la escena, dado que no tenemos ante nosotrxs materiales provenientes de una dramaturgia convencional. Muy por el contrario, el desafío es arribar a la escena teniendo como punto de partida *la palabra en primera persona* de nuestras entrevistadas. Trabajamos entonces proponiéndonos una escucha asociativa, la generación de imágenes en un trabajo de carácter icónico, la adopción de estrategias creativas de composición con el pathos como guía y en general la configuración de un lenguaje propio del espectáculo y la disposición y orquestación de todos los elementos que deberán configurar una experiencia convivial con lxs espectadores.

En esta tarea, nos orientamos por las nociones de *transposición* y de *intertextualidad* (Bajtín, 1986). La noción de transposición nos permite imaginar y explorar cómo nuestra experiencia escénica reconstruye y evoca las historias y “personas” que forman parte de otras tramas discursivas (puntualmente las entrevistas que venimos realizando). La intertextualidad señala la dependencia general del texto —de forma vertical y transversal— con otros textos que lo anteceden y abre el camino a los que vendrán en el futuro, generando así una compleja estructura de relaciones textuales (Lax, 2014, p. 141). Julia Kristeva divulgó el término de “intertextualidad” en su estudio sobre Bajtín, “La palabra, el diálogo y la novela”, publicado en 1967: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad” (1997, p. 3).

En el proceso de construcción del espectáculo se trata justamente de efectuar una transposición, la reabsorción de aquello que emerge de las entrevistas, pero también su inevitable mutación, puesto que el material original ineluctablemente sufre profundas transformaciones de planos: desde lxs sujetos de enunciación hasta los códigos de lectura e interpretación, así como también los ámbitos en los que fueron enunciados y el motivo con el cual se manifiestan. Opera también una inversión entre lo real y lo ficcional que —sin perder contacto uno con el otro— modifica sustancialmente el carácter del material.

Justamente por esto nos interesa —en el proceso de construcción del espectáculo— explorar esa liminalidad, ese umbral al que se asoman, por un lado, las mujeres migrantes con sus experiencias de vida y, por el otro lado, nosotrxs como hacedores

escénicos y, simultáneamente, como descendientes de experiencias migratorias muy diferentes, y no obstante emparentadas.

La *liminalidad* es una de las características intrínsecas del acontecimiento teatral. Lo teatral pone en tensión campos ontológicos diversos: arte/vida, ficción/no ficción, representación/no representación, presencia/ausencia. Lo liminal será una idea clave, entonces, para pensar qué articulaciones generamos —y desde qué perspectivas— entre estas historias narradas en primera persona —recopiladas en la investigación— y su traspolación a la zona teatral. Pensarlo en términos liminales nos propicia un extrañamiento de la narrativa cotidiana en la que se sitúan las entrevistas, y es ese extrañamiento lo que nos provee de herramientas para ejercitar una mirada poética sobre la rutina diaria de estas mujeres migrantes.

La dimensión metafórica es indispensable para una mirada que está al acecho de plataformas creativas desde donde componer en y para la escena. Pensada desde la liminalidad, desarrollada por Víctor Turner, esta dimensión metafórica aparece en la vida cotidiana, justamente, en los intersticios de la experiencia, en las transiciones:

Para Turner, en cualquier tipo de performance cultural (...) se ilumina algo que pertenece a las profundidades de la vida sociocultural, se explicita algo de la vida misma (...). El arte y el ritual son generados en zonas de liminalidad donde rigen procesos de mutación, de crisis y de importantes cambios (...) Esta mirada interesa para reflexionar algunos rituales públicos como hechos conviviales en los que se condensa a través de la reunión del acto real y a la vez simbólico, una teatralidad liminal. (Diéguez Caballero, 2007, p. 40)

La hipótesis, entonces, que sustenta nuestro proyecto espectacular es que la experiencia migratoria —en cuanto acontecimiento vivencial caracterizado por situaciones límites, donde operan cambios profundos y determinantes— inaugura una temporalidad de transición, de suspensión de lo cotidiano y la emergencia de ciertas características que ritualizan lo cotidiano. En otras palabras, opera una teatralidad liminal que es en definitiva lo que salimos a buscar y tramar en el proceso creativo del espectáculo. Visibilizar a través de la escena las historias de estas mujeres es simultáneamente una operación política y artística.

3. Metodología y técnicas

Para cumplir con los objetivos propuestos, se desarrollaron las actividades señaladas a continuación.

3.1 Estudios y técnicas

3.1.1 Estudio A. Recolección de entrevistas en profundidad a mujeres migrantes

Hemos seleccionado nueve entrevistas (del total de las existentes en Cordemia): tres a mujeres bolivianas, tres a mujeres paraguayas y tres a mujeres peruanas. Asimismo, se realizaron cinco entrevistas a mujeres migrantes asentadas en la ciudad de Viedma (una es de origen chileno, tres de origen boliviano y una de origen español). Se las contactó y entrevistó utilizando un instrumento (cuestionario) que nos permitió adentrarnos en las temáticas que hemos delineado para nuestra investigación, el mismo se inspiró en el utilizado por Cordemia. Se utilizó la metodología cualitativa de la *entrevista en profundidad* (Alonso, 1998 y Guber, 2005), así como algunos aportes de la Etnografía del Habla (Duranti, 1992; Sherzer y Darnell, 2002).

Para realizar las nuevas entrevistas, se recurrió a las pautas metodológicas establecidas por el corpus Cordemia. Las cinco entrevistas semidirigidas fueron grabadas en audio y tuvieron una duración promedio de 70 minutos. Las mismas fueron realizadas siempre por una dupla de entrevistadorxs: mientras que unx entrevistaba, el/la otrx tomaba un registro denso de lo que pasaba durante la misma. A lo largo del encuentro y tal como lo propone el cuestionario, conversamos con las entrevistadas en torno a las siguientes temáticas: a) proceso de migración, b) datos personales y biográficos, c) lugar de procedencia y de residencia actual, d) lazos culturales, e) valoraciones sobre su variedad lingüística de origen y sobre la variedad receptora, f) lengua/s que conoce y/o domina, g) proceso de escolarización, h) autoevaluación sobre el proceso de migración y las nuevas condiciones de vida. Asimismo, se incluyeron preguntas orientadas a recuperar cómo vivieron/viven, en tanto mujeres, el proceso de migrar (ventajas, desventajas, experiencias, etc.) y cómo experimentan físicamente su condición de migrante (en lo gestual,

las distancias sociales, cómo se reconocen y reconocen a lxs otrxs en cuanto al comportamiento corporal).

3.1.2 Estudio B. Investigación escénica

Esta etapa se nutrió de los resultados y de la sistematización de los datos obtenidos en el Estudio A. Durante este período —simultáneamente a la realización de entrevistas— llevamos a cabo la tarea de escucha, análisis y codificación de toda la información reunida en el Estudio A. Esas mismas tareas estuvieron orientadas a hallar datos, imágenes y estímulos que generarán diversas incursiones en el espacio escénico y que fueran configurando el entramado de una dramaturgia colaborativa.

En la indagación sobre la transposición del corpus de entrevistas a la escena, se trabajó a partir del establecimiento de diferentes dispositivos en las áreas de escucha asociativa, generación de imágenes en un trabajo icónico, estrategias creativas de composición con el pathos como guía, desarrollo de procedimientos teatrales y, en general, la configuración de un lenguaje propio del material escénico. En esta etapa del trabajo, los recursos metodológicos se fueron reconfigurando a medida que se avanzó en el trabajo mismo.

Las metodologías y técnicas utilizadas en la instancia de producción de material escénico fueron las siguientes:

- 1) Elaboración de secuencias de acciones,
- 2) Creación de imágenes teatrales,
- 3) Producción de escenas a partir de improvisaciones originadas por tópicos.
- 4) Realización de montajes con los materiales producidos.

El proceso y los resultados obtenidos de este tercer estudio fueron registrados en cuatro soportes diferentes:

- 1) El *diario grupal de trabajo* que circula por correo electrónico. Se trata de un registro posterior a cada ensayo que le enviamos por escrito al tutor y al que él responde con reflexiones, comentarios y nuevas consignas de trabajo para avanzar en la investigación.

- 2) El *diario personal* de trabajo de cada integrante. Un registro de impresiones de cada etapa, reflexiones, emociones, inquietudes, etc.
- 3) Los *registros visuales y audiovisuales* de cada ensayo.
- 4) Los *mensajes escritos y de audio* enviados al grupo de WhatsApp que compartimos lxs miembros del proyecto.

3.2 Estructuración, reducción y disposición de los datos

En esta instancia, se ordenó y, cuando fue necesario, se transcribió el material reunido.

3.3 Análisis de los datos

En esta instancia, codificamos las unidades de análisis (conceptualización y definición), elaboramos las cronologías, reconocimos y sistematizamos las etapas del trabajo y generamos, cuando fue posible, explicaciones y conceptualizaciones sobre el proceso, sus resultados y los principales hallazgos.

3.4 Extracto de conclusiones

3.4.1 Resultados

En este apartado, presentamos los resultados de este trabajo guiado por los dos grupos de preguntas planteados al inicio y hallados en el Estudio A y el Estudio B. En primer lugar, proponemos una definición teórico-metodológica del concepto de imagen teatral como categoría operativa para pensar el “dato teatral”, inspirada en la experiencia del Teatro de Los Andes (Guimarães y Callejas, 2020). En segundo lugar, presentamos los datos (teatrales, pero también biográficos, lingüísticos, sociológicos, etc.) propiamente dichos que fueron recolectados en las entrevistas y puestos en juego en el trabajo creativo y de traducción escénica que los mismos provocaron. Se trata de reflexiones que buscan responder tanto al primer bloque de preguntas: “El camino de la transposición: el dato teatral”, como al segundo bloque: “La tensión presentación vs. representación: hacia una ética poética”, y que comprende los resultados del Estudio A: “Entrevistas en profundidad a mujeres migrantes” y del Estudio B: “Investigación escénica”.

Para comenzar con la definición del concepto de imagen, transcribimos un fragmento de uno de nuestros intercambios por correo electrónico, fechado el viernes 27 de marzo del 2020, en el que consideramos que se condensa, en buena medida, la concepción que sustentó la búsqueda que emprendimos en torno al material. Se trata de un correo de Gustavo Bendersky, el director del espectáculo y tutor de la investigación:

¿Qué es una imagen para mí? Una imagen es una brevísima escena, puede que directamente un fotograma cinematográfico o una mínima secuencia de acciones que tendrá –no obstante– un momento de absoluto congelar de la imagen, como una fotografía. Su característica e interés radica en la capacidad de condensar en su estructura interna al menos dos elementos contrapuestos, provenientes de sistemas sígnicos diversos o bien de situaciones macro diferentes. En su entrecruzamiento, alumbran un aspecto oculto de determinada realidad, o señalan una nueva dirección hacia la que reorientar nuestra atención, o formulan un interrogante [...] Al vincular dos elementos aparentemente inconexos violenta nuestro sistema de creencias y arrastra lejos y en dispersas direcciones el análisis y la observación.

Consideramos a la imagen como concepto que permite entender el proceso de elaboración de material escénico, no su resultado. Asimismo, consideramos que existen una multiplicidad de elementos que la componen, no solo de carácter visual. Tratándose de un material escénico, y más allá de las connotaciones visuales que pudiera tener la palabra, nuestra imagen designa a un conjunto de componentes de diversos órdenes visuales, espaciales, sonoros, cinéticos, etc. Estos se interrelacionan de diversas maneras: superpuestos, yuxtapuestos, simultáneos o sucesivos, de manera antagónica o complementaria, etc., con el objetivo de generar una trama sígnica compleja que pueda producir multiplicidad de lecturas posibles. *La imagen*, por lo tanto, es un material que –aun siendo una unidad autoportante y autosuficiente– se irá transformando en los sucesivos procedimientos creativos que la utilizan como germen para el montaje de las escenas.

Esta concepción de imagen es deudora de la propuesta por el grupo boliviano “Teatro de los Andes”, para quienes la imagen constituye una síntesis metafórica significativa. Ellos/as distinguen la imagen desde lo escénico de otras imágenes:

Para nosotros una imagen es una metáfora poética de carácter escénico capaz de sintetizar una visión singular, conmovedora e inquietante de determinado tema y que, al mismo tiempo, es significativa para nuestros sentimientos. La creación de la dramaturgia escénica a través de la creación de imágenes es el motor creativo del trabajo artístico del Teatro de Los Andes. Desarrollamos un método de crear desde la síntesis de elementos escénicos como ser las acciones físicas y vocales, los objetos, la escenografía, los sonidos, la música y el texto buscando no crear escenas directamente, pero sí crear una serie de síntesis de una o más ideas alrededor de un tema predeterminado. Posteriormente, esas 'imágenes' unidas conformarán una posible escena. (Guimarães y Callejas, 2020)

Para este grupo, la imagen se compone desde el punto de vista visual (es decir, lo que el espectador ve suceder), de la información (el texto que acompaña a la imagen) y del aspecto poético (que surge de la tensión existente entre la información y el elemento visual). La potencia de la imagen viene dada, precisamente, por la valencia poética, es decir, por la capacidad de devolver al espectador metáforas o alegorías de una determinada acción o situación dramática. La imagen, por tanto, no posee una característica naturalista, no quiere ser ilustrativa, ni tampoco quedar circunscrita a un único significado preestablecido; sino que se caracteriza por ser polisémica.

3.4.2 Las entrevistas: fuente de un proceso

Cada una de las entrevistas que hemos realizado (y/o escuchado) constituye una copiosa fuente de imágenes, relatos y materiales para investigar escénicamente las historias que condensan. En este particular contexto, donde las mujeres habitan una nueva geografía y territorio, la comprensión de cómo entran en contacto las diversas culturas (la de origen y la receptora) y qué huellas deja ese contacto en el hablar y en el hacer cotidianos abre las puertas a otras maneras de ver y pensar la realidad, como también a reflexionar sobre las características de nuestra propia identidad cultural. Su riqueza, como testimonios de vida, en primer lugar, pero también como manifestación de diversidad cultural y contacto lingüístico, ofrece oportunidades muy fértiles para la indagación escénica. Justamente porque actuar tiene que ver inexorablemente con vincularse con la otredad, meterse en

su voz, evocar su perspectiva y, en definitiva, su presencia (su forma de estar y, por lo tanto, de ser).

Ahora bien, desde luego que no era este un modo habitual de pensar la creación escénica, dado que no teníamos ante nosotrxs materiales provenientes de una dramaturgia convencional. Muy por el contrario, el desafío era arribar a la escena teniendo como punto de partida la palabra en primera persona de las mujeres entrevistadas. Estas entrevistas han sido abordadas poniendo particular atención a algunas variables que intuíamos que serían las más fértiles dentro de un proceso escénico: las huellas lingüísticas que ha dejado en el hablar cotidiano la experiencia de la migración y el contraste en el uso de la lengua, el modo en que la corporalidad se manifiesta durante la misma entrevista (en función de lo que se narra), las inflexiones en la voz, las pausas, los silencios, las variaciones fonológicas. Todo esto, en conjunto desde luego con el contenido manifiesto de las respuestas y las circunstancias concretas de cada historia, constituye el universo temático, asociativo, poético y procedimental del que se nutrió esta investigación y al que regresamos una y otra vez en búsqueda de nuevos elementos, nuevos registros.

La escucha atenta, sensible y asociativa del corpus de las entrevistas fue destilando una serie de imágenes —que luego se configuraron como breves escenas— a través de las cuales se fueron perfilando las que estipulamos como experiencias fundamentales de la migración: el viaje, la relación con el dinero en general y con la moneda local en particular, los episodios de prejuicio y discriminación, la pelea por conseguir la nueva documentación, la tensión entre lo legal y lo ilegal, la distancia con los afectos, el reordenamiento de la esfera familiar y, en general, la adquisición de una nueva identidad signada por la hibridación y la superposición de estrategias de supervivencia, de resiliencia, de adaptación.

Ahora bien, estas breves escenas y sus nexos son construidas por nosotrxs como intérpretes desde dos abordajes distintos, que se alternan en una suerte relación dialógica. Por momentos, encarnamos —en el sentido más representacional— a estas mujeres (o a otros personajes que son parte de las experiencias narradas por ellas). En otras ocasiones, nos despegamos de ese procedimiento mimético para

proponer intervenciones más del tipo testimonial, como quien señala desde afuera los acontecimientos, dejando que cada una extraiga sus propias conclusiones.

Nuestro proceso de investigación ha establecido, entonces, una oscilación — que quisiéramos dialéctica— entre presentación y representación. En esa zona indefinida y mutante donde lo real conmuta en ficción y lo ficcional acecha nuestra propia realidad, creemos que anidan las respuestas a algunos de los interrogantes que nos formulamos al principio del trabajo. La propuesta híbrida de la escena constituye también un convite a volver a mirar y vincularse con aquello que sufrió un proceso de naturalización detrás del cual se han consolidado situaciones de extrema injusticia.

Referencias bibliográficas

- Alonso, L. E. (1998). *La mirada cualitativa en sociología. Fundamentos*. Álvarez, D. (2011). Aportes de los estudios de variación lingüística a la enseñanza de una lengua segunda y extranjera en su dinamismo cultural. En *III Jornadas de ELSE: Experiencias, desarrollos, propuestas*. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1197/ev.1197.pdf
- Bajtín, M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Universidad de Texas.
- Diéguez, I. (2007). Articulaciones liminales, metáforas teóricas. En *Escenarios liminales, teatralidades, performances y políticas*. Atuel, Biblioteca de Historia del Teatro Occidental.
- Dubatti, J. (2016). Hacia una cartografía teatral radicante y un pensamiento teatral cartografiado. En *Teatro Matriz, Teatro Liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Atuel.
- Duranti, A. (1992). La etnografía del habla: hacia una lingüística de la praxis. En F. Newmeyer (Comp.), *Panorama de la Lingüística Moderna Tomo IV*, pp. 253-274. Visor.
- Guber, R. (2005). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Editorial Norma.
- Guimarães, A. y Callejas, G. (2020). *La Imagen. Teatro de los Andes* [Manuscrito inédito enviado por correo electrónico a Guillermo Riegelhaupt, a pedido del grupo, para la presente investigación].
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En D. Navarro (Ed.), *Intertextualité*, pp. 1-24. Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba-Casa de las Américas.
- Lax, F. M. (2014). La adaptación y la versión en el trabajo dramático. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (10), pp. 140-164.
- Sherzer, J. y Darnell, R. (2002). Guía para el estudio etnográfico del habla en uso. En L. Golluscio, et al. (Comps.), *Etnografía del habla. Textos fundacionales*. Editorial Eudeba.

Pueblos originarios en Argentina y Chile: desplazamiento, representación y las nuevas prácticas escénicas mapuche

Miriam Álvarez

Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural
y Procesos de Cambio-Universidad Nacional de Río Negro
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Anabel Edith Paoletta

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Resumen

El presente artículo propone elaborar un estudio sobre las representaciones del pueblo mapuche a través de la escena teatral. En el último tiempo, tanto en Argentina como en Chile, se pueden constatar diferentes prácticas escénicas mapuche que, de manera sistemática, vienen trabajando para instalar una nueva poética teatral y, a su vez, una nueva forma de hacer política. Nos interesa desarrollar aquí algunas líneas de debate que estas puestas escénicas abren en diálogo con el Estado nación, las organizaciones políticas mapuche, los medios de comunicación y la sociedad en general. En este sentido, es necesario aclarar que estas formas dramáticas no buscan arraigarse en lo ancestral mapuche, ni piensan el arte como espacio de ritual. Es decir, que estamos frente a una propuesta renovadora que se propone instalar a través de lo poético, lo performático y lo político. Proponemos analizar el caso puntual de *La larga noche de los 500 años*, una obra de teatro callejero creada por La Patriótico Interesante de Chile, y su reposición, generada junto al grupo de teatro mapuche El Katango de Argentina. Para ello, se abordan materiales como la producción de un video documental que registra el proceso creativo y el estreno de la performance; textos periodísticos y publicaciones de internet que promocionan el evento; artículos académicos que referencian la problemática abordada desde

la perspectiva histórica, antropológica y teatral. En lo que se refiere a la reposición de la obra, se contemplan como base de análisis los materiales aportados por el ciclo de conversatorios “La calle, no calle”, organizado por los colectivos teatrales implicados, donde se plasman testimonios de los distintos referentes del pueblo mapuche, de los investigadores argentinos y chilenos que se especializan en este campo y de los artistas mapuches y no mapuches que desarrollan el proceso creativo de la reposición de la obra. Este material permite crear una idea aproximada de lo acontecido en las presentaciones del hecho teatral, al mismo tiempo que propicia efectuar un estudio comparado entre ambas. Vale decir que, más allá de formar parte de las fuentes de investigación, puede contribuir a incorporar el concepto de campo expandido en el arte teatral.

1. Introducción

Entendemos que el discurso histórico es una narrativa de acontecimientos donde se seleccionan algunos relatos y se descartan otros. En esa selección, los discursos teatrales indígenas ocupan la periferia en la historia del teatro (Villegas, 2005). Sin embargo, en las últimas tres décadas, la historiografía teatral argentina ha registrado importantes avances en sus fundamentos teórico-metodológicos, con rigurosos estudios focalizados en las producciones escénicas de la capital nacional y de las capitales provinciales. Así, inició un proceso de descentralización del pensamiento teatral y, además, se intentó superar la corriente historicista tradicional que, desde mediados del siglo XX, había regido en los estudios disciplinares. No obstante, estos logros necesitan complementarse con estudios regionales, críticos y comparados, que develen la “complejidad” de los artefactos artísticos actuales (Morin, 1990).

A partir del movimiento político mapuche que se dio a ambos lados de la cordillera (Argentina y Chile) en la década de 1990, se generó, un poco más tarde, que distintos artistas que se autorreconocen como mapuches aborden la práctica artística de forma particular. En el caso del teatro, se han conformado colectivos teatrales mapuches que buscan generar su propia poética. En un intento de definición de manera operativa, llamamos a estas puestas en escena, “prácticas escénicas mapuche contemporáneas”, esto es:

- a) textualidades dramáticas,
- b) procesos escénico-creativos de grupos varios,
- c) montajes escénicos asociados a proyectos políticos específicos u “orgánicos”,
- d) montajes escénicos con finalidad didáctica,
- e) producciones teatrales con orientación profesional.

Teniendo en cuenta que hoy el concepto “teatro” no alcanza a explicar la praxis escénica actual, Jorge Dubatti (1999) propone hablar del “canon de la multiplicidad” para, de esta manera, contemplar la diversidad de “teatros” que se desarrollan. En este marco es que, entendemos, se inscriben las “prácticas escénicas mapuche contemporáneas”. Si bien estos colectivos teatrales tienen como elemento fundamental que sus integrantes se autoadscriben como mapuches, en el caso puntual de la puesta en escena callejera que proponemos analizar, los integrantes no pertenecen al pueblo mapuche; sin embargo, podemos ubicar la reposición de *La larga noche de los 500 años* en el último de los ítems descritos, siendo que La Patriótico Interesante es una compañía teatral profesional de larga trayectoria y que en la reposición participan el grupo de teatro mapuche El Katango y la artista performer mapuche Lorenza Aillapán.

2. Breve contexto histórico

La apropiación del territorio ancestral mapuche, por parte de los estados nacionales de Argentina y Chile, ocurre hacia fines del siglo XIX. Las dos campañas militares más conocidas son la “Conquista del Desierto”, desarrollada en la Norpatagonia Argentina, y la “Pacificación de la Araucanía”, llevada adelante en Chile. Uno de los efectos estructurales más importantes que esto generó fue la desarticulación social y territorial mapuche; el Waj Mapu (territorio ancestral mapuche), conformado por el Gulu Mapu (territorio del oeste, hoy ocupado por el Estado chileno) y el Puel Mapu (territorio del este hoy ocupado por el Estado argentino), queda dividido por dos Estados nacionales. De esta manera, durante el siglo XIX la dominación y territorialización de los Estados, además de redibujar el mapa de América del Sur, dividió jurídicamente al pueblo mapuche en chilenos y argentinos. En esta empresa, las maquinarias estatales colocaron en movimiento

sus múltiples engranajes militares, policiales, económicos, políticos y eclesiásticos al servicio de proyectos nacionalistas, monoculturales. Estos eventos dan cuenta del ejercicio de la violencia por parte de las fuerzas de ambos Estados, que construye pobladores deseables e indeseables a la hora del reparto de las tierras (Kropff, 2005).

Estos procesos se consideran relevantes en el marco de la consolidación de Argentina como Estado nacional, donde los indígenas fueron considerados como “el enemigo del progreso y la civilización” (Rosso, 2018), en pos del objetivo estatal de crear una identidad argentina (Sarlo, 2007) que homogeneizara las diversidades culturales existentes. Este planteo ideológico favoreció la negación discursiva de la presencia indígena en general y el desarrollo de estrategias invisibilizadoras y de desmarcación de la identidad por parte de los afectados.

3. Sobre la resistencia del pueblo mapuche

En 1983, la dictadura militar argentina iniciada en 1976 llegó a su fin. Desde el final de esta dictadura y, sobre todo, en el comienzo del gobierno democrático, cobró un lugar central en la arena pública la cuestión de la defensa de los derechos humanos, en general, y de las minorías marginales, en particular, entre ellas, los indígenas. Esto creó un escenario que posibilitó el surgimiento de las organizaciones mapuches autónomas y supracomunitarias.

En el contexto latinoamericano, la conmemoración de los 500 años de la Conquista de América fue crucial para los pueblos indígenas, pues generó que las organizaciones mapuches se articularan en espacios de discusión política jurídica para dar, en octubre de 1992, un fuerte pronunciamiento como Pueblo Nación en contra de la celebración de este evento. La realización de este pronunciamiento fue articulada entre activistas mapuche del Puel Mapu (territorio del este, Argentina) y el Gulu Mapu (territorio del oeste, Chile), dando, precisamente, visibilidad a la noción de pueblo preexistente a ambos Estados. En este marco, distintas agrupaciones que venían desarrollando su trabajo se articularon en un proyecto político-ideológico compartido de representación como Pueblo Nación, y surgió la Coordinación de Organizaciones Taiñ Kiñe Getuam-TKG (Para Volver a Ser Uno).

La idea de Pueblo Nación es lo que contrasta, a partir de ahora, con lo propuesto anteriormente por los espacios de activismo y organización política mapuche que se desarrollaron en Puel Mapu durante todo el siglo XX. El movimiento político mapuche contemporáneo se posiciona a partir de la pertenencia a un mismo Pueblo Nación preexistente a los estados nacionales de Chile y Argentina. Kropff (2005) explica que “el concepto de aboriginalidad refiere al proceso por el cual, en la creación de la matriz estado-nación-territorio, se construye lo indígena como un otro interno con distintos grados y formas de inclusión/exclusión en el ‘nosotros’ nacional” (p. 105); asimismo, analiza puntualmente la relación que desde las distintas organizaciones indígenas se establece con el discurso hegemónico, en pos de efectivizar la reivindicación de derechos civiles y definir el “status de su propia aboriginalidad”. Es decir, no es lo mismo ser mapuche en Chile que en Argentina; cada colectivo, en este caso teatral, construirá a través de una acción metacultural su propio status de identidad (Briones y Golluscio, 1994).

4. La obra: *La larga noche de los 500 años*

4.1 Sobre su forma de producción

La Patriótico Interesante es una compañía de teatro callejero de Chile que surge entre las manifestaciones estudiantiles del 2002 (Camargo, 2014). Su director, Ignacio Achurra, inició la compañía cuando, siendo estudiante de actuación en la Universidad de Chile, invitó a un conjunto de personas a formar este grupo y materializar sus inquietudes.

A partir de esa convocatoria, se incorpora Rodrigo Bastidas, que en ese momento finalizaba sus estudios de guitarra eléctrica en la Escuela de Música de la SCD (Sociedad Chilena del Derecho de Autor). En 2005, suma a los integrantes de su banda de rock Maleza, compuesta por Rodrigo Bastidas en guitarra, Gonzalo Bastidas en batería y Andrés Hanus en bajo. Desde entonces, el trabajo de La Patriótico Interesante se caracteriza por incorporar música en vivo en las producciones escénicas. En cuanto a los géneros musicales, hay una preferencia marcada por el rock, tanto a nivel de estilo como en la formación instrumental. Rodrigo Bastidas define a La Patriótico Interesante como “una compañía rockera”, incluso han reseñado sus espectáculos como “pasacalle-teatro-rock”. En el teatro

comprometido de *La Patriótico Interesante*, se puede encontrar la ironía, el delirio y la energía del rock que establecen un diálogo político y poético con el espectador.

En 2010, realizan un pasacalle titulado *La larga noche de los 500 años*, en el que abordan la problemática del pueblo mapuche y la opresión que han sufrido a lo largo de la historia, tanto por españoles como por el Estado chileno.

Con esta propuesta de teatro callejero (Carreira, 2017), *La Patriótico Interesante* apostó por deconstruir esa imagen de identidad chilena que excluía a gran porcentaje de la población mapuche. Fueron esas consecuencias y sus silenciamientos, invisibilizaciones y naturalizaciones, las que comenzaron a ser indagadas y cuestionadas desde el teatro. Esta propuesta artística tuvo por finalidad deconstruir nociones sobre la identidad mapuche a partir de reconstruir la propia historia, pero, también, de establecer puentes que permitieran repensar nuestra sociedad desde la lectura crítica, en los tiempos presentes, de estos procesos históricos.

Entendiendo que toda presentación escénica es una producción única y efímera, como la define Badiou (2015) cuando afirma que “la completa precariedad temporal del teatro, inquieta a los autores y a los directores” (p. 36), ya que el teatro sucede como “acontecimiento” que indaga sobre la verdad del universo creado como realidad e interpela al espectador a experimentar el “*impasse* de un pensamiento” (p. 49); nos preguntamos ¿cómo configurar una idea aproximada, en términos de Alain Badiou, sobre el instante efímero, el acontecimiento, que fue *La larga noche de los 500 años* (2010) y su reposición en 2022?

Atendiendo a esta interrogante, reflexionamos sobre la posibilidad de abordar las textualidades que los activistas mapuches y no mapuches construyeron para desarrollar la reposición de *La larga noche de los 500 años*; y, entendiendo que todas las narrativas generadas constituyen de manera integral la obra de teatro callejero, recuperamos la noción de intertextualidad de Barthes (1970). Etimológicamente, la palabra “intertextualidad” significa interacción entre diferentes textos o la relación de dependencia que se establece entre los procesos de producción y recepción de un texto determinado y el conocimiento que tengan los participantes —en la interacción comunicativa— de otros textos anteriores relacionados con él.

Este conocimiento intertextual se activa mediante un proceso de mediación entre la producción y el consumo del relato.

Desde el trabajo realizado por los colectivos teatrales para la reposición de la obra, se diseñaron distintos tipos de textualidades sobre la temática que se fueron proyectando en los medios de comunicación y redes sociales de manera progresiva, hasta llegar al día de la presentación del teatro en las calles de Chile. Tales textualidades se materializaron en un formato de video-minuto, relato en *off* sobre fotografías de la lucha del pueblo mapuche; en un video documental sobre el proceso de creación y la presentación de la obra en 2011; en conversatorios con especialistas de distintas disciplinas como la antropología, la historia, el arte escénico y referentes y activistas del pueblo mapuche. Estas narrativas permiten, en términos de Barthes, reconocer estadios y niveles en la construcción del relato, es decir que propician “proyectar los encadenamientos horizontales del hilo narrativo sobre un eje implícitamente vertical” (p. 15). Rodríguez Barros (2012) comenta que, para percibir al texto lineal, se implican ontológicamente tres factores vinculados: la lectura, la escritura y la estabilidad. Y que, en contraposición, el texto no lineal muestra una textualidad distinta en estos tres factores porque es de naturaleza inestable, abierta, expansible e incompleta, lo que produce una predisposición natural hacia el cambio. Los textos no lineales se enmarcan dentro de la literatura ergódica como hipertextos (juegos de rol, cine, realidad virtual). Dice Rodríguez Barros (2012) que constituyen “centros de producción de gran variedad de expresiones y sentidos, que propician el paso de la textualidad de la literatura lineal a la politextualidad de la narrativa no lineal” (p. 9).

Los discursos no lineales son empleados mayoritariamente en el diseño y proyección de acciones que configuran la reposición de *La larga noche de los 500 años*, ya que permiten la manipulación temporal de los sucesos en el momento anterior a la presentación de la reposición de la obra de teatro callejero.

4.2 Sobre la producción del video documental

El documental *Kara dura*, realizado por Kevin Morizur Briant, registra la presentación del 12 de enero de 2011 en la Plaza de la Comuna de Chile (función en el Festival Santiago a Mil). El documental se inicia con testimonio del director general, Ignacio

Achurra, continua con el tema “Latinoamérica” de Calle 13, recupera noticias periodísticas del conflicto mapuche transmitidas en distintos programas televisivos. La imagen funde hacia el momento de la presentación de la obra de teatro callejero cuando se representa al grupo de los mapuches envueltos en sus mantas, quienes se levantan con los brazos extendidos celebrando la lluvia que cae de modo artificial. Las escenas alternan pasajes de la presentación, en diferentes comunas, con momentos de ensayos realizados durante el proceso creativo.

Toda la información que condensa el documental sobre la compañía La Patriótico Interesante de Chile y su modo de producción, sobre la creación de *La larga noche de los 500 años* y el impacto de su presentación en las diez comunas, no solo conmemora el momento histórico del estreno de la obra teatral, sino que también funciona como un instrumento que introduce a los espectadores en la problemática del pueblo mapuche. Este procedimiento de generar un documental con testimonios de los creadores, con fragmentos de noticias difundidas por los medios masivos de comunicación sobre el momento en que se produjo la presentación escénico-callejera (2011) y con imágenes que la documentan en algunas partes, es un catalizador de aquella experiencia, que se perpetúa y acompaña, en ese continuo, a la problemática mapuche. El audiovisual constituye así un aspecto fundamental del campo literario conformado por la reposición de *La larga noche de los 500 años*.

4.3 Sobre la reposición

La conformación del nuevo equipo de trabajo surgió hacia el año 2019, cuando Alex Córdova, director teatral del grupo Tempilcahue e integrante de La Patriótico Interesante, participó en un Festival de Teatro de Pueblos Originarios en Fisque Menuco, denominación en mapuzugun de la ciudad de General Roca en Argentina. Allí coincidió con la presentación del grupo El Katango y, dada su estrecha visión estética y política del arte, deciden realizar un trabajo conjunto. Esto destaca la necesidad de generar la reposición de *La larga noche de los 500 años*, que aborda la problemática del pueblo mapuche, incorporando artistas de ambos lados de su territorio, hoy ocupado por los estados de Chile y Argentina. Ambos grupos, La Patriótico Interesante en Chile y El Katango en Argentina, incluyen en la

grupalidad a Trashumantes de Temuco para tener un panorama más territorial sobre la problemática mapuche. Entre los tres se presentan a la convocatoria de Iberescena 2020 para realizar la reposición de dicha puesta de teatro callejero. El objetivo fue presentar el resultado de la reposición teatral en tres lugares diferentes: Santiago de Chile, Temuco y Bariloche en Argentina. Convocatoria que obtienen y por la que logran, si bien en parte debido al contexto de pandemia, visitar la puesta en escena callejera.

Así, deciden primero generar un espacio de investigación-reflexión en el que, a través de un trabajo interdisciplinario entre artistas, historiadores y antropólogos, se observen las representaciones construidas sobre lo mapuche en ambos países. En el contexto de pandemia, por el que todos fuimos atravesados, el equipo de trabajo debió reorganizar la propuesta. De este modo, en el mes de octubre del 2021, generó cinco conversatorios *online* que se transmitieron por *streaming* de 2 horas cada uno, en los que existió una mediación por parte de La Patriótico Interesante que buscaba generar exposiciones y una posterior reflexión de los invitados y las invitadas. Fueron transmitidos vía YouTube y compartidos en las plataformas de la Facultad de Arte- UNICEN (Argentina) y Santiago Off (Chile), que apoyaron el proyecto. Esta edición especial de conversatorios se llamó “La calle, no calle”, incluyó invitados chilenos y argentinos, y abrió un espacio de reflexión en torno al remontaje de la obra de teatro callejero que La Patriótico Interesante creó en 2010. El ciclo de conversatorios fue la primera actividad de la coproducción para esta reposición y, como tal, propuso, entonces, generar exposiciones y una posterior reflexión sobre la problemática del pueblo mapuche ampliando la mirada al territorio de Argentina. En el primero de ellos, resultó fundamental la proyección del documental *Kara dura*, que instala la propuesta poética creada en 2010 sobre la problemática mapuche chilena con *La larga noche de los 500 años*. Mientras que, en el resto de los conversatorios, la presencia de invitados de varias áreas del conocimiento científico y de la comunidad originaria, de ambos Estados, resultó indispensable para reflexionar en términos políticos y culturales sobre este conflicto aún vigente.

4.4 Sobre la residencia

La reposición de *La larga noche de los 500 años* se estrenó en Santiago de Chile en enero de 2022. La investigación dramaturgica y el remontaje que involucró la problemática mapuche en Argentina estuvo a cargo de Lorena Cañuqueo y Miriam Álvarez; mientras que los estudios del lado de Chile correspondieron a Alex Córdova, Katuska Valenzuela y Lorenza Aillapán. Para ello se realizó una residencia artística y formativa durante una semana en enero del 2022, en una escuela católica y pública en el barrio de La Pintana, Santiago de Chile (ver Figura 1 en anexo). Este es el lugar desde donde se inició la caravana para dar comienzo a la obra. El recorrido por la ciudad estuvo prefijado para cada espacio que se intervino, pues los integrantes del colectivo teatral hicieron un estudio del espacio urbano basado en las necesidades del espacio escénico para cada momento del montaje, tanto en la obra original como en la reposición de *La larga noche de los 500 años*.

Por lo dicho, al analizar la propuesta se hace referencia al concepto de “teatro de invasión, definido como un procedimiento escénico que difiere de otros más tradicionales porque ubica en el centro del proceso creador la percepción de la ciudad como organismo arquitectónico y cultural cuyo hablar debe ser leído como elemento dramaturgico” (Carreira, 2017, p. 81); y que permite conectarla, también, con la definición del *site-specific* (Lehman, 2013), una práctica que dialoga con las condiciones sociales dadas, *tomando los lugares como “campos de conocimiento”* (p. 82). Esto implica poder leer la ciudad como discurso colectivo, más allá de los mapas geopolíticos.

Además, proponemos pensar la reposición de *La larga noche de los 500 años* desde el concepto de *site-specific*, que pone en valor la lectura del lugar específico como herramienta metodológica para la lectura de otros sitios y, al mismo tiempo, para observar las variaciones producidas en la matriz de la puesta en escena que es influenciada por las nuevas características del espacio. De este modo, el aporte de la reposición sumó de manera simbólica cuestiones relacionadas con el territorio argentino a través de audios, al escucharse relatos actuales sobre las muertes de algunos comuneros mapuches en Chile y al hacer referencia también a las muertes

de Rafael Nahuel y Elías Garay, pertenecientes a comunidades mapuches del lado argentino.

Es por ello que se concluye en afirmar que la presentación y materialidad de la historia cultural del pueblo mapuche se visibiliza y difunde en la reposición de *La larga noche de los 500 años*, ya que persigue la finalidad de desplegar formas de pensamiento distintas en las sociedades argentina y chilena actuales, que permitan a su vez ampliar el universo simbólico al momento de espectral/vivenciar la reposición de la obra de teatro callejero; de modo que se desnaturalicen las estigmatizaciones y se deconstruyan los criterios racistas desde la participación de prácticas escénicas callejeras que fomentan la importancia de la diversidad, los valores democráticos y el respeto a los derechos humanos.

4.5 La producción de la reposición

El trabajo de reposición de El Katango tuvo que ver con poder articular la problemática del pueblo mapuche desde ambos lados de la cordillera, es decir, en relación con el Estado chileno y el Estado argentino. La conformación de la puesta en escena callejera estuvo organizada en cuadros dramáticos representados por tres grandes grupos que actuaban al estilo de los coros teatrales, a saber: “los mapuches”, vestidos con ponchos; “los chilenos”, grupo de clase media progresista que entiende la problemática mapuche, pero termina folclorizando lo indígena; y “los burócratas”, hombres de traje y corbata representados sin cabeza (ver Figura 2 en anexo). Con este último grupo se buscó dar cuenta de las problemáticas en relación al territorio, el despojo y el desplazamiento forzado que sufrió y sufre el pueblo mapuche a ambos lados de la cordillera. El aporte de la reposición sumó de manera simbólica cuestiones relacionadas con el territorio argentino a través de audios.

La producción y reposición de *La larga noche de los 500 años* implica una relación dialógica entre los distintos tipos de materiales que conforman el corpus de referencia a la obra, a saber: el video documental *Kara dura*, del director Kevin Morizur Briant, y el ciclo de conversatorios “La calle, no calle”, organizado por los colectivos teatrales La Patriótico Interesante, El Katango y la Escuela de Formación Itinerante Trashumantes. A partir de este corpus se producen

relecturas, transducciones y nuevas producciones en torno a la problemática del pueblo mapuche en su relación con el Estado argentino, el Estado chileno y su reafirmación como tal.

La posibilidad de ampliar el campo teatral durante la reposición de *La larga noche de los 500 años* implica una expansión hacia otras disciplinas ajenas a las artes escénicas, lo cual consiste en aceptar y promover la contaminación en términos procedimentales y morfotemáticos, que desdibuja los límites de cada campo y genera la hibridación. La configuración de la escena callejera para la reposición de la obra es abordada desde la noción de campo expandido (Krauss, 2002), ya que la metodología empleada desde *El Katango* y *La Patriótico Interesante* evidencia una ruptura, un cambio sustancial en la concepción y el significado de la escena dramática porque se estructura desde la lógica relacional. Se concibe también desde la liminalidad (Dubatti, 2016; Diéguez, 2014) entendida como “alejamiento de las formas convencionales de representación y un acercamiento a la esfera cotidiana” (Diéguez, 2014, p.2). Reflexionar sobre las teatralidades liminales no solo implica considerar su complejo hibridismo artístico, sino también las articulaciones con el tejido social en el cual se insertan.

Desde estas perspectivas analíticas, en la obra que estudiamos y en su reposición, la función de crear conciencia minoritaria estaría marcada por la búsqueda de reflexión sobre la identidad mapuche en el presente. Esta búsqueda se basa en el procedimiento de actualizar el pasado y el presente durante el transcurso de la obra, estableciendo vínculos entre los dos tiempos, corriendo así del lugar de representación de un conflicto.

Además, estas producciones escénicas callejeras se caracterizan por la búsqueda de procedimientos poéticos que reflejan estéticas, imágenes, cuerpos y dimensiones de tiempo y espacio propios del pensamiento mapuche, lo cual puede observarse en el uso de la vestimenta típica de los mapuches (ponchos) y en el empleo de los colores a través de su simbología mapuche. Asimismo, en los procedimientos poéticos devenidos del teatro encontramos elementos de la sátira, la parodia y el grotesco, a través de los cuales la puesta en escena callejera representa lo

mapuche, desarmando el discurso folclórico y de exotización que existe sobre los pueblos indígenas.

5. Reflexión final

En este trabajo abordamos una aproximación a la puesta en escena callejera *La larga noche de los 500 años*, de la compañía teatral La Patriótico Interesante, y a su reposición trabajada con el grupo de teatro mapuche El Katango. A partir de vincular las diferentes textualidades y narrativas que genera la obra para su producción, esto es: documental, conversatorios, residencia artística, documentos históricos e investigaciones, entendemos que el material escénico construido permite dar cuenta de una manera poética acerca de la temporalidad. Es decir, que estas textualidades, generadas en distintos momentos de la producción de la obra, primero en el 2010 y luego en el 2022, dialogan y representan la violencia sufrida por parte del pueblo mapuche. Luego de pasados diez años o más, la problemática sobre los desalojos, el territorio y los desplazamientos obligados continúa y pareciera que nada se ha modificado en ese sentido. En términos de procedimientos poéticos, la puesta en escena callejera mantiene un trabajo interdisciplinario y profundiza en una teatralidad liminal, considerando las articulaciones con el tejido social en el cual se inserta, sumando en la reposición a El Katango, grupo del Puel Mapu; buscando, así, borrar las fronteras impuestas por los estados chileno y argentino, y construir, desde lo político, un tejido social a ambos lados de la cordillera, pasando el umbral para generar “communitas”.

Referencias bibliográficas

- Achurra, I. (2021). Liminalidad y performatividad en el teatro callejero: *La larga noche de los 500 años de La Patriótico Interesante* [tesis de maestría]. Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Álvarez, M. y Cañuqueo, L. (2018). Prácticas escénicas mapuche contemporáneas o cómo pensar las propuestas políticas del arte en contextos de violencia estatal. *Revista Transas. Letras y Artes de América Latina*, Dossier “Prácticas artísticas/manifestaciones políticas de lo indígena contemporáneo en América del Sur”. Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, Argentina. <https://www.revistatransas.com/2018/10/11/practicasescenicasmapuquescontemporaneas/>
- Álvarez, M., Cañuqueo, L. y Kropff, L. (2005). Notas sobre el Proyecto de Teatro Mapuche. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, (137), pp. 63-69. Casa de las Américas.
- Badiou, A. (2015). *Rapsodia para el teatro*. Adriana Hidalgo.
- Barthes, R. et al. (1970). Introducción al análisis estructural de los relatos. En *Análisis estructural del relato*, pp. 9-43. Editorial Tiempo Contemporáneo. https://monoskop.org/images/2/26/Barthes_Roland_Todorov_Tzvetan_El_analisis_estructural_del_relato_1970.pdf
- Briones, C. y Delrio, W. (2007). La “Conquista del Desierto” desde perspectivas hegemónicas y subalternas. *Runa*, archivo para las ciencias del hombre, 27 (1), pp. 23-48. Universidad de Buenos Aires.
- Briones, C. y Golluscio, L. (1994). Discurso y metadiscurso como procesos de producción cultural. En *Actas de Segundas Jornadas de Lingüística Aborigen*, pp. 499- 517. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Lingüística.
- Camargo, R. (2014). *Repensar lo político. Hacia una nueva política radical*. Editorial Prometeo.
- Carreira, A. (2017). *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*. Ediciones Documenta Escénicas.

- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales*. Paso de Gato.
- Dubatti, J. (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Atuel.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro Matriz-Teatro Liminal*. Atuel.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Traficantes de Sueños*. <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban%20y%20la%20bruja-TdS.pdf>
- Kilaleo, F. (1991). *Mapuche urbano*. Universidad Arcis.
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. En Hal Foster (Ed.), *La posmodernidad*. Editorial Kairós.
- Kropff, L. (2005). Activismo mapuche en Argentina: trayectoria histórica y nuevas propuestas. En Pablo Dávalos (Comp.), *Pueblos indígenas, estado y democracia*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101026123521/davalos.pdf>
- Morin, E. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Rodríguez, D. (2012). Diseño, tratamiento de la imagen y collage digital: caso de aprendizaje y práctica proyectual en entorno digital. *Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Rosso, I. (2018). *Buenos Aires indígena. Cartografía social de lo invisible*. Editorial UNICEN.
- Sarlo, B. (2007). Lectura sobre lectura. *Punto de Vista*, (89), pp. 46-48.
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Galerna.

Anexo



Figura 1. Residencia artística. La Pintana, Santiago de Chile



Figura 2. Grupo de burócratas y grupo de mapuches

MESA 5

Eje

- “Las culturas híbridas: identidad, pensamiento y simbolización”



El Modo Operativo AND como práctica teatral libertaria

Arlette Souza e Souza
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Este trabajo se basa en los principios del Modo Operativo AND (MO_AND) de la antropóloga y artista brasileña Fernanda Eugenio y del bailarín portugués João Fiadeiro y los cruces de esta investigación con mi experiencia como actriz y directora en busca de una práctica teatral libertaria. Al presentarse como experiencia, el MO_AND se articula con las diferentes áreas del conocimiento, como las artes, la psicología, la antropología, la sociología y la pedagogía.

Es una práctica que, gradualmente, encuentra las formas de romper patrones dominantes y hábitos hegemónicos preestablecidos que, consciente o inconscientemente, incorporamos y reproducimos en nuestros comportamientos y actitudes. El MO_AND es una formación práctica para sensibilizarse y para la creación colectiva que busca formas de relación no jerárquicas, ya que tiene en cuenta la inseparabilidad entre nosotros y el mundo, y nuestra tendencia a mantener relaciones de poder y dicotomías (sujeto/objeto, teoría/práctica, correcto/incorrecto, masculino/femenino, etc.).

Mientras crea conceptos/herramientas, el MO_AND se multiplica en juegos que invitan a nosotros a enfrentar, de manera libertaria, pacífica y comunitaria, lo inesperado y el caos que impregna nuestra forma de vida violenta y autoritaria. Juegos con reglas que surgen del propio acto de jugar y en los que experimentamos, a modo de laboratorio, una creación colectiva más horizontal. Para practicar esta actitud libertaria, el MOAND sugiere dejar de definir y comenzar a cuestionarnos, extendiendo el tiempo de la reunión, de modo que sea posible observar e inventariar lo que se sucede, empezando por preguntas que se despliegan en otras preguntas.

Una invitación a estar presentes, a relacionarnos con lo que tenemos, con el acontecimiento que colectiva e inexorablemente compartimos, superando proyecciones arraigadas y presupuestos imaginativos. En este sentido, asociar MO_AND a la construcción de una práctica teatral libertaria y anarquista significa investigar formas de crear y estar en el escenario (y fuera de él) que impliquen escuchar y construir un entorno autónomo, ejerciendo la responsabilidad colectiva y la libertad compartida; significa investigar lo real en el escenario, investigar formas de componer e improvisar, de manejar el azar colectivamente, tratando de no replicar, en lo posible, el autoritarismo y la indiferencia.

El MO_AND nació de la conjunción entre la Composición en Tiempo Real, del coreógrafo y bailarín portugués João Fiadeiro, con la Etnografía como Performance Situada, de la antropóloga brasileña Fernanda Eugenio. Por algunos años los artistas trabajaron juntos, pero ahora están separados: Fernanda coordina el AND-LAB Centro de Investigación en Arte, Pensamiento y Políticas da Convivência¹, y João Fiadeiro sigue realizando presentaciones de danza y teatro basadas en el MO_AND.

Esta es una práctica transversal de convivio colaborativo. Se puede activar el Modo tanto en situaciones cotidianas como en una práctica de laboratorio, en juegos. Este es un sistema de herramientas y conceptos para la interacción colaborativa y para la composición artística. La primera pregunta que los artistas hacen es: ¿cómo vivir juntos sin ideas? Vivimos en un mundo que se articula con la obsesión por estar separados, por el control, por la individualización.

Sin embargo, para vivir juntos es necesario renunciar a esta obsesión por el conocimiento previo, por *saber* todo y por el control. Luego, no tener ideas y solo entonces tomar una “*des-cisão*”² (no escisión). Pero ¿cómo no tener ideas?, ¿cómo no estar siempre proponiendo soluciones? Siempre tenemos ideas, por lo tanto, la propuesta es la suspensión temporaria de tener muchas ideas y escuchar el

1 Sitio de la web: www.and-lab.org

2 Original en portugués: este es un juego con palabras, el prefijo “des” y la palabra “escisión”, que juntos hacen referencia a la palabra decisión. Es un principio del MO_AND que hace referencia a la inseparabilidad entre las cosas, entre nosotros y el mundo y también a tomar posiciones de acuerdo con esta inseparabilidad. Es una actitud de superar dualidades, oposiciones y darse cuenta de que las cosas no están separadas, están en relación.

acontecimiento para componer con él y a partir de él. Intentando practicar la inseparabilidad entre sujeto y objeto.

Me interesé por el MO_AND justamente por esta pregunta: ¿cómo vivir juntos sin ideas? Los procesos colaborativos y el deseo de componer juntos son parte importante del teatro. También me interesaba el principio de no tener ideas porque ya sentía el peso de siempre tener que proponer algo nuevo, tanto como actriz, así como directora. A menudo salía del ensayo triste, frustrada. Luego, compartir el peso de la creación artística me parecía diferente, desafiante, lo que despertó mi curiosidad.

El MO_AND es al mismo tiempo un juego de preguntas y un juego de relaciones. El primero ocurre cuando hacemos las siguientes preguntas, solos y solas, en silencio: ¿qué tienes aquí?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde? Por hábito, cuando necesitamos componer con el acontecimiento, cuando nos enfrentamos a lo inesperado, en la vida en general, incluso en el teatro, frecuentamos las preguntas: ¿por qué?, ¿quién? Por ejemplo, en el teatro me preguntaba: ¿quién es este personaje?, ¿por qué hizo esto o aquello? Y tenía que inventar respuestas. Ahora pregunto: ¿qué hay aquí?, ¿cómo puedo relacionarme con este acontecimiento?, ¿cuándo y dónde debo tomar una posición que esté en una composición igualitaria al evento? Eso cambió todo, porque cambió mi relación con la creación. De esta forma fue posible entrar en composición con el evento y dejar de tener una relación jerárquica con él, por lo tanto, crear una relación más libertaria, en un trabajo de composición (o POSICIÓN-CON) más relacional y situado.

El Modo, aún así, juega con el accidente, con lo inesperado. En el laboratorio, el accidente es la primera posición que toma alguien, en la vida es alguna cosa que cambia lo que esperábamos. En MO_AND trabajamos el obstáculo, la diferencia como condición del juego, en su consistencia y no en su coherencia. Para esto es necesario re-parar. Es decir, reparar en tres momentos:

- 1) Re-parar es volver a parar, parar de nuevo y nuevamente en un acto de interrumpir el funcionamiento hegemónico y de intentar detener el tiempo acelerado en el que vivimos. Reparar no es paralizar, al contrario, es componer con lo existente, de manera igualitaria.

- 2) *Re-parar* es observar con atención. Hacer un inventario (qué tiene acá) de lo que viene a cada situación y pensar cómo, cuándo y dónde posicionarse con el evento (componer con). Percibir se el evento me necesita o no, observar lo que pide el acontecimiento y no solo actuar con lo que yo quiero que sea.
- 3) *Re-parar* es también cuidar del acontecimiento y de las relaciones con dosis suficientes de repetición y diferencia para mantenerlo vivo y potente o aceptar cuando este acontecimiento morir. Siempre juntos. Reparar es, por lo tanto, posponer el final y también aceptarlo cuando se produzca.

A diferencia de una improvisación teatral tradicional, cuyo código implica lo arbitrario, en Modo Operativo AND cada posición se toma en relación con las propiedades y posibilidades de la posición anterior, o que cambia a cada momento. Es muy importante no tratar de saber, de saber lo que es, definir algo, sino intentar descubrir el sabor del evento, sus características, su fuerza, su potencia. (SABER – SABOR). Se trata de un trabajo de concienciación de las condiciones iniciales, que busca una relación menos jerárquica entre las tomadas de posición y un cambio en el protagonismo del sujeto al objeto o al evento siempre atentando al “entre”.

En MO_AND trabajamos en el medio, es sobre la relación, el entre de las cosas. No definiendo, porque uno va percibiendo lo que sucede en el medio, en la relación, en el movimiento, siempre cambiante. Este es el juego de relaciones, que jugamos después de aventurarnos por un tiempo necesario o preciso en el juego de preguntas. Ahora sigo preguntándome: ¿qué hay entre dos o más posiciones? Por lo tanto, el MO_AND se sitúa en la unión de estos dos juegos: el juego de preguntas que jugamos solos y el juego de relaciones que jugamos juntos.

El juego de relaciones se desarrolla en tres posiciones: la primera posición en laboratorio puede ser cualquier cosa, un objeto, un movimiento, un texto, etc. Esta posición es solamente un disparador, un medio a *re-parar*, a preguntarse: ¿qué hay aquí? La segunda posición le da una dirección al juego, una dirección como un camino y no como una orden o un sentido. La segunda entra en composición con la primera, quiero decir, en relación con la potencia, con la materia ofrecida por la anterior.

La tercera posición es el encuentro efectivo con el juego, con el plan común. Después de la tercera posición, de la entrada en el plan común, el juego se convierte en un trabajo de posponer el final, anticiparlo o aceptarlo. Es decir, debemos alimentar el juego, cuidarlo, pero también debemos anticiparnos al final, darnos cuenta si nuestra toma de posición (o decisión) contribuirá al desarrollo del juego o al final de este. De lo contrario, debemos entender cuándo termina el juego y aceptar su final, porque todo termina en esta vida, pero también es posible que comience de nuevo.

Por esto el MO_AND requiere precisión, no hacer ni más ni menos de lo que es preciso, requiere también atención, prepararnos para que cualquier cosa suceda, en cualquier momento, pero ni antes, ni después. En el teatro, también necesitamos mucha atención y precisión. El MO_AND actúa en el teatro como un entrenamiento de sensibilización en una relación de implicación con lo que acontece; no una relación de explicación o definición, pues la implicación sustituye a la explicación.

En este sentido, asociar el MO_AND a construcción de una práctica de teatro libertaria, anarquista, significa investigar formas de crear tratando de no replicar, en lo posible, el autoritarismo y la indiferencia. Reparando empezamos a asumir la responsabilidad de lo que puede ser difícil. Percibir el sistema hegemónico en nuestros cuerpos, acciones, comportamientos y actitudes es doloroso, especialmente para el artista que quiere luchar contra este mismo sistema. Con el MO_AND traté de superar las dualidades, la tendencia a juzgar y categorizar, buscando el camino del medio. Ni rendirse ni controlar, sino ofrecer. Fernanda (2019) dice: reemplaza la duda y la deuda por la donación.

El sistema neoliberal actúa sobre nuestros cuerpos poniéndonos en duda y haciéndonos elegir entre esto o aquello. También nos endeudamos al culparnos o excusarnos. El camino de donación es percibir el encuentro y sus posibilidades como un regalo, el aquí y ahora es justo lo que tenemos como nuestro, en realidad. Es el común inexorable. Y como tal, hay que cuidar del presente y para eso hay que cuidarse. Cuidar para no reproducir tan ciegamente en nuestras relaciones y en nuestros cuerpos el sistema autoritario, controlador y devastador. Por lo tanto, el MO_AND es un trabajo de cuidados personales y con el acontecimiento (Eugenio, 2019).

Durante el proceso con MO_AND, noté que esta práctica se puede relacionar con conceptos anarquistas, un movimiento político que se define por buscar caminos para una sociedad más igualitaria, sin tanta rigidez, pero con reglas más maleables y atentas a su contexto. Con reglas que cambian, adaptándose según las condiciones de cada momento y lugar. El anarquismo es un movimiento libertario que cuestiona la sociedad y sus jerarquías, proponiendo que el orden cambia, no es fijo y que debe basarse en la sociedad misma y en lo común. Como el juego MO_AND que pone en práctica estas cuestiones sobre la superación de la autoridad y de la rigidez.

Según Fernanda Eugenio (2019), vivimos en un mundo que se presenta y se articula en la obsesión por la separación, por el control del otro, por la individualización y la capitalización, que nos impide percibir la inseparabilidad entre las cosas. En este sentido, puede entenderse el MO_AND como una práctica anarquista, ya que se opone al capitalismo, al sistema actual y a la individuación, para crear y gestionar lo colectivo juntos.

¿Cómo reconocer esta inseparabilidad? Para Fernanda Eugenio (2019), la multiplicidad desaparece y muchas veces vivimos en una dicotomía, una división entre adentro y afuera, yo y el mundo, sujeto y objeto, teoría y práctica, razón y emoción. El proceso de formación de la sensibilización del MO_AND, de cambiar el deseo de definir al deseo de percibir lo que existe entre las cosas y de percibir los cambios que ocurren sin interrupción durante la creación colectiva, me hizo cuestionar mi experiencia con el teatro.

Las pedagogías que sustentaron y cimentaron mi historia fueron puestas en otra perspectiva a través de esta forma de encuentro conmigo misma y con el entorno que activa el MO_AND. Además de ponerme más en contacto con el papel político de ser una artista que cuestiona el sistema actual. Me refiero a que, en MO_AND, compartimos lo real, tratamos de vivir el aquí y ahora como propio y en consecuencia nos responsabilizamos de la realidad que nos rodea. Darnos cuenta de que nos escondemos detrás de certezas, detrás de una capa de superhéroe individualista y que esta actitud puede ser dominante en nuestras relaciones.

Percibir esta tendencia individualista en el teatro revela una forma más efectiva de tratar con lo colectivo, socavando los egos y el autoritarismo en busca de una creación que surja entre los participantes. Una creación en la que todos contribuyen al proceso. Una creación que está en medio de todos, que aparece poco a poco, que es gestionada por todos como común. A diferencia de una creación colectiva en la que cada uno aporta un poquito y luego juntamos en un todo. Algo que surge entre nosotros y no una compilación de cada uno.

Además, tomar conciencia del entorno, sus cambios y sus potencialidades es una necesidad para quienes actúan. Percibir lo que se pasa a nuestro alrededor es un ejercicio de actuación, en un entrenamiento que nos atraviesa tanto cuando aprendemos nuestro oficio, cuando entrenamos, ensayamos y también cuando lo hacemos. Para jugar en el teatro, debemos ser sensibles a nuestro entorno. Lo mismo sucede para quien dirige, el contexto y sus matices pueden ser elementos valiosos en la composición y creación de una escena o para dirigir a un actor/actriz en su proceso de composición de la escena o personaje.

El vacío, la actitud de preguntarse y volverse a preguntar, es como un equilibrio inestable. El tiempo se expande. Todavía vuelvo a parar (*re-parar*). Estoy en medio de este proceso, siempre entre las cosas, prestando atención a las fuerzas que actúan en el encuentro y ya no a la cosa misma. Tomando una decisión (*des-cisão*) de componer con el evento y con los encuentros que ocurren durante mis procesos teatrales. Estoy en medio de los intentos de salir de la sistemática neoliberal que se nos impone a nuestros cuerpos. Sin certezas. No sé si algún día terminará.

Referencias bibliográficas

- Eugenio, F. (2019). *Caixa-Livro Modo Operativo AND. Articulações, Jogos e Palavras*. Fada Inflada.
- Eugenio, F. y Fiadeiro, J. (2013). Jogo das perguntas: o Modo Operativo AND e o viver juntos sem ideias. *Fractal: Revista de Psicologia*, 25 (2), pp. 221-246. Universidade Federal Fluminense.
- Passetti, E. (2002). Heterotopias Anarquistas. *Revista Verve: Revista do NU-SOL, Núcleo de Sociabilidade Libertária*, 2, pp. 141-173.
- Woodcock, G. (2007). *História das ideias e movimentos anarquistas. Volume 1. A ideia*. L&PM Pocket. <https://we.riseup.net/assets/70972/George-Woodcock-Historia-Das-Ideias-e-Movimentos-Anarquistas-Vol-1.pdf>

Expresión dramática como proceso de cambio en la comunidad penitenciaria

Roberto Vladimir Carbajal
Universidad Francisco Gavidia (El Salvador)

La función de la expresión artística como acción educativa le ayuda al sujeto a adquirir confianza en sí mismo y a hacerlo cada vez más consciente de su propia capacidad de comunicación. Pero, además, la práctica de la expresión actúa también como soporte de la alfabetización estética. Esta práctica ha de estar integrada en todas las áreas curriculares, ya que es necesario trabajar todas las dimensiones de la persona (emocional, relacional, corporal) y no solo las cognitivas. La expresión ha de constituir la base de los métodos activos y el espacio donde el *saber ser* predomina sobre el *saber* y el *saber hacer*.

La expresión artística permite entrar en relación con sujetos de comportamientos irregulares y difíciles. Así se pueden resolver problemas derivados de la incomunicación (autismo, soledad, bloqueos, etc.); superar conflictos personales (desinhibición, estimulación); mejorar las capacidades, lograr la autoconfianza, la afectividad, la adquisición de seguridad, etc. Tenemos tendencia a conservar la memoria de las experiencias traumáticas en nuestro cuerpo. La expresión permite entonces liberar determinadas tensiones o frustraciones y sustituirlas por vivencias positivas y estimulantes.

Los productos de la expresión pueden resultar formas artísticas o manifestaciones que son testimonio de un ideal del estilo propio de un individuo, de una cultura o de una época, estaríamos en la acción artística. También se entiende por expresión artística el modo de expresión personal que se apoya en la aplicación precisa de habilidades y de conocimientos (*saber hacer*), con miras a la traducción de ideas, sentimientos y sensaciones mediante signos, sonidos, imágenes, formas, tonos,

olores, palabras, sabores o cualquier otra estructura de conjunto que suscita impresiones agradables y armoniosas, excitantes o provocados. La intersección de cada uno de estos tres campos (*saber, saber hacer, saber ser*) produce nuevas áreas. Es así como el arte, aunque no se vea como una solución propiamente dicha, puede ser una alternativa hacia la reinserción de una población excluida que merece una oportunidad en una sociedad con altos niveles de violencia.

Por tanto, se propuso una intervención social en un centro penitenciario de El Salvador, tomando como base la técnica del teatro imagen del Teatro del Oprimido de Augusto Boal. Se experimentó con un grupo de personas privadas de su libertad, quienes expresaron sus conflictos llevados a escena previo a la realización de ejercicios para no actores tomados del mismo autor, resultando una experiencia estimulante para los participantes, que los llevo a resarcir sus problemas y conflictos y visibilizarse en su espacio, al punto que ahora han constituido un grupo teatral que crea sociodramas y psicodramas que reflejan la realidad por la que han pasado.

Este trabajo, entonces, se presenta como una experiencia de carácter pedagógica donde el arte dramático juega un rol preponderante para la creación de nuevos contextos que ayudan al ser humano a generar y convertirse en agentes de cambio en la sociedad.

1. El arte como una oportunidad de cambio

El arte y en especial la educación artística, a veces, se han interpretado como disciplinas informales dentro de un campo de conocimientos organizado (Villamarín, 2005). Así lo concibe la tradición heredada del movimiento pedagógico de Pestalozzi¹ (2003):

la enseñanza del arte es considerada únicamente como una destreza en el desarrollo de las habilidades motrices, pero la enseñanza artística también incluye conocimientos relacionados con el desarrollo sensitivo, la autoexpresión, las funciones psíquicas como memoria, percepción, atención, etc., y los procesos cognitivos como pensamiento, motivación y razonamiento.

1 Johann Heinrich Pestalozzi, pedagogo suizo reformador de la pedagogía tradicional, indicó la necesidad de libertad en la educación del niño.

Estos aspectos son precisamente las carencias que sufren todas las personas que viven largos periodos de aislamiento, y que manifiestan una disminución en el desarrollo de su personalidad a nivel psíquico, intelectual y afectivo.

La evolución de comportamientos como la agresividad y la competición son el panorama de muchos de los internos que están en prisión, y que provienen en su mayoría de reductos con fuerte carga de violencia por parte del ambiente, la familia o las amistades. Para ellos es necesario un proyecto de educación artística orientada hacia el conflicto, en el que se contemple la construcción de una personalidad dirigida a las actitudes positivas en torno a la propia persona y a los demás. (p. 73)

En general, el arte puede jugar un papel muy importante a la hora de desarrollar canales de comunicación que permitan transmitir las ideas, expresar las emociones y los sentimientos presentes en todo conflicto, así como ciertas debilidades o carencias personales. Se puede ayudar a prevenir los conflictos por medio de la intervención artística atendiendo el siguiente proceso:

1. Comunicación.
2. Búsqueda de soluciones.
3. Creación de un clima favorable.

Para conseguir que dicho proceso de prevención de conflictos sea positivo es necesario favorecer en el grupo estos aspectos:

- Una comunicación abierta.
- Un ambiente de diálogo.
- Atender los intereses y las necesidades de todos.

Según Crary² (1992), el conflicto tiene más posibilidades de ser resuelto de forma positiva dentro de una estructura de carácter participativo, democrático y cooperativo. El contexto del arte puede lograr que una persona que comunique un conflicto o carencia personal de tipo emocional, de adaptación, de integración,

2 Profesor e investigador de arte, teoría y crítica artística. Universidad de Columbia, EUA.

etc. supere, con la participación en un taller de arte, los siguientes aspectos frente al conflicto:

- Familiarizarse con el problema.
- Aprender a resolver otros conflictos.
- Encontrar la comprensión por parte de otras personas.
- Asimilar el cambio personal.

Sabemos que el arte genera actitudes positivas ante la vida, ante la propia persona y ante los demás, que aporta valores en todos los niveles y que favorece la apertura a otras ideologías, pensamientos y actitudes. También puede ayudar a salir del pensamiento de la droga, del delito cometido o de cualquier otro hecho que haya marcado de forma negativa al individuo, ya que actúa como elemento liberador, aumentando la sensación de calidad de vida y creando nuevas expectativas e ilusiones. La participación del interno en un taller de arte puede favorecerlo en estos aspectos:

- A nivel cultural, para que vaya adquiriendo por sí mismo habilidades de prevención y de reinserción social, ya que los factores que explican el surgimiento y el desarrollo del uso de las drogas son fundamentalmente de tipo social y cultural.
- A nivel de expresión personal, para que pueda manifestar sus necesidades expresivas por medio de la creatividad y de la capacidad de simbolización que supone el arte, ayudándole en la expansión de los sentimientos a través de un acto de carácter lúdico.
- A nivel afectivo, para que vaya ganando en confianza y pueda conseguir niveles cada vez más altos de independencia.
- A nivel relacional, para que vaya abriendo progresivamente su círculo de relaciones y sepa adaptarse sin problemas a cualquier grupo social.
- A nivel laboral, para que vaya superando su falta de experiencia, carencia de conocimientos y de responsabilidades, apoyando su permanente decisión de salir adelante y encontrar trabajo por sí mismo.

2. Desarrollo de un programa hacia la rehabilitación y la reinserción

2.1 El arte como rehabilitación y reinserción

El arte y la cultura tienen una importancia primordial para romper la rutina y abrir horizontes más humanizados y humanizadores del contexto y la realidad carcelaria.

A través del arte como recurso terapéutico se busca que los reclusos puedan expresarse, conocerse, dejar fluir sus sentimientos y su capacidad de comunicación con los demás, en un proceso de transformación y crecimiento personal, modelando su personalidad y fortaleciendo su identidad. Es por eso que se propone partir desde dos líneas fundamentales de trabajo: la primera busca trabajar hacia el interior, adecuar y preparar el ambiente, ayudar a curar el interior de los privados de libertad motivándoles a comenzar una vida nueva; la segunda línea de trabajo busca generar la participación de la sociedad civil en la promoción de políticas culturales, aportando al proceso de rehabilitación y reinserción.

2.2 El arte como herramienta pedagógica

El arte es una de las manifestaciones más elevadas de la actividad humana, elemento esencial en el desarrollo y evolución del hombre. Mediante el arte se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginario con recursos sonoros, plásticos o lingüísticos. Se ha demostrado científicamente que el estudio de las bellas artes, desde temprana edad, cultiva en el ser humano una sensibilidad que lo lleva a desarrollar una ética muy sólida en su vida adulta.

La música, por ejemplo, nos permite la concentración. Al escuchar música nuestra mente navega y logramos profundizar en nuestra interioridad; también despierta el sentido del oído y esto nos hace más perceptivos, y cuando la escuchamos en forma melódica nuestro sentido del ritmo se agudiza.

La literatura desarrolla nuestro pensamiento, el lenguaje se vuelve amplio y florido y logramos transmitir nuestras ideas con mayor claridad, pues a través de la lectura nuestro vocabulario se hace más extenso.

El dibujo, la pintura o la escultura constituyen un proceso complejo en el que estudiantes reúnen diversos elementos de su experiencia para formar un todo con un nuevo significado. En el proceso de seleccionar, interpretar y reafirmar esos elementos, por ejemplo, el niño nos da algo más que un dibujo o una escultura, nos proporciona una parte de sí mismo: cómo piensa, cómo siente y cómo ve.

El teatro, entendiéndolo como proceso de aprendizaje y no como resultado, permite desarrollar la creatividad individual y grupal, estimula la integración en grupo a través del juego dramático, desarrollando el vínculo y la confianza personales.

La danza promueve el trabajo en equipo y la consecuente toma de conciencia para la asimilación de valores como la solidaridad, el respeto por la diversidad, la tolerancia, la cooperación y la valoración de la propia identidad.

El arte en general proporciona estas ventajas:

- Enseña a los estudiantes a ser más tolerantes y abiertos.
- Permite que los estudiantes se expresen en forma creativa.
- Promueve el trabajo individual y colectivo, aumenta la confianza en sí mismo y mejora el rendimiento académico en general.

Es importante aclarar que no se pretende hacer artistas a todos, pues unos serán receptores y otros serán ejecutantes; es decir, por ejemplo, no todos los melómanos saben tocar algún instrumento musical, pero sí saben apreciar la música; los coleccionistas de arte no saben pintar, pero conocen de pintura; no es necesario escribir un libro para gozar del placer de la lectura; ni tampoco un declamador de poesía necesariamente recitará sus propios versos.

3. Plan de acción

Como vemos, el arte tiene una amplia diversificación para utilizarse en diferentes áreas del quehacer diario. Por ello, se plantea incorporar el arte, especialmente el arte dramático, como recurso elemental para la reinserción y rehabilitación del recluso.

La intervención a llevar a cabo consiste en ingresar a los recintos penales y ofrecer a los internos una experiencia artística a través del teatro, con el objetivo de

convertir la negatividad en armonía, ecuanimidad y equilibrio; y transformar lo negativo en positivo a nivel creativo, aportando una experiencia y una comprensión nuevas del mundo y de sí mismo. Se espera que el participante reflexione y mejore su autoestima para que desee y logre manifestar un cambio de vida, a través de una metodología en la que los internos vivan un proceso de acercamiento al teatro que consta de cinco fases: conocimiento, creación colectiva, dramaturgia, montaje, producción y difusión. Se genera, entonces, un proceso social de rehabilitación a partir de las experiencias testimoniales de los participantes y se llega a una estructura dramática.

Gracias a improvisaciones teatrales se consigue una catarsis que libera emociones que permiten un reconocimiento del error. La dramaturgia se crea paralelamente a los ensayos y el texto final es el producto de un trabajo de limpieza y selección, lo que da origen a la obra de teatro basada en los propios testimonios de los actores. Aquí identificamos la diversidad de habilidades y destrezas que pueden desarrollar los reclusos, de tal manera que podrá encontrarse entre ellos un buen diseñador de vestuario o un creativo literario que escriba a partir de las experiencias vividas, o aquel realizador que llevará a escena todas esas experiencias.

Luego se pasa a una siguiente etapa, donde el recluso ha conformado un grupo de representación escénica que le permitirá proyectarse dentro del centro carcelario y la sociedad. Es así como, ya producido y realizado un espectáculo por los mismos internos, se crea entre los compañeros un clima de respeto y admiración; el reo se siente estimulado, su autoestima se eleva y desea vincularse con los demás.

Esta “terapia” a través del arte teatral, como podría denominarse, implica que sentimientos y emociones se manifiesten a través del arte. Incluso se produciría una catarsis por parte de los actores, pues como lo definía Aristóteles: “catarsis se entiende como purificación emocional, corporal, mental y espiritual. Mediante la experiencia de la compasión y el miedo, los espectadores de la tragedia experimentarían la purificación del alma de esas pasiones”. En este caso, el propio recluso, en su rol de actor, llegaría a ese estado de purificación.

Otro factor a tomar en cuenta es a quiénes se podría dirigir este proceso. Se propone realizar un plan de acción donde haya una participación escalonada de la

población reclusa; es decir, incorporar a los reos en fase de confianza para que, en primer lugar, sean receptores de talleres artísticos y, una vez que desarrollen estos conocimientos, puedan enseñar a otros que se encuentran a mitad de su condena. De esta manera, podría integrarse la comunicación entre reclusos y se motivaría a los que están cumpliendo su condena a ver el desarrollo de quienes están en fase de confianza. Se propone un método lancasteriano,³ donde los talleristas formados inicialmente enseñarán a los demás y estos a los otros. Por lo tanto, los primeros participantes en este plan serán los reos en fase de confianza, quienes enseñarán a los de la fase ordinaria y estos, a su vez, a los de la fase de adaptación.

El plan de acción se propone desarrollar de la manera que exponemos a continuación. Empezaremos con la promoción del plan: se motivará a los internos en fase de confianza, en primer lugar, y se desarrollará un taller introductorio con los siguientes componentes:

1. Conocimiento del cuerpo y la expresión individual y colectiva como medio de comunicación interpersonal por medio de improvisaciones.
2. Creación colectiva donde los participantes se integrarán como equipo de trabajo.
3. Dramaturgia que partirá de la propia experiencia vivida por el reo, como reflejo de su propia realidad para llevarla a escena.
4. Montaje. Se desarrollarán los ensayos preparativos que conllevan a la producción de una pieza teatral
5. Producción de una obra dramática con la incorporación de todos los elementos escenográficos (vestuario, escenografía, utilería, atrezos y otros).
6. Difusión. La obra ya está producida y se debe hacer la difusión para hacer partícipe a la población reclusa como espectadora, a fin de que sirva como catarsis.

Se forman dos grupos de cinco integrantes cada uno. Los participantes experimentan a través de las técnicas del Teatro del Oprimido de Augusto Boal.

3 Joseph Lancaster, pedagogo inglés que propone una técnica pedagógica por la cual los alumnos más avanzados enseñan a los demás compañeros.

El Teatro del Oprimido es una formulación teórica y un método estético creado por Augusto Boal, basado en diferentes formas de arte y no solamente en el teatro. Reúne un conjunto de ejercicios, juegos y técnicas teatrales que pretenden la desmecanización física e intelectual de sus practicantes y la democratización del teatro. El Teatro del Oprimido tiene por objetivo utilizar el teatro y las técnicas dramáticas como un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de alternativas a problemas sociales e interpersonales.

Se trata de estimular a los participantes no-actores a expresar sus vivencias de situaciones cotidianas de opresión a través del teatro. Desde sus implicaciones pedagógicas, sociales, culturales, políticas y terapéuticas se propone transformar al espectador —ser pasivo— en espect-actor, protagonista de la acción dramática — sujeto creador—, estimulándolo a reflexionar sobre su pasado, modificar la realidad en el presente y crear su futuro. El espectador ve, asiste; el espect-actor ve y actúa o, mejor dicho, ve para actuar en la escena y en la vida (Boal, 2012).

Con el Teatro del Oprimido se pretende que los participantes reflexionen sobre las relaciones de poder, mediante la exploración y representación de historias entre opresores y oprimidos, piezas a las que el público asiste y en las que participa. Las obras teatrales son construidas en equipo, a partir de hechos reales y de problemas típicos de una comunidad, tales como la discriminación, los prejuicios, la violencia, la intolerancia y otros. El Teatro del Oprimido es, ante todo, un espacio de acción que se vale de las técnicas de representación con el propósito de analizar y proponer soluciones de cambio ante la opresión que, bajo distintas formas, sufren los individuos y las comunidades. Dentro del Teatro del Oprimido hay varias modalidades y técnicas: Teatro Fórum, Teatro de la Imagen, Teatro Periodístico y Teatro Invisible.

4. Conclusiones y recomendaciones

El arte puede ser el inicio de diversas estrategias que conlleven a la reinserción social de la población reclusa, pero muchas veces vemos el arte solamente como un goce estético o como algo que realizan seres con dotes y talentos especiales.

Podría hacerse el esfuerzo de mirar este problema social, pues se muestra una posibilidad de integrar las unidades de arte o desarrollo estudiantil de las universidades, el centro nacional de artes, las fundaciones que dedican su labor a cultivar la creación artística u otras organizaciones dedicadas a este rubro, para que proyecten su quehacer hacia este sector marginado, que con un estímulo y con la oportunidad de reintegrarse a la sociedad de forma productiva puede reivindicarse y, a futuro, lograr una sociedad libre de violencia y delincuencia.

Si bien esta propuesta está enmarcada como parte de un todo, sería conveniente crear una correlación entre penales, universidades, instituciones culturales o educativas para desarrollar este plan de acción y al mismo tiempo seguir proyectando los ya existentes o mejorarlos, a fin de que a mediano plazo se obtengan resultados satisfactorios que puedan motivar a otros reos a estos planes de reinserción. A través del arte se puede lograr transformar la conducta indebida en un comportamiento apropiado. En general, veamos al arte no como una solución sino como una alternativa hacia la rehabilitación y reinserción social del reo, para, de esta manera, cerrar el círculo vicioso de reincidencia.

Referencias bibliográficas

- Aprill, A., Holliday, E., Jeffers, F. *et al.* (s. f.). ¿Puede el arte cambiar el mundo? El poder transformador del arte para fomentar y mantener el cambio social: Una investigación cooperativa de Leadership for a Changing World. Research Center for Leadership in Action, New York University. https://wagner.nyu.edu/files/leadership/26_PuedeElArteCambiarElMundo_1.pdf
- Boal, A. (2012). *La Estética del Oprimido*. Alba.
- Crary, J. (1992). *Techniques of the Observer on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press.
- Lancaster, J. (2001). *Las artes en la educación primaria*. Ediciones Morata-Ministerio de Educación de España.
- Ojeda, J. (2012). *Reinserción social y función de la pena*. Instituto de Estudios Jurídicos de la Universidad Autónoma de México-UNAM.
- Pestalozzi, J. H. (2003). *El canto del cisne*. Editorial Laertes.
- Read, H. (1990). *Educación por el arte*. Editorial Paidós.
- Villamarín, S. (2005). *Intervención artística en el medio penitenciario. El arte como reinserción social*. Universidad Complutense de Madrid.

La irrupción de lo real en el arte escénico como forma de estética crítica

Rubén Bardales
Pontificia Universidad Católica del Perú¹

Resumen

El teórico de teatro alemán Hans-Thies Lehmann asevera que la actuación escénica se entiende como “diégesis de una realidad aislada y enmarcada, en la cual dominan sus propias leyes y una conexión interna de los elementos que se desvincula del entorno como una realidad escenificada” (Lehmann, 2013, p. 171). Lehmann asegura que, en el teatro posdramático, la exclusión de un ilusionismo ficticio se convierte en parte de la configuración teatral en sí misma, ya que lo que caracteriza a la estética de lo posdramático no es que suceda algo real como tal, sino su uso autorreflexivo, puesto que lo estético no se puede comprender mediante una determinación de contenido, sino, tal como lo muestra el teatro posdramático, con un traspaso entre lo real y lo escenificado, uno dentro del otro. Por otro lado, el movimiento *no danza* sería la contraparte del teatro posdramático, pero aplicado a la danza contemporánea ya que, según el teórico teatral estadounidense Marvin Carlson, comparten aspectos en común como la negación de la mimesis y la ausencia de un texto ya existente o de un vocabulario de danza preestablecido. Es así que se analizarán tres características del arte escénico en donde se manifiesta la irrupción de lo real, tanto en el teatro posdramático como en el movimiento *no danza*, que son las siguientes: la representación del sí-mismo, la ejecución del movimiento y la experiencia cinestésica. Es así que la irrupción de lo real puede leerse como una forma de estética crítica que interpela a los espectadores al suspender deliberadamente la frontera entre realidad y acontecimiento escénico.

Palabras claves: teatro posdramático, no danza, estética, filosofía del teatro, filosofía de la danza

1 Correo electrónico: ruben.bardales@pucp.edu.pe. ORCID: 0000-0002-3359-8622.

1. La irrupción de lo real en lo posdramático

Según el teórico de teatro alemán Hans-Thies Lehmann, la noción convencional del teatro parte de un cosmos ficticio cerrado que se puede designar como un *universo diegético*, aunque se realiza a través de la mimesis (imitación), normalmente contraria a la diégesis (narración). A pesar de que el teatro cuenta con varias formas de romper la convención de su clausura, tales como los apartes y el discurso dirigido hacia el público, Lehmann entiende la actuación escénica como “diégesis de una realidad aislada y *enmarcada*, en la cual dominan sus propias leyes y una conexión interna de los elementos que se desvincula del entorno como una realidad *escenificada*” (Lehmann, 2013, p. 171). Se podría pensar que las rupturas de las convenciones teatrales son una característica real del teatro, pero prescindibles desde el punto de vista conceptual o artístico. Por ejemplo, una pausa larga en un discurso podría significar simplemente que el actor *se quedó en blanco* (lo cual supondría algo que se llama comúnmente *metida de pata*, casual a nivel de lo real), o también podría ser algo premeditado que se prepara para la escena (esto sí sería una condición estética de la escenificación en sí).

Ahora bien, todo lo anterior es fácilmente aplicable al teatro dramático clásico y es así que Lehmann señala una característica principal de lo que él denomina lo posdramático en relación a la irrupción de lo real:

El teatro posdramático es el primero en convertir explícitamente el nivel fáctico de lo real [de la realización escénica] en un *co-actor* y no solo desde un punto de vista conceptual. La irrupción de lo real se convierte explícitamente en *objeto* no solo de reflexión —como en el Romanticismo—, sino también de la configuración teatral en sí misma [...] La experiencia de lo real, la exclusión de un ilusionismo ficticio, conlleva a menudo una decepción ante la reducción, ante la *pobreza* aparente. Las objeciones frente a un teatro así están relacionadas, por un lado, con el tedio de la percepción puramente estructural. Estas quejas son tan antiguas como la modernidad misma y su causa se debe especialmente a la resistencia a aceptar los nuevos modos de percepción. Por otro lado, se critica el carácter trivial y banal de los meros juegos formales. Sin embargo, desde que los impresionistas ofrecieron praderas banales

en vez de grandes temas y Van Gogh presentó simples sillas, es evidente que, para la intensificación de nuevos modos de percepción, lo trivial y la reducción a lo más simple puede ser un requisito indispensable. (Lehmann, 2013, p. 172-173)

Esto último que menciona Lehmann sobre una reducción radical a lo simple, vendría a ser una característica estética propia de lo posdramático, ya que en muchos casos se podría pensar que el teatro debería ofrecer una representación elevada de los seres humanos, lo cual es una idea muy limitada que cuesta aceptar. Sin embargo, Lehmann aclara que la reflexión sobre la irrupción de lo real se basa en lo que él designa como una *estética de la imprevisibilidad* que se presenta en lo posdramático.

El teatro posdramático de lo real no se apoya en la afirmación de lo real en sí mismo (como en los productos sensacionalistas de la industria porno), sino en la incertidumbre que plantea la *indecibilidad* sobre si se trata de realidad o de ficción. De esta ambigüedad parte el efecto teatral y el efecto sobre la conciencia. (Lehmann, 2013, p. 174)

Es así que lo real ha sido siempre excluido conceptual y estéticamente del teatro a pesar de que se encuentra ineludiblemente unido a él. El arte en general abarca añadiduras extraartísticas que provienen de lo real y es aquí donde Lehmann señala una cualidad particular de lo estético:

La constatación realmente *inesperada* de que, en una inspección más exhaustiva, la obra de arte —cualquier obra de arte, pero de modo especialmente drástico el arte del teatro— se presenta, sobre todo, como un constructo alcanzado a partir de materiales no estéticos. (Lehmann, 2013, p. 174)

De este modo, la estética del teatro no puede separarse de su materialidad real extraestética, ya que todos los signos teatrales son objetos reales físicamente: un espectador reconoce una mesa real sobre el escenario, no solo en el mundo ficticio de la obra teatral sino también en su vida real, puesto que el teatro se lleva a cabo como una práctica totalmente real y significativa.

Llegados a este punto, podemos afirmar que lo real es inherente a la constitución del teatro ya que sin lo real no podría existir la representación escénica. Es aquí donde Lehmann indica una característica estética del teatro posdramático:

Representación y presencia, actuación mimética y *performance*, lo representado y el proceso de representación: desde este desdoblamiento el teatro contemporáneo ha adquirido un elemento central para el paradigma posdramático, tematizándolo radicalmente y equiparando lo real con lo ficticio. Lo que caracteriza a la estética del teatro posdramático no es que suceda algo real como tal, sino su uso *auto-reflexivo*. Esta auto-referencialidad permite considerar el valor, el lugar y el significado de lo extra-estético *en* lo estético y, con ello, la desviación de este concepto. (Lehmann, 2013, p. 176)

Es así que al teatro posdramático también se le designa como teatro de lo real porque “trata del desarrollo de una percepción que trabaja por cuenta propia en el vaivén entre la percepción de una estructura y lo real sensorial” (Lehmann, 2013, p. 177). Al suspender adrede los límites entre el acontecimiento teatral y la realidad, cabría preguntarse sobre el comportamiento del espectador, quien debe hacerse cargo de la responsabilidad de definir la manera en la cual participa del hecho escénico.

Cuando el espectador se pregunta forzosamente (motivado por la práctica escenificada) si debe reaccionar ante el acontecimiento escénico como ficción (estética) o como realidad (es decir, moralmente, por ejemplo), esta naturaleza fronteriza del teatro con lo real confunde precisamente su crucial predisposición: la ingenua seguridad y la certeza con las cuales experimenta su condición de espectador como un modo de comportamiento social poco comprometido. (Lehmann, 2013, p. 178)

Es así que, en el teatro posdramático, la frontera vacilante entre lo cotidiano y el teatro aparece frecuentemente como un problema y, por tanto, como objeto mismo de la creación teatral. La distancia estética del espectador es una convención común en el teatro dramático que se ve alterada en las recientes formas teatrales que heredan estructuras provenientes del *performance art*, de una forma provocadora y sugerente.

2. El movimiento *no danza*

Por otro lado, existen algunos autores que han escrito sobre las nuevas tendencias contemporáneas de danza en Europa y específicamente sobre el movimiento *no danza*. Orazio Massaro inició este movimiento en 1990 con su pieza *Volare* en el Festival de Danza de Montpellier. En la pieza, seis bailarines le contaban su autobiografía a la audiencia y no existía ningún tipo de música ni de coreografía bailada durante el espectáculo (Carlson, 2018, p. 142). Durante el transcurso de las últimas décadas, cada vez más artistas han realizado propuestas coreográficas que se incorporan a esta tendencia en la danza, tales como La Ribot, Alain Buffard, Jonathan Burrows, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Märten Spångberg, Vera Mantero, Thoman Lehmen, Meg Stuart, Juan Domínguez, Benoît Lachambre, Jérôme Bel, por mencionar solo a algunos de los más reconocidos.

En esta línea, el periodista francés especializado en crítica de la danza, Dominique Frétard, ha escrito un libro en el que analiza el movimiento *no danza*, ya que para él esta denominación se utiliza muy frecuentemente, pero se ha entendido mal. Esta tendencia puede considerarse como una nueva categoría de la danza contemporánea que ha tomado diferentes formas en función de la época en la que ha aparecido. Frétard intenta explicar los motivos por los cuales esta tendencia rechaza los patrones habituales de la creación coreográfica, con el fin de comprender sus procesos creativos. Este autor sostiene que la *no danza* posee una influencia de las artes visuales, donde se privilegia el concepto de trabajo sobre la propuesta misma en sí (Frétard, 2004).

Por otra parte, el crítico de danza alemán Helmut Ploebst, en vez de la denominación de *no danza*, propone el concepto de “nueva coreografía”, el cual, según su consideración, facilita histórica y tipológicamente el análisis de las propuestas actuales en danza. Además, sostiene que Lehmann intenta integrar demasiadas expresiones artísticas bajo el término de teatro posdramático, que incluye también a la danza. A su juicio, la noción de lo posdramático interrelaciona el teatro después de Brecht, la nueva coreografía y el *performance art*, haciendo que los límites entre ellos se vuelvan más difusos (Ploebst, 2001, p. 271). A Ploebst no le parece adecuada esta denominación, pues el término *no danza* podría implicar

que se niega o que no existe danza en los montajes, lo cual no es del todo cierto para estas nuevas propuestas en la danza contemporánea.

Ahora bien, pasaremos a ver de qué modo irrumpe lo real en el arte escénico para luego analizar de qué manera se presenta esta forma de estética crítica. Se analizarán tres características específicas en el arte escénico, tanto en el teatro posdramático como en el movimiento *no danza*, que son las siguientes: la representación del sí-mismo, la ejecución del movimiento y la experiencia cinestésica.

3. La representación del sí-mismo

Una de las características principales de lo posdramático es que el cuerpo ya no hace referencia a algo más, sino que remite a sí mismo y a la misma realidad del actor en escena. El estilo presentacional de la puesta en escena busca efectos de teatralidad lejos de toda imitación exacta de la realidad, pero en el caso de lo posdramático se trata de la presentación de “sí mismo”, una referencia a la identidad propia en el sentido que le da el sociólogo canadiense Erving Goffman, quien considera el comportamiento social de las personas como “actuación” ya que analiza los espacios sociales como si fueran escenarios de teatro. Se considera a las personas como actores que, a lo largo de toda su vida, se esfuerzan persistentemente por transmitir una imagen de “sí-mismo” frente a diferentes grupos sociales, como pueden ser la familia, los amigos, los compañeros de trabajo o de estudio, etc. La imagen es lo que se logra aparentar frente a cada uno de estos grupos y no lo que se es realmente. Para Goffman, en la vida cotidiana, los seres humanos estamos constantemente cambiando de personaje según la situación a la que nos enfrentamos y de acuerdo a la interacción que se presente en cada momento. Es así que el “sí-mismo” se encuentra conformado por el conjunto de interacciones que tenemos a cada instante, y hasta cuando nos encontramos solos existe un “sí-mismo” distinto (Goffman, 2004).

Según este sociólogo, todos los seres humanos representamos siempre un personaje ante los demás, pero esto no necesariamente implica que el personaje que uno representa y el “sí mismo”, como lo llama Goffman, coincidan todo el tiempo; más bien, este “sí mismo” como personaje representado no es algo orgánico, sino que “es un efecto dramático que surge difusamente en la escena representada [...]

porque él y su cuerpo proporcionan simplemente la percha sobre la cual colgará durante cierto tiempo algo fabricado en colaboración” (Goffman, 2004, p. 269). Con “colaboración” se refiere al auditorio que presencia ese “sí mismo” y que le da sentido al personaje que interpreta el actuante. Es decir, en estos nuevos *performers* se manifiesta una ausencia de la representación que intenta remitir a algo distinto que no sea uno mismo como sujeto, y se da, en cambio, una actuación que se pondrá en marcha según lo requerido en el momento, ya que para este autor “una ‘actuación’ (performance) puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (Goffman, 2004, p. 27).

Goffman concibe el “sí-mismo” representado como un tipo de imagen, por lo general estimable, que el individuo intenta efectivamente que le atribuyan los demás cuando está en escena y actúa conforme a su personaje” (Goffman, 2004, p. 268). Esta imagen que refiere al sujeto que se encuentra en escena en dicho momento no se deriva solamente del individuo sino de todo el escenario de dicha actividad, donde los espectadores son los testigos del hecho. El *performance art*, que vendría a ser una acción artística que se presenta en vivo dentro de un contexto interdisciplinario, tendría relación con esta idea de Goffman.

En lo posdramático, la incursión de lo real equivale a una ausencia de representación de un mundo no presente, ya que, a través de la representación del “sí-mismo”, los actores en escena se presentan con su propia identidad, como el personaje a representar en el escenario durante el tiempo que dura la pieza teatral. Es así que se manifiesta una ausencia de referencia a una realidad externa, de tal forma que lo presentado en escena remite al personaje del “sí-mismo” y tanto los acontecimientos como los personajes que forman parte del mundo representado sobre el escenario coinciden con ciertos datos de la vida real de los propios actores.

4. La ejecución del movimiento

En el caso de la *no danza*, el movimiento corporal ha dejado de ser lo principal en los espectáculos de danza, pues otros elementos del montaje tienen igual preponderancia que el movimiento en sí. Este cambio viene desde la danza posmoderna que trata al cuerpo como una máquina de movimientos y que los

prefiere fríos y geométricos a que estén cargados de afectividad (Pavis, 2016, p. 210). Ahora bien, Laurence Louppe sugiere que los movimientos creados por los coreógrafos contemporáneos de danza tienen ciertas cualidades que rechazan el énfasis del movimiento danzado, por lo que aquellos poseen “una ausencia de acentuación que les confiere este carácter átono, discreto, que en nuestras culturas caracteriza los gestos de cada día” (Louppe, 2011, p. 112). Esta ausencia de acento en el movimiento bailado es lo que Louppe señala como una inclusión de gestos de la vida cotidiana por parte de los coreógrafos, que se puede observar en movimientos mínimos y pequeños que, en ciertas ocasiones, llegan hasta la inmovilidad total. Louppe los llama “movimientos pedestres o peatonales”, los cuales se caracterizan por su calidad átona y su aspecto de material bruto. “Movimientos apagados, funcionalidades abolidas, desvitalizadas, expulsadas al limbo de lo simbólico” (Louppe, 2011, p. 113). Son gestos cotidianos y triviales que se caracterizan por su ausencia de acentuación y amplificación. Es decir, no es que exista ausencia de movimiento, sino que los movimientos son ejecutados de un modo menos espectacular. Esta tendencia se presenta en la *no danza* también con la inclusión de bailarines no profesionales en sus montajes. Los movimientos que dichos bailarines despliegan sobre el escenario podrían ser fácilmente ejecutados por la mayoría de asistentes al evento, lo cual no supone que exista un rechazo hacia el movimiento en sí, sino que no se hace hincapié en la destreza o habilidad de los ejecutantes para realizar dichos movimientos.

Es de este modo que se presenta la irrupción de lo real mediante el movimiento en la danza contemporánea, específicamente en la *no danza*. Existe una ausencia de intensidad en la ejecución del movimiento debido a la falta de grandiosidad en su realización. De esta manera, la ausencia de énfasis en la ejecución de los movimientos genera que estos, presentados en escena, sean realizados de forma menos acentuada.

5. La experiencia cinestésica

El movimiento *no danza* se opone a la experiencia cinestésica como fuente principal del placer estético en la danza. Este placer estético se basa en el sentimiento encarnado o movimiento articulado que adquiere una forma objetiva mediante la

coreografía. Según el crítico de danza alemán Gerald Siegmund, esto es algo que viene desde los años 60, cuando la danza posmoderna separa el movimiento de la emoción, y el cuerpo es puesto en escena para ser visto y leído como un signo cultural, ya no percibido a través de una empatía cinestésica (Siegmund, 2017, p. 17-18). Existe una ausencia de emoción y afectos en el movimiento para evitar dicha empatía entre el espectador y lo que se muestra en escena.

Para Siegmund, la empatía cinestésica se presenta en la danza escénica moderna a través de la comunicación emocional de experiencias, mientras que en la danza posmoderna se manifiesta mediante la comunicación entre fisicalidades. Sin embargo, Siegmund también sostiene que la empatía cinestésica no es el único canal a través del cual los bailarines se comunican con la audiencia, ya que el enlace entre los bailarines y el público, que se forja mediante dicha empatía, se rompe debido a la mirada del espectador. La danza inevitablemente involucra el elemento de ver y ser visto y, en algunos casos, lo que el espectador ve no es lo que el bailarín hace. Es así que el proceso de mirar cuestiona la idea de si lo que el espectador ve es lo que siente cinestésicamente. Si el bailarín es consciente de que está bailando frente a una audiencia, esto hace imposible que se comporte de forma cotidiana y es ahí cuando surgen los elementos que se utilizan en una representación teatral. La dificultad de mirar genera dos cuestiones aquí: debido a que la danza es efímera, es difícil para el espectador ver realmente el movimiento ya que este desaparece antes de que note sus cualidades conscientemente. La otra cuestión tiene que ver con la forma objetiva de apreciar el espectáculo. Los espectadores poseen un bagaje cultural que modela sus percepciones y que influencia, inevitablemente, la forma en que perciben el montaje escénico.

Siegmund asevera que, desde la aparición de la fotografía, el cine y el gramófono, la percepción humana ha sufrido una transformación radical. Aunque la percepción humana se basa en factores biológicos del ser humano, cambia su naturaleza de acuerdo a los desarrollos culturales de cada época. La danza posmoderna tiene algo en común con la fotografía cuando los bailarines se quedan quietos, de tal forma que el espectador se detiene a observarlos. Para Siegmund, la subjetivación del cuerpo a través del movimiento y la objetivación del movimiento a través de la articulación del cuerpo son confrontados con la mirada del espectador que

destruye la continuidad de sentir y experimentar la danza. La mirada tiene una función mnemónica pues trae a la mente referencias, imágenes y cuerpos que no necesariamente son resultado inmediato de una respuesta cinestésica por parte del espectador. La intervención de la mirada prepara la escena para la imaginación que también se encuentra ya formada previamente. En vez de bailar desde sus asientos, el público lee la danza. En lugar de experimentar verdades universalmente válidas, el espectador interpola su conocimiento cultural específico y su experiencia social con lo que observa sobre el escenario. El argumento de Siegmund es que la influencia de las artes visuales en la danza anula el trabajo sobre la articulación y la objetivación del movimiento, por lo que el cambio del modo de recepción en la danza, de la empatía cinestésica al mirar, es la base para varias propuestas en el campo de la danza escénica contemporánea y, en especial, del movimiento *no danza*. La recepción estética en danza mediante la empatía cinestésica es reemplazada por el uso del cuerpo como un signo o significante cultural para ser visto o leído, como en una pintura o una fotografía. Es así que la *no danza* realiza sus proyectos dejando de lado completamente la empatía cinestésica como modo de experiencia estética en la danza (Siegmund, 2017, p. 28-31).

Así, siguiendo la tesis de Siegmund, es que se presenta la irrupción de lo real con una ausencia de empatía cinestésica. Como se puede observar, existe una ausencia de participación afectiva por parte de los espectadores, ya que no se recurre a ninguna identificación del movimiento con una emoción o afecto, sino que, más bien, esta ausencia reclama la interpretación del espectador mediante el uso de su mirada informada y crítica que observa al cuerpo como un signo cultural a ser descifrado. De esta manera, se busca que la audiencia no se involucre emocionalmente con el montaje que presencia y lo analice mediante la apelación a su raciocinio.

Ahora pasaremos a ver cómo esta irrupción de lo real, tanto en el teatro posdramático como en el movimiento *no danza*, se puede percibir como una forma de estética crítica en el arte escénico.

6. La irrupción de lo real como forma de estética crítica en el arte escénico

Lo posdramático realiza una crítica a la representación escénica. Carlson menciona que una clara manifestación del teatro contemporáneo es la incorporación al escenario de material humano y no-humano que proviene de la vida real. Lo posdramático remueve la mimesis y el texto narrativo para mostrar el material de la vida cotidiana, pero presentado en un marco teatral o performativo (Carlson, 2015, p 589).

Ahora bien, esta reflexión que se manifiesta en lo posdramático afecta a la representación escénica en sí, ya que una de las principales características del teatro posdramático es la autorreflexibilidad y, por este motivo, es que su crítica surge desde adentro en contra del teatro clásico aristotélico, con la finalidad de que el espectador sea consciente de las convenciones más usuales que se dan en la representación. Es a través de la exclusión de estas convenciones que el espectador aprende a reconocer los componentes más habituales y fundamentales de un montaje teatral o de danza, con el fin de que pueda ser consciente de su ausencia.

Por otro lado, Carlson también delimita el concepto de lo posdramático en cuanto a su rechazo a lo mimético, al afirmar que el real enemigo de lo posdramático es lo mimético, por lo que se desvanecen los límites entre representación y realidad. Para este autor, lo posdramático no se limita solamente a que el hecho escénico sea mimético o no mimético, sino que, en realidad, se trata de lo no mimético enmarcado como si fuera mimético. Si se remueve dicho marco, no solo desaparece la mimesis sino también el teatro mismo, y lo que queda es la vida (Carlson, 2015, p. 591-593). En la idea de que, al remover la mimesis, lo que queda es la vida, es donde se aprecia la irrupción de lo real como forma de estética crítica en el concepto de lo posdramático. Además, Carlson da cuenta, aunque de manera bastante general, de la relación existente entre el movimiento *no danza* y el concepto de teatro posdramático, al sostener que este movimiento es el equivalente en danza a lo posdramático en el teatro. Esta afirmación de Carlson propone un vínculo importante entre ambos conceptos, ya que menciona como aspectos en común la negación de la mimesis y la ausencia de un texto ya existente

o de un vocabulario de danza preestablecido. Es así que también en el movimiento *no danza* se puede apreciar el paso de lo cotidiano a lo escénico; o, mejor dicho, el paso de lo común y corriente, que pertenece al ámbito privado, hacia la esfera pública del hecho escénico, hace que la irrupción de lo real se manifieste como un modo de estética crítica en contra de la representación escénica en general.

Por eso, tanto en el teatro posdramático como en el movimiento *no danza*, se busca rehuir a los modelos representacionales fijos o asumidos por la dramaturgia clásica y las estructuras coreográficas, para dar paso a una representación escénica que se emancipa del texto y de los movimientos grandiosos, respectivamente, los cuales se resisten a ser fijados de una única forma.

A través de las tres características descritas (la representación del sí-mismo, la ejecución del movimiento y la experiencia cinestésica), se presenta una forma de estética crítica que le provee a las artes escénicas del teatro y la danza un uso autorreflexivo de ciertos elementos y una autorreferencia en el lenguaje teatral y coreográfico. Es así como el arte escénico se manifiesta con su propia fuerza a través de una expresión que se puede denominar metateatral o metadancística, según sea el caso.

Referencias bibliográficas

- Carlson, M. (2015). Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance. *Brazilian Journal on Presence Studies*, 5 (3), pp. 577-595.
- Carlson, M. (2018). *Performance: A Critical Introduction*. Routledge.
- Ferrater Mora, J. (1994). *Diccionario de filosofía*. Ariel.
- Frétard, D. (2004). *La danse contemporaine. Danse et non danse, vingt-cinq ans d'histoires*. Cercle d'art.
- Goffman, E. (2004). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Cendeac.
- Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Toma, ediciones y producciones escénicas y cinematográficas.
- Ploebst, H. (2001). *Neue Choreographie in der Gesellschaft des spektakels. No Wind no Word: New Choreography in the Society of the Spectacle, 9 Portraits*. K. Kieser.
- Siegmund, G. (2017). *Jérôme Bel. Dance, Theatre and the Subject*. Palgrave Macmillan.

SUMILLAS



MESA 1

Diana I. Luque Sánchez

Estudia el Doctorado en Filosofía de la Universidad de Zaragoza (Unizar, España). Pertenece a los consejos de redacción de las revistas *Acotaciones* y *Primer Acto*. Licenciada en Filología Inglesa por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), cuenta con un Máster en Creación Teatral en la Universidad Carlos III de Madrid (UC3M), un Título Superior en Dramaturgia (RESAD), un Máster en Teatro y Artes Escénicas (ITEM-UCM) y un Diploma de Estudios Avanzados en Literatura Inglesa y Norteamericana (UAM). Autora, entre otros, de *Ecós en el fango* (2021), *Puto Barrio* (2020), *Duermevela kafkiana* (2018), (*El niño erizo* (2014, candidata al Premio Max 2019) y *Tras la puerta* (2012, Premio Ricardo López Aranda 2011). Ha traducido a Peter Brook, Martin McDonagh, Abbie Spallen, Marina Carr y David Hare.

Olívia Camboim Romano

Nacida en Brasilia (DF, Brasil) en 1978. Es artista, espectadora y profesora en la Universidad Federal de Sergipe, en la región noreste de Brasil. Actualmente, es investigadora de postdoctorado en la Universidad Federal de Bahía (UFBA). Doctora en Artes Escénicas por la UFBA, con pasantía de investigación en la Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 y en la Universidad de Buenos Aires. Máster en Teatro y Licenciada en Artes Escénicas por la Universidad Estadual de Santa Catarina. Autora del libro *Uma arena no museu: reflexões sobre a primeira montagem de Brecht em Santa Catarina* (2010).

Carlos-Urani Montiel y Amalia Rodríguez Isais

Carlos-Urani Montiel es doctor en Estudios Hispánicos (Western University, Ontario, Canadá) y miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), Nivel I. Amalia Rodríguez Isais es maestra en Estudios Literarios y candidata a doctora en Estudios Urbanos por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ). Ambos son profesores de la UACJ, donde imparten clases en el Departamento de Humanidades. Su libro

Cartografía literaria de Ciudad Juárez (2019) fue acreedor al XVI Premio Anual de Crítica Literaria y Ensayo Político Guillermo Rousset Banda. Su ensayo *Juárez liminal: cuerpos, espacio público y teatralidades feministas al borde* ganó el Premio a la Investigación en Poéticas Teatrales Mexicanas Contemporáneas 2020, otorgado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU). Dirigen el Centro de Investigación y Documentación Dramática Norteamericano, proyecto colectivo dedicado a la crítica teatral y a la formación de públicos. Coordinan la Escuela de Espectadores de Ciudad Juárez, que forma parte de la Red Internacional de Escuelas de Espectadores.

MESA 2

Julia Monge Torres

Licenciada en Educación Artística por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD). Realizó especializaciones en dramaturgia, danzas modernas y contemporáneas. Docente con más de doce años de experiencia, en aula y como asesora de distintas organizaciones educativas. Ha participado como ponente en congresos nacionales e internacionales sobre arte y pedagogía. Actualmente, labora en la Universidad Tecnológica del Perú y en la ENSAD; además, realiza una investigación sobre gestión y calidad educativa en espacios alternativos, proyecto desarrollado desde la Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Dorcas Camasca Córdova

Actriz, directora, investigadora y gestora, egresada de la Universidad Científica del Sur. Dramaturga de los textos *Tinoco* (2020) y *Alas de mariposa su Frida* (2021), y codramaturga de *Lafayette* (2022). Se desarrolló como productora ejecutiva en los proyectos teatrales *Hipervínculo* (2020) y *Lafayette* (2021-2022). Asimismo, desarrolló el cargo de arte-educadora con niños y adolescentes en la Casa Cultural Arena y Esteras. Actualmente, es docente de teatro en las instituciones Avantgard y La Merced Kids, implementando la metodología de Learning.

Michelle Scheelje Ramírez

Egresada de la carrera de Artes Escénicas de la Universidad Científica del Sur. Trabaja en el ámbito teatral como directora, gestora y productora de teatro. Ha dirigido las obras *Lafayette* y *Los niños se escapan*. Asimismo, ha participado en el área técnica de montajes como *Así nos vemos*, estrenada en el Nuevo Teatro Julieta; *Latencia*, obra de danza contemporánea presentada en el Teatro Británico; y *El cuaderno negro de Almada*, puesta en el Teatro de la Alianza Francesa. Entre sus ámbitos de interés se encuentra aprender sobre los universos multidisciplinares del teatro.

Anabel Paoletta

Doctora en Artes, graduada en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Es Licenciada en Teatro y Profesora Superior de Teatro por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, donde se desempeña como docente en el Departamento de Historia y Teoría del Arte. Es becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y codirige el proyecto de investigación *Teatro posdramático y artes performativas en Argentina 2010-2020*, inserto en el Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales; además, es miembro activo del proyecto Investigación de Procesos Creativos en Artes del Espectáculo (IPROCAE) del Centro de Investigación Dramática. Actriz, asistente técnica y directora teatral con laureada trayectoria.

MESA 3

Gabriela Aparicio

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM. Desde 2012 promueve la profesión de lxs dramaturgistas, impartiendo talleres y participando en conversatorios virtuales de Estados Unidos, Guatemala, Chile, Argentina y México. Ganadora del Field Grant 2019 de la Literary Managers and Dramaturgs of the Americas con el proyecto Expedición: en busca de dramaturgistas en México. Como dramaturgista, ha colaborado en las obras teatrales *Tiempo de fiesta*, *Vine a Rusia porque me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov*, *Conmemorantes*, *Hugo no es Lola*, *Fuimos Ein-Stein* y en *Rat City*, proyecto conformado por un videojuego, infografías y una novela interactiva.

Janeth Piña

Egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Creadora escénica, su trabajo se desarrolla en los siguientes ejes de investigación: procesos de laboratorio escénico, dramaturgia colectiva y teatro comunitario. Actualmente, es dramaturgista del colectivo escénico La Compañíasauria, con quienes participó como codirectora de la obra Litoral de *Wajdi Mouawad* (2017); como dramaturgista en *Sobre cómo no ser un deseo estúpido*, obra ganadora del 27° Festival Internacional de Teatro Universitario 2020; y en la codirección de las piezas de performance *Máquinas escénicas para cuerpos enfermos* (2022).

Paloma Bonilla

Egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Fundadora del colectivo Campo de ruinas, trabajó en la pieza *¿Qué estamos haciendo los jóvenes para desaparecer?* (intervención/instalación en espacios públicos, 2011-2013). Colaboró en las obras *El retablo de las maravillas* (2013-2014) y *El dilema del erizo* del Colectivo Siete Tierras, finalista del Festival Internacional de Teatro Universitario 2016-2017. Como dramaturgista, ha realizado trabajos de traducción desde 2011, en obras como *Tiempo de fiesta y diversos textos*.

Nuria Cano Erazo

Artista plástica y visual con mención de honor en la especialidad de Pintura de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes. Magíster en Historia del Arte y Curaduría por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Cuenta con exposiciones individuales como *Habitación en Lima* (MASM, 2018), *Retorno al seno* (AENBA, 2018), *Bajo soles mostrencos* (ICPNA, 2016) y *Testimonios retratados* (Alianza Francesa, 2014); y con una residencia artística en *L'escale des artistes* en Francia (2018). Su trabajo visual y de investigación parten del retrato en vivo y la recopilación de testimonios, para derivar en aspectos de convivencia en diversos contextos, profundizando en los hechos violentos actuales y cómo estos afectan nuestras relaciones mentales y emocionales. Es docente en la carrera de Artes Escénicas de la Universidad Científica del Sur y en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

Tirso Causillas

Teatrista e investigador en artes escénicas licenciado en Creación y Producción Escénica por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Como creador escénico ha participado en las piezas *Financiamiento desaprobado* (ganadora del festival Sala de Parto), *Juzgado de Familia Número 6* (ganadora a mejor director por Oficio Crítico y seleccionada al Festival de Artes Escénicas Lima 2022), *Cómo criar dinosaurios rojos*, entre otras; en el rol de director, actor y dramaturgo. Investigador panelista en diversos congresos internacionales como Voces Escénicas del Sur, el ETTIEN, el organizado por la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA), entre otros. Asimismo, ha participado en procesos de investigación/creación orientados a pensar/hacer política desde el arte escénico.

MESA 4

César Ernesto Arenas Ulloa

Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Docente por más de seis años en diversas universidades privadas de Lima. Ha sido ponente en diversos congresos y ha publicado varios artículos sobre poesía y dramaturgia peruana contemporánea. Ha participado en los talleres de dirección, escritura y crítica teatral de César De María, Mariana de Althaus, Percy Encinas, Diego La Hoz, Eduardo Adrianzén, Gustavo Geirola (Argentina), Javier Ibacache (Chile) y Mariano Tenconi (Argentina). En la actualidad, estudia una maestría en Disciplinas de la Música y del Teatro en Italia, país donde ha estrenado dos espectáculos de creación colectiva.

Lucía Zanfardini

Actriz, docente e investigadora. Forma parte del grupo Dos Ríos Compañía Orillera de Teatro. En la actualidad, actúa en *Nuestras Vacaciones*, junto a Germán Rodeghiero y con dirección de Daniel Etcheverry, y en *Otra, postales de migración*, junto a Guillermo Riegelhaupt y con dirección de Gustavo Bendersky. Desarrolla tareas de gestión y producción teatral como miembro de la Asociación de Teatro Independiente Purogrupo (ATIP), entidad que gestiona el Teatro El Tubo en Viedma, Río Negro. En 2021, organizó el I Festival de lo Urgente, titulado “La

gauchesca. De los malones a los piquetes, de la literatura a la escena: teatro, literatura y empanadas criollas”, que se desarrolló en el mes de octubre en Viedma.

Guillermo Riegelhaupt

Actor egresado de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD) de la Ciudad de Buenos Aires. Desde hace 25 años se dedica a la creación escénica, la asistencia técnica de espectáculos, la gestión de eventos teatrales independientes y a la coordinación de espacios de formación. Es fundador e integrante de diversas experiencias de teatro de grupo en Río Negro, Patagonia Argentina, con las que ha participado en giras y festivales nacionales e internacionales. Actualmente, es integrante de Dos Ríos Compañía Orillera de Teatro. En forma paralela, trabaja en gestión cultural pública, ámbito en el que fue coordinador del Área Teatro de la Secretaría de Cultura de Río Negro (2012-2018). Desde 2012, es miembro de la Asociación de Teatro Independiente Purogrupo (ATIP). Integra el Colectivo Âmbar-Red de Artistas y Promotores Escénicos de Latinoamérica. Cursa actualmente la Maestría en Teatro, mención Actuación, de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN).

Gustavo Bendersky

Actor, director, lector. Formado en la tradición del teatro independiente, su trabajo indaga en las intersecciones de la investigación teatral, la divulgación científica, la pedagogía, la gestión cultural y la producción en las artes performáticas. Ha participado en más de sesenta experiencias teatrales, ocupando alternativa y simultáneamente los roles de actor, dramaturgo, director, iluminador y productor. Si mira hacia una de las orillas del camino, ve a alguno de sus maestros muertos: el polaco Jerzy Grotowski, el pedagogo Jacotot, el cinéfilo Mario. Si mira hacia la otra orilla, dialoga con sus maestros vivos: el director Miguel Rubio, el pensador Eugenio Barba y el futbolista Enzo Francescoli.

Miriam Álvarez

Directora y actriz del Grupo de Teatro Mapuche El Katango. Doctora en Artes con mención en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba (2022), Profesora de Artes en Teatro del Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA, 2003), Maestra de Teatro (1999) y Actriz (1997) de la Escuela de Teatro de La Plata. Docente de las carreras de Teatro en la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN). Su lugar de trabajo es el Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio (IIDyPCa). Forma parte de proyectos de investigación de la UNRN vinculados a la problemática mapuche.

Anabel Paoletta

Doctora en Artes, graduada en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Es Licenciada en Teatro y Profesora Superior de Teatro por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, donde se desempeña como docente en el Departamento de Historia y Teoría del Arte. Es becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y codirige el proyecto de investigación *Teatro posdramático y artes performativas en Argentina 2010- 2020*, inserto en el Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales; además, es miembro activo del proyecto Investigación de Procesos Creativos en Artes del Espectáculo (IPROCAE) del Centro de Investigación Dramática. Actriz, asistente técnica y directora teatral con laureada trayectoria.

MESA 5

Arlette Souza e Souza

Actriz, directora, profesora e investigadora en teatro. Actualmente, cursa el doctorado en Artes Escénicas por la Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) en Florianópolis, Brasil, con una investigación sobre una práctica teatral libertaria y anarquista. Actuó en el monólogo *Tia Glaucéria faz picadinho* y es la directora artística y profesora del Curso de Teatro Mímesis, también en Florianópolis.

Roberto Vladimir Carbajal

Actor-mimo y maestro de artes escénicas. Realiza estudios de música y teatro en las escuelas de extensión del Centro Nacional de Artes (Cenar). También participa como alumno de la Escuela Municipal de Teatro de Valladolid, España. Es docente-investigador de la Universidad Francisco Gavidia. Ha participado en diversos talleres y seminarios de formación a nivel nacional e internacional, como Actuación para la Cámara, Payaso Escénico, Comedia del Arte, Guión y Dramaturgia, Producción Escénica, etc.; así como en festivales, encuentros y muestras nacionales e internacionales. Ha sido cofundador y actor de varias compañías nacionales, con más de 25 obras estrenadas. Escribe ensayos, crítica y dramaturgia. Licenciado en Educación y con un Máster en Metodología de Investigación Social, actualmente cursa un doctorado en el ámbito educativo.

Rubén Bardales

Magíster en Artes Escénicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Egresado del Conservatorio de Formación Actoral de la Asociación Cultural Peruano Británica. Ha actuado en diversas obras de teatro y ha sido ponente en seminarios de Artes Escénicas. Actualmente, es docente de la carrera de Artes Escénicas de la Universidad Científica del Sur y cursa el Doctorado en Filosofía de la PUCP, donde desarrolla una investigación sobre la relación entre la experiencia de lo sublime y la categoría de lo abyecto en la representación de las artes escénicas contemporáneas del siglo XX en adelante.

CONFERENCIAS MAGISTRALES



DIDANWY **KENT TREJO**



Experiencias intermediales en la escena: comunidades sensoriales en tiempos de contingencia

Para mí es una emoción muy grande estar con ustedes en este momento porque es la primera conferencia que doy de manera presencial desde hace tres años. Hay algo muy fuerte, muy potente de reencontrarnos aquí, así, en la cercanía. Incluso el Aula del Espectador de Teatro de la UNAM, que coordino, sigue siendo virtual en la Ciudad de México. Hemos vuelto a las aulas, aunque todavía con muchas restricciones respecto a los convivios. Desde anoche que llegué, en la madrugada, he percibido acá en Lima una comunidad sensorial distinta. Noto una relación con los cubrebocas distinta, una forma de saludo, una forma de contacto y de tacto distinta. Sobre eso vamos a hablar un poco el día de hoy.

Lo primero que quisiera pedirles es su paciencia, su atención y su escucha. Voy a traer muchas categorías teóricas que para mí han sido interesantes de pensar en estos tiempos; territorios teóricos que me han permitido trazar algunos caminos de pensamiento. Vengo a compartirles eso, esas trayectorias de pensamiento que no son más que posibilidades para pensar y recorrer. Quisiera pedirles, en ese sentido —porque justo vamos a estar hablando de comunidades sensoriales—, que nos percibamos como una comunidad que en este momento se forma y comparte modos de sentir.

¿Qué es esto de las comunidades sensoriales? A mí me parece una palabra inspiradora. Cuando digo “comunidad sensorial” de inmediato convocamos a la idea de comunidad, es decir, de tener un algo en común, y a la idea de sensorialidad. Durante mucho tiempo, los estudios de las humanidades y las artes, han sido territorios no necesariamente bien acogidos. Casi siempre se piensa en la sensorialidad o emocionalidad como territorios que, por subjetivos, son marcos

poco propicios para abordar las artes. Para mí, justamente este territorio, a partir del giro sensorial, ha detonado posibilidades de pensamiento para la escena que me gustaría compartir con ustedes.

Les quiero pedir que estemos en ejercicio continuo de conciencia sobre nuestro cuerpo y sobre este territorio de sensorialidad. Es un territorio específico, hay una cierta temperatura, el cuerpo de varias personas aquí presentes está habituado al clima de Lima, seguramente están en una relación con el espacio y con la atmósfera muy distinta a la mía. Esta mañana, por ejemplo, mi cuerpo reconoció una sensación de mar, pero no he ido al mar todavía. Llegué a las dos de la madrugada y no he tenido la oportunidad de caminar las diez cuadras que me separan del mar. Hay una relación en mi cabeza sobre el mar, pero todavía no lo he visto ni tocado y, aun así, mi cuerpo sabe a mar. Sabe con el tacto, sabe con el contacto, sabe desde un sentido háptico que el mar me está tocando.

Seamos conscientes de esta sensorialidad. ¿Cómo escuchan? ¿Qué deciden escuchar y qué omitir? Estos filtros sensoriales están siempre activos, son culturales, lo que pasa es que nunca los hacemos conscientes. Están ahí. Entonces, como ejercicio, anoten en sus libretas o celulares, ¿cómo me siento?, ¿dónde estoy?, ¿con quién vengo? Estas tres preguntas, para mí, se han vuelto medulares en los registros de bitácora que tengo de los acontecimientos escénicos. ¿Cómo estoy? ¿Dónde estoy? ¿Con quién vengo? Es una especie de check-in interno para saber que eso que siempre pensamos como subjetivo, en realidad, se convierte en un territorio metodológico de un hacer consciente. Esta conferencia magistral se llama “Experiencias intermediales en la escena: comunidades sensoriales en tiempos de contingencia” y, como su nombre lo indica, hay tres zonas, tres pilares, muy importantes que me gustaría revisar antes de hacer unas reflexiones que las vinculen.

1. La primera es la experiencia en sí misma, que es una noción de la que estamos muy habituados a hablar: decimos que tenemos experiencias, hablamos de las experiencias, yo vine a tener una experiencia, hemos tenido experiencia.
2. Por otro lado, está la noción de *intermedialidad*, que hemos traído bastante a colación y ha estado muy presente porque, en los últimos dos años, estuvimos necesitados de estos tránsitos mediales de un medio a otro medio. En esta

ocasión, me gustaría situar esta noción desde el paradigma de los estudios intermediales.

3. La tercera zona importante es la de *comunidades sensoriales*, que ya he ido mencionando.

Estas tres zonas o pilares, que podríamos ver como términos, conceptos, territorios de pensamientos en sí mismos, son las que me gustaría ir delineando antes de arribar a algunas reflexiones sobre nuestros convivios actuales o sobre los modos de estar en la escena actualmente.

1. Experiencia

Entonces, comienzo con la palabra *experiencia*. La palabra experiencia, de manera muy común, es una palabra que estamos habituados a pensar como aquella que alude a lo que se sedimenta; es decir, hablamos casi siempre en pasado. Hablamos de las experiencias que hemos tenido o decimos, por ejemplo, que alguien es “experto” en algo. Es la misma palabra porque va acumulando saberes. Yo tengo mucha experiencia en trabajar con espectadoras y espectadores, ¿y eso qué quiere decir? Que he estado mucho tiempo sentada en la butaca, en relación con ellas y ellos. Es decir, me expreso mirando hacia atrás. Hablamos de experiencia en ese sentido: acumulamos saber. Sin embargo, la palabra experiencia tiene dos acepciones. No solamente la de acumulación, que nos hace tener una serie de huellas percutidas, sino también una segunda raíz, la raíz *peri-*, que está presente en palabras como “experimento”, “experimentar”, “experto”. En “experto” pierde la *i-*, pero sigue siendo la misma raíz. Posee la misma familia de la palabra *pericolo*: “peligro”. A mí, desde hace tiempo, me ha interesado mucho esta doble acepción de la palabra experiencia. Porque ese *peri* está situándonos, nos está indicando que la experiencia siempre está en el tránsito de lo conocido y lo desconocido. Es decir, no estamos pensando la experiencia solo como acumulación, sino como esa apertura a lo desconocido, como ese territorio del que no se tiene control.

Dice Yi-Fu Tuan que experimentar o experimentar, en el sentido activo del término, implica aventurarse a lo inexplorado, entregarse a lo ilusorio y lo incierto. Implica también la facultad de aprehender —con “h”— la propia vivencia, atender lo

viviente que se constituye de pensamientos, sentimientos y sensaciones. Es decir, en este lado de la experiencia nos damos cuenta de que hay un territorio, el de lo desconocido, que pone al cuerpo en una experiencia que no solo se piensa en pasado sino en lo viviente, en lo que se tiene en ese momento por vivir.

Por otro lado, la palabra experiencia está también vinculada a la noción de percutir —que ya he mencionado—. Es decir, ese *per-*, ese *peri-*, como sedimentación, está también vinculado a la acción de percutir o de repercutir. Aunque por su etimología proviene de la otra raíz, que es *quater-*, que alude al acto de sacudir o golpear, su configuración posee la partícula *per-*, prefijo cuyo significado indica en términos generales una acción hecha por completo a cabalidad; es decir, aquello que nos impacta, aquello que nos deja huella. Si algo hemos aprendido en estos tiempos de pandemia, ha sido justamente esta noción de experiencia permanente, esta sensación de que todos los marcos humanos que conocíamos, las estructuras, los modos de habitar el mundo, eran *experiencia* en el sentido también de acumulación de saberes. Si algo pasó hace tres años, cuando inició la pandemia, es que tuvimos la sensación de que se abría un nuevo territorio, un territorio desconocido. Hemos habitado la incertidumbre, el peligro (*pericolo*) de la experiencia, quizás más que nunca. No digo más que nunca en la historia de la humanidad, porque hay humanas y humanos que estuvieron mucho antes de nosotros y ya vivieron esas experiencias radicales de cambios. Pero sí en la vida de, por lo menos, los que estamos en esta sala, pues no veo acá a nadie que haya vivido otra pandemia o una situación en la que se le haya desmoronado tan radicalmente la realidad.

Entonces, me interesa esta noción de experiencia, con la cual vengo trabajando dentro de mis investigaciones desde hace tiempo, no en un sentido dicotómico. Me interesa mucho insistir en que no estoy planteando la experiencia como apertura a lo desconocido, por un lado, o sedimentación, por otro, como si fueran dos cosas distintas. De hecho, planteo esta posibilidad de romper con los dualismos cartesianos, con esta dicotomía permanente que piensa siempre en los opuestos, en la diferencia, y, por lo tanto, en aquello separado también como jerarquizado. Estamos tan habituados a estas jerarquizaciones que pensamos que es una cosa o la otra. Acá estoy hablando en términos de un hacer pendular, no como un asunto separado sino dialógico, como aquello que está en permanente flujo. La experiencia

siempre está implicando apertura a lo desconocido y también una sedimentación de saberes. Estamos siempre en ese tránsito.

En este sentido, me interesa abordar la tensión que hemos tenido, por ejemplo, entre lo que sucede en las experiencias conviviales y las experiencias tecnoviviales. Esta misma operación mental dicotómica es la que nos hace insistir en que solamente hay una forma de teatro, o que solamente hay una forma en la que se pueden habitar las artes escénicas. Hacia allá vamos.

2. Comunidades sensoriales

Pero antes, vamos a sumar la segunda zona en términos teóricos. Les decía que las comunidades sensoriales se establecen, de alguna manera, a partir de la noción simple de comunidad: tener algo en común. Esto es importante subrayarlo porque la noción de comunidad, sobre todo en las artes escénicas, ha sido muy trabajada, por ejemplo, cuando pensamos el teatro comunitario y en otras prácticas donde se alude a esta noción con otras complejidades. Me gustaría quedarme en este momento con un criterio de comunidad un poquito más simple: aquello que tenemos en común. Es decir, se forja comunidad porque hay algo en común que nos une. Desde el giro sensorial, la antropología de los sentidos y una perspectiva de sociología de los sentidos —cuya tradición podríamos rastrear hasta Georg Simmel, desde hace tiempo, pero que en este momento ha tenido una especie de auge importante—, podemos plantear, como lo apuntan Vannini, Gottschalk y Waskul en “Toward a Sociology of Senses”, del libro *The Senses in Self, Society and Culture. A Sociology of the Senses* (2012), que las comunidades sensoriales son grupos de personas que comparten formas comunes de usar sus sentidos y de dar sentido a las sensaciones. Así de simple y complejo.

Pero ¿de qué estamos hablando cuando decimos formas comunes de sentir? Es decir, grupos en los cuales las personas están conectadas colectivamente entre y a través de normas de interpretación de la experiencia sensorial y vinculadas a la misma valuación o devaluación de esas experiencias sensoriales. Esta es la definición que dan Vannini, Gottschalk y Waskul (2012) sobre las comunidades sensoriales. Por ejemplo, nos suena muy claro cuando imaginamos esos pequeños grupos que tenemos en la adolescencia, donde nos sentimos vinculadas

identitariamente por los modos de sentir y percibir algo. De hecho, la adolescencia es uno de los momentos más importantes de los seres humanos donde se tejen estas comunidades sensoriales. Tenemos esas amigas y amigos porque sentimos que hay una manera de sentir en común, sentimos igual, nos interesa la misma música, hay una especie de afectividad compartida. Las comunidades sensoriales, efectivamente, están siempre trenzadas y trazadas por los afectos que se establecen entre aquellas personas que están compartiendo.

Las comunidades sensoriales de la escena las podemos pensar, por lo menos, en dos sentidos. Cuando estamos hablando de comunidades sensoriales en el teatro, la danza, el circo, pensamos en comunidades sensoriales estables y comunidades sensoriales efímeras.

2.1 Comunidades sensoriales estables

Serían las compañías, grupos, colectivos que, de alguna manera, llevan mucho tiempo trabajando y tienen modos de hacer, modos de sentir en común. Esto se hizo muy patente, por ejemplo, en los tiempos de la pandemia, cuando empezamos a ver que nos teníamos que organizar de otras formas y había modos de sentir muy concretos que modulaban nuestro hacer.

Las comunidades sensoriales de la escena, más allá de los haceres disciplinares distintos, son comunidades que siempre están articuladas bajo el sentido del tacto y el contacto. Es decir, entre otras cosas, es eso lo que las vuelve específicas, las formas de tacto y de contacto. Se volvió muy evidente cuando llegó la pandemia y el encierro: nos dimos cuenta de que no nos podíamos tocar, que teníamos que transmediar nuestras formas de contacto a otro tipo de formas de tocar. Tocarnos a través del oído, a través de otro tipo de tecnologías de comunicación, porque las estrategias sensoriales y emocionales habituales que poseen las comunidades sensoriales de la escena estaban, en aquel momento, prohibidas.

Entonces, en un grupo de danza o grupo de circo, ¿qué les hace afines en esta sensorialidad? Si van a una escuela de artes escénicas, por ejemplo, ustedes pueden reconocer casi de inmediato quién proviene de qué disciplina. El hacer está inscrito en el cuerpo. Vayan, por ejemplo, a un conservatorio de música, uno puede

incluso adivinar qué instrumento es el que toca cada intérprete, uno reconoce el cuerpo de un flautista, que es distinto al de una guitarrista, una clarinetista o saxofonista, porque está inscrito también en el cuerpo esta comunidad sensorial que se porta. Cuando uno entra a un salón de danza, alcanza a ver cómo hay una relación con el sudor, con la piel, es totalmente epidérmica la comunidad sensorial de la danza. Darse masajes en los hombros, tocarse los pies, hay un olor a una pomada en particular, a ese tipo de remedios, hay vendas... Es el tacto y contacto habitual entre una comunidad de danza, hay una sensorialidad muy clara allí. Y sucede también cuando pensamos en la gente de circo, hay ciertas imágenes olfativas, sonoras que tenemos asociadas a esas comunidades sensoriales. Uno entra a un conservatorio de música y esa sonoridad de instrumentos afinándose, esta suerte de falla en los sonidos, el error, es parte de un universo sensorial de quien está habituado a la comunidad de la escena musical. En las comunidades del teatro, también hay rasgos distintivos.

Tengo la fortuna de ser docente en territorios muy distintos de las artes. Cuando estoy con las y los estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro sé que, en el instante en que les diga “vamos a hacer un ejercicio de caminata”, van a quitarse los zapatos con toda naturalidad, van a ponerse frente al espejo y van a comenzar a jugar. Esas comunidades sensoriales son muy claras. Cosa muy distinta ocurre cuando le pido a los estudiantes de doctorado y de maestría de Historia del Arte que hagan exactamente el mismo ejercicio. Es sumamente difícil hacer que una comunidad de posgrado que estudia Historia del Arte se quite los zapatos y esté dispuesta a pisar el piso de la universidad, que normalmente no está muy limpio. Esto pasa porque hay un modo de sentir, un filtro sensorial específico. Lo que para una comunidad sensorial puede ser una experiencia de acumulación, en el sentido que hablábamos al inicio, para otra comunidad sensorial puede ser una apertura a lo desconocido. Es decir, se vuelve un evento extraordinario para un historiador del arte que está haciendo el doctorado, que siempre ha estado habituado a traer zapatos; mientras que para una estudiante de teatro de tercer semestre resulta absolutamente habitual, y lo que ocurre es, más bien, una acumulación de saberes. Entonces, tensando un poco el hilo, cuando estábamos hablando de experiencia,

estábamos hablando también de comunidades sensoriales que poseen diferentes filtros sensoriales y diferentes modos de sentir.

Lo que sucede concretamente en la escena es que las comunidades sensoriales estables configuran una comunidad sensorial efímera en el acontecimiento. Por ejemplo, el día de hoy estamos acá, todos y todas, con el propósito de hablar sobre esto; por tanto, estamos en una comunidad que es efímera, que tiene un tiempo determinado de existencia. Incluso si pensamos en este ETTIEN, vemos que se va forjando una comunidad sensorial que estará activa durante estos días, pero que es efímera, inicia y termina. Si se le da continuidad, se pueden generar cosas estables.

Esta mañana estuve con algunos estudiantes de la ENSAD. Hace un momento, cuando estábamos acomodándonos para este conferencia —yo revisando mis notas, a las que no les estoy haciendo tanto caso como debería—, tuvimos intercambios de miradas, hicimos gestos, hubo sonrisas, es decir, nos reconocimos porque iniciamos desde esta mañana una relación sensorial, donde ya hubo un primer flujo de mirada. Dice Georg Simmel que todo el conocimiento de lo humano está en la geometría del rostro. Es el rostro el que nos permite el conocimiento de lo humano, eso decía Simmel, hace ya mucho tiempo. Justamente, ese rostro que comunica con los ojos, la nariz y la boca, esa geometría, tiene la potencialidad de que aquello que miro me mira en el flujo inverso. Sobre todo, cuando estamos en una presencia física en las comunidades sensoriales de las artes escénicas, del tacto y del contacto, porque estamos habituados a ello. Durante el tiempo de pandemia, sin embargo, sucedió que la pantalla no permitía ese doble flujo, estábamos siempre en un estrabismo, había otro modo sensorial, otra forma de crear comunidades sensoriales en la pantalla, pero no esta, no este flujo comunicativo.

2.2 Comunidades sensoriales efímeras

La comunidad sensorial efímera en las artes escénicas se produce, justamente, en el momento en que se da el convivio, el acontecimiento teatral, el acontecimiento dancístico, el acontecimiento del performance. En ese momento se configura una comunidad sensorial efímera porque estamos reunidas y reunidos en un mismo

cronotopo. El acontecimiento teatral, como lo ha definido Jorge Dubatti, tiene convivio, *poiesis* y expectación, esas tres zonas que nos permiten estar siempre creando un territorio en el que estamos compartiendo el mismo tiempo y espacio, la misma zona cronotópica, los mismos cuerpos auráticos. Esto de los cuerpos auráticos se vuelve muy claro en estos tiempos, cuando sabemos que en este momento en el que estamos compartiendo este cronotopo nuestra vida está en un devenir. Es decir, estamos compartiendo el mismo tiempo y el mismo espacio, estamos vivas y sanas, pero diría Deleuze (2010), a partir de la noción de devenir, que en potencia también estamos enfermas, en potencia también estamos muertas. Pero en este momento y en este lugar, estamos compartiendo el mismo tiempo y el mismo espacio físico. Si llegara a temblar —acá lo digo y creo que no tiembla tanto; en la Ciudad de México procuro no hacer estos comentarios, pues nos puede venir un sismo fuerte—, estaríamos todas y todos compartiendo ese temblor de la tierra, nuestros cuerpos físicos lo estarían compartiendo.

La comunidad sensorial efímera de las artes escénicas está habituada, en este sentido, a estas formas de tacto y de contacto. Es decir, no solamente lo que toco sino lo que me toca. Y acá estoy hablando del tocar no solo en términos del tacto, de esta sensorialidad que tenemos tan claramente reconocible, como si los sentidos estuvieran localizados en órganos específicos. Cuando hablamos de comunidades sensoriales, estamos hablando también de la posibilidad de pensar el repertorio sensorial más allá de ese repertorio tan clásico y occidental de los cinco sentidos, donde la vista es igual al ojo; la escucha, igual a la oreja; el gusto, a la lengua; el tacto, a la mano; y el olfato, igual a las fosas nasales. Esta localización de los órganos, como si fuera el único repertorio existente, empobrece mucho la noción de sensorialidad.

En realidad, podemos pensar que nuestro cuerpo completo es un órgano de escucha, porque la epidermis es un órgano de escucha. De hecho, dentro del vientre materno, donde todas y todos hemos compartido un primer momento acuático, porque hay muchas cosas que la ciencia ha podido hacer, cambiar y transmediar, pero esto todavía... Dentro de ese vientre de todos y todas, lo primero que tenemos es justamente imágenes que son vibraciones, que son sonoras. Esas son las primeras huellas que percuten en la experiencia.

Entonces, las comunidades sensoriales efímeras del teatro son comunidades que están tensadas, justamente, por esta posibilidad territorial de estar compartiendo el cuerpo en un espacio físico.

3. Intermedialidad

Hablando de experiencias intermediales, esta palabra, “intermedialidad”, es una palabra que en los últimos años ha estado más en el vocabulario de lo que solía estar. En realidad, es un término que tiene ya mucho tiempo empleándose, desde artistas como Dick Higgins o Meredith Monk, que se planteaban a sí mismos dentro de una posibilidad creativa intermedial. Sin embargo, ha tenido un desarrollo en el ámbito de los estudios intermediales, a partir de la instauración de un paradigma que se da, sobre todo, en el 2001 en la Universidad de Lund, en Suecia, por Hans Lund, uno de los pioneros en el campo de los estudios intermediales, donde se empieza a generar una propuesta muy concreta para abandonar ciertas categorías y formas que durante mucho tiempo se estuvieron atendiendo dentro de las artes.

En este sentido, los estudios intermediales, como paradigma muy concreto, son herederos de los *interart studies*, los *media studies*, los *new media poetry studies* y de la literatura comparada, que fueron intentos —o lo son todavía, porque varios de estos campos aún están activos— para dejar de departamentalizar el estudio y desarrollo de las artes y empezarlas a pensar en términos de tránsitos. De pronto, nos dimos cuenta de que se agotaba el discurso de pensar de manera separada el cine, la literatura, la danza, el teatro, etc., y empezaron a tejerse posibilidades para trabajar estos territorios de una manera vinculada.

En los estudios intermediales hay un cambio de paradigma muy concreto, pues se empieza a pensar la categoría de *medio* por encima de la de arte o texto; se levanta la cabeza de la discusión de si algo es arte o no es arte, una discusión que además tiene en el centro, sobre todo, un sistema de poder hegemónico y una serie de verticalidades también institucionales. Los estudios intermediales empiezan a activar un pensamiento que rompe con estas categorías que dejan fuera lo que no es arte; abandonan lógicas como decir “esto es arte y esto es artesanía”, “esto

es *high art* y esto es *low art*”, “esto es teatro, esto no es teatro”. Cuando digo esto, se sienten afectados sobre todo quienes están muy aferrados a las categorías: “¡Cómo me van a decir que esto no es teatro!”.

Por este desmontaje, en ese sentido, sí son un poco incómodos los estudios intermediales. Porque nos hacemos preguntas como ¿por qué necesitamos decir que es teatro esta experiencia?, ¿por qué necesitamos asegurar que esto es danza?, ¿por qué necesitamos insistir que la videodanza no es danza del todo, pero tampoco es video del todo? Teniendo ya la videodanza una trayectoria durante tanto tiempo para ser ella misma, en sí misma videodanza. En el ámbito de la literatura, sobre todo, los estudios intermediales empiezan a interpelar un poco esta situación, donde siempre hay detrás una necesidad de clasificación de las artes para estudiarlas, codificarlas, pero también porque existe detrás un sistema económico muy claro. Cuando pensamos en las maneras en que operan todavía nuestras instituciones, en términos, por ejemplo, de la posibilidad de conseguir un financiamiento, vemos que este tipo de programas de estímulo, al menos en México, siguen estas categorías: teatro, danza, música, literatura. Es decir, detrás de esto hay un sistema económico, político y cultural que de alguna manera también necesitamos interpelar.

Los estudios intermediales lo que han hecho es, justamente, pensar en términos de medio. Levantan, insisto, la cabeza de la noción de arte y empiezan a situar el debate en otros términos: ¿y qué tal si empezamos a discutir en términos de medio? Yo puedo pensar medialmente una artesanía y no tengo que nombrar si es artesanía o si es arte, simplemente me voy a dedicar a pensar los medios en sí mismos. ¿Qué teje una canasta? ¿Qué materialidades tiene? ¿Qué circuitos sociales, culturales, económicos? ¿Qué mundo entero reside en una constelación a partir de una canasta? Por decirlo de alguna manera un poco rústica, los estudios intermediales se centran en este “inter”, en el “entre”, y nos están invitando a pensar ese “estar entre medios” y las múltiples correlaciones que hay entre medios.

Les pongo algo muy básico: los estudios intermediales están proponiendo lógicas de red, no lógicas de centro. En ese mismo sentido, tienen un hacer que yo siempre comparo con una tirada de palillos chinos. Por ejemplo, en enfoques desde la

semiótica —que es una dimensión que la intermedialidad no excluye, al contrario, la incorpora y abraza—, en estas separaciones de estructuras y de códigos donde, además, casi siempre, los temas de la sensorialidad quedan fuera porque no son tan fácilmente estructurales, pensaríamos, desde ese paradigma, que para analizar una tirada de palillos chinos los tendríamos que separar y estudiar cada uno de esos palillos de acuerdo a sus colores. Si esto fuera un acontecimiento teatral o dancístico, si tuviéramos una perspectiva de estudio más cercana a la semiótica, lo que haríamos es separar los palillos amarillos diciendo acá está el vestuario, aquí está el discurso actoral, acá esta la escenografía. Como podemos ver que todavía sucede con los estudios teatrales, separamos y tenemos claramente departamentalizadas estas zonas, es decir, tenemos libros que hablan sobre la historia del vestuario, del maquillaje, de la actoralidad, pero siempre con territorios distintos. Y, de manera muy clara y hegemónica, el estudio de la dramaturgia y de la dirección como si fueran, además, los dos ámbitos más importantes a estudiar.

En ese sentido, una de las cosas que proponen los estudios intermediales es dejar de pensar en estos términos tan claros de separar y, como no nos podemos hacer cargo siempre de todo, elegir ciertos cruces. Porque de otra manera sería caótico, es imposible hacernos cargo de todo. ¿Pero qué sucede si yo lo que veo es que hay una zona muy concreta? Así es todo este caos, pero a mí me va a interesar justo esta zona de aquí, este cruce. Entonces, tienes una mirada que va hacia algo más pequeño, más manejable, porque no podemos estudiarlo todo, pero siempre podemos pensar en términos de cruces.

Al centrar la discusión en la noción de medio, no solo se piensa desde su concepción más usual como herramienta, sino que podemos expandir esta noción para pensar en términos semióticos como sistema de signos, como códigos y como contextos sociales, políticos o culturales, como podría ser el planteamiento que tiene Bourdieu con la noción de campo. Aunque pensar medio como herramienta es una dimensión muy interesante de por sí; por ejemplo, la cámara fotográfica es un medio, la pantalla es un medio. McLuhan nos dice que el medio siempre es una extensión del humano, entonces hay medios mecánicos, medios digitales, medios electrónicos. Hay medios mecánicos, como la polea, que está amplificando la fuerza humana. La intermedialidad se sitúa, entonces, pensando siempre el medio

desde todos estos territorios: medio como herramienta, medio como sistema de signos o lenguaje, medio como contexto social, cultural, político, estético, etc.

Me interesa aclarar que la intermedialidad, en realidad, no es solamente aquello que está vinculado a los medios electrónicos o digitales. En los últimos tiempos estuvimos escuchando mucho “¡ah! es la escena trasmedial, ¡ah! es la escena intermedial”. Claro, es un tipo de transmedialidad, un tipo de intermedialidad la que hemos vivido en estos tiempos. Pero, en realidad, siempre nos ha gustado a las seres humanas estar trasmediando en el mundo. Es un impulso genuino, es parte de nuestra naturaleza humana esa posibilidad de verter y de transitar las imágenes por diferentes medios.

Cada medio da y quita cosas. La intermedialidad es un ámbito que se sitúa también desde un lugar que procura colocarse en una desterritorialización de la frustración a la que el capitalismo, sobre todo, nos ha habituado, un sitio que, de pronto, es muy natural. Por ejemplo, vamos al cine a querer que la película de *El Señor de los Anillos* mantenga una fidelidad con el libro que leí y con esas imágenes que me hice porque, en la literatura, que es una medialidad, se está dando este universo. Entonces, pasan cosas tan frustrantes como llegar al cine, entrar, estar viendo Harry Potter y decir “¡ay no! No me imaginaba así a Hermione, así no era su vestido, qué mal que quitaron esa escena”. Vamos a las experiencias de esos otros medios, esos ámbitos transmediales —la transmedialidad entendida como aquello que pasa de un medio al otro, aquello que habitaba un medio y pasa a otro medio— y sucede una situación que Magdalena Penacchia Punzi (2007), una gran intermedialista, dice que está ligada a esta noción de adaptación como asunto traumático, como si la adaptación siempre sufriera un trauma, como si tuviera un determinismo darwiniano y, por lo tanto, le debiera siempre una especie de culto a su tierra natal.

Es decir, pensamos siempre en términos de pérdida y asumimos una actitud de duelo. En el teatro lo tenemos muy claro, esto pasa casi infaliblemente, a mí me toca escuchar en los baños, que es uno de mis lugares favoritos terminando las funciones para sentir un poco del territorio de qué ocurrió en los espectadores, váyanse a los baños después de una función o al restaurante más cercano y ahí

vamos a tener en esta reverberación de lo que aconteció en el convivio, una ventana a la realidad de los pensamientos y reacciones de los espectadores. No lo hago cuando doy una conferencia porque podría ser muy trágico. Eso lo evito. Pero en esas reverberaciones siempre me toca escuchar por ahí: “Shakespeare se debe estar retorciendo en su tumba” después de haberla visto, “es que qué diría Sófocles, es que ya”, es que “le dieron en toda la torre al argumento ¿no?”, etc. Esta cultura de la insatisfacción coloca entonces siempre a las adaptaciones en un sentido de estar rindiendo pleitesía, siempre, a un original. Que cuando uno intenta acercarse y desmontar un poquito el original, ¿qué original? ¿Qué Shakespeare? ¿De qué origen estamos hablando? La intermedialidad en este sentido se sitúa justamente en un lugar en donde nos interesa pensar no tanto qué le pasó, sino qué pasa en ese presente. Es decir, ¿exactamente tensado a qué está ese medio específico que me lo está dando? En términos muy concretos, en estos tiempos de pandemia, es como si abandonáramos la pregunta de si eso es teatro, no es teatro, esa que tuvo tan preocupada, tan ocupada, a toda la comunidad diciendo “es que va a desaparecer la vida convivial”. Es la misma sensación de una ama de casa de los años 20 en frente de la licuadora. La misma sensación, es el mismo terror un poco humano de la desaparición, de ser suplido por un medio. ¿Qué pasa si en lugar de hacer eso lo que hacemos es mirar, escuchar, atender lo que está ocurriendo? ¿Qué está pasando?

4. Reflexiones finales

En esos términos, la noción de escena que trabaja de manera muy bonita Chiel Kattenbelt (2008) dice que hay dos grandes hipermedios. Está el hipermedio de la red que está siempre regido por ese hipermedio porque todo lo que pase a ese medio va a ser aglutinado y, digamos, consumido, regido por una misma ley. En el caso de la cultura digital, siempre que acontezca que entre algo a esa cultura digital se va a regir bajo las leyes de los ceros y unos del código binario y de lo que esa red fantástica ofrece. Del mismo modo que nuestra escena convivial que también es un hipermedio va a estar regida siempre por las leyes de la cultura viviente. Es decir, no importa qué tanto cine meta yo al teatro, ese cine siempre va a estar habitado y atravesado por las leyes de la cultura viviente, de la cultura convivial del acontecimiento. Si en este momento no estuviera aquí parada y estuviera un

holograma mío, de todas maneras aquí estaría ocurriendo un convivio, estaríamos todas y todos en una zona de una comunidad sensorial establecida en la que yo estaría ausente, en términos de mi presencia física, pero habría otra presencia virtual mía, ¿cierto? Lo que quiero decir es que las leyes de la cultura viviente en la escena siempre rigen, por eso la escena es siempre un hipermedio. Del mismo modo que la red, la internet.

Esta sensación de crisis y de miedo que venía desde antes de la pandemia es que había un teatro demasiado mediado, “no sé qué esté pasando que ya hay tanta tecnología en el teatro”. *El Rumor del Incendio* de Lagartijas Tiradas al Sol es un ejemplo interesante porque cuando una estaba sentada ahí en convivio, lo que estábamos viendo en ese circuito cerrado era esta maqueta pequeña que tenían que era imposible, digamos, a nuestra vista y la teníamos ahí amplificada. Pero, lo más interesante era ver a Gabino y a Luisa que estaban ahí en su cuerpo aurático en ese momento produciendo esas imágenes. Es decir, la mirada terminaba focalizándose más que en la amplificación, en la posibilidad de verlos a ellos en el artificio del hacer. Si se va la luz en ese teatro, ¿qué es lo que ocurre? Deja de ser la posibilidad porque estamos en el mismo tiempo y en el mismo espacio, es decir, bajo la misma luz, respirando el mismo aire.

Esta obra también fue un ejemplo paradigmático muy interesante que sucedió en México unos años antes de la pandemia. Se llamó *Sir-Ko. La vida es un acto no premeditado* de Gerardo Trejo Luna y Rubén Ortiz. Es una obra en la que uno llegaba y tenía este fastuosísimo teatro Juan Luis de Alarcón que es muy grande, muy lindo en Ciudad Universitaria, México. Estábamos ahí reunidas, era muy bello el escenario, sonaba que iba a ser una gran obra y de pronto sucedió que el actor, Gerardo Trejo Luna, un actor mexicano maravilloso, alcanzábamos a verlo tras bambalinas como que allí iba listo para entrar a escena, pero le daba un ataque de pánico y decidía regresar al camerino y entonces todo el transcurso de la obra lo que teníamos era a Gerardo Trejo Luna en la pantalla, en su crisis de pánico, en su delirio poético, en la remembranza de su pasado, etc., y nunca salía su cuerpo físico. Peor era, para algunos cuando descubrían que Gerardo —y eso no lo hacían evidente—, estaba sentado entre las butacas, o que salía unos segundos camuflado en un ente poético espectral y que lo que estábamos viendo tampoco era realmente

un circuito cerrado del camerino, sino que era cine. Porque empezaban a acontecer cosas en ese camerino que pues era imposible que estuvieran aconteciendo en tiempo real y entonces se empezaba a dislocar el cronotopo del convivio. Algunas personas salían furiosas a pedir en la taquilla que le devolvieran su dinero porque había comprado boletos para ir al teatro, no a ver cine. Era muy interesante porque una de las cosas que pasaba era que no es que no hubiera cuerpos en escena, sí había cuerpos en escena, había una apuesta política muy clara: los cuerpos en escena que aparecían eran los de las técnicas y los técnicos, los de otros actores “secundarios” no la presencia física del actor principal. Ahí hay un discurso muy claro que se estaba dando en ese teatro fastuoso. En este ejemplo se expresa esa actitud a la que hacía referencia antes, la de la insatisfacción programada.

Ahora, estas transmediaciones del mundo digital o de la pantalla a la escena han estado siempre presentes desde hace muchos años y había incomodidad, había quien las amaba y había quien estaba más de acuerdo o menos de acuerdo, con que estos medios de la pantalla estuvieran tan presentes. Pero, si vamos a pensar en la pantalla, en la vida humana, pensándolo desde un punto de vista más intermedial y menos centrado en la idea de pantalla igual a superficie de luz eléctrica o dispositivo electrónico, nos encontramos con esta noción de pantalla —que para mí siempre ha sido muy bonita— de Manovich (2005), que nos dice: “la existencia de otro espacio virtual, de otro mundo tridimensional que está encerrado en un marco y situado dentro de nuestro espacio normal. El cuadro separa dos espacios absolutamente distintos que de algún modo existen. He aquí el fenómeno que define la pantalla en el medio más general, o como aquí la llamaremos, la pantalla clásica”. Esta definición de pantalla de Manovich, que está en su *Genealogía de la pantalla* (2005), sitúa como primera pantalla el reflejo de los seres humanos sobre un claro sobre el agua. Es bonito cuando pensamos en la pantalla también como ese lugar del reflejo. Y en esta arqueología de la pantalla que hace Manovich va tensando también esta sacralización y estos lugares de las pantallas. Pensamos, por ejemplo, los espejos que empiezan a situarse en ciertos lugares especiales en las casas, que luego cambian a ser los retratos de esas personas importantes y luego a ser los lugares para las televisiones y luego para las pantallas —para las pantallas, digamos, digitales. Hay toda una genealogía ahí de esta sacralización también de

la pantalla. La relación de los seres humanos con la pantalla no es una medialidad nueva, es algo que siempre ha estado en la vida humana. Tal es así que todavía conservamos en nuestros teléfonos, dispositivos electrónicos que traemos a la mano, este lenguaje y decimos que hay “modo retrato” y “modo paisaje”. Esto viene justamente de estas características desde la pintura del modo retrato y el modo paisaje que la pintura, como primera pantalla, un poco también de representación de lo humano.

No me extiendo acá, pero solamente me interesa situar como noción esta idea de lo que tenemos. Lo que pasa es que llegaron las pantallas a la vida humana. Claro, llegaron, pero siempre han estado ahí. Más bien, tiene que ver con qué relaciones sensoriales estamos viviendo en este momento con las pantallas, cuáles son nuevas, cuáles son distintas y cuáles tienen una genealogía que se traza y se tensa desde hace muchos años.

Ese es Cronos que es ese tiempo y yo ya les dije desde la mañana, que yo soy un ser del Aión y a mí me secuestra a cada rato. Voy a tratar en estos últimos minutos de cerrar con algunos comentarios. En el momento en que llega el encierro, llega la pandemia, entramos en una relación justamente con las pantallas digitales, una relación que es bastante fuerte. Empezamos a ver, por ejemplo, una necesidad muy grande de encontrar maneras de que el teatro habite esos otros medios. Con más o menos reparos, pero entonces nos aparecen cosas como el teatro por WhatsApp. No sé si alguien tuvo una oportunidad de vivir un teatro por WhatsApp, pero para mí fue una cosa muy interesante. El teatro telefónico, este proyecto *No hay futuro posible* de Pentimento Teatro, por ejemplo, para mí fue muy significativo. Eran funciones personales por el teléfono. Era una llamada y era una relación dialógica más fuerte todavía de la que establecemos ahora con nuestros WhatsApp que son monológicos porque, les decía también en la mañana, nuestras formas de comunicación en estos teléfonos, que les seguimos llamando “teléfonos” aunque los usamos poco como teléfono, como tecnología telefónica, porque teléfono quiere decir acercar la voz lejana y en realidad cada vez hacemos menos eso con ese aparato monológico que mandamos mensajes, decodificamos y codifican. Porque no hay posibilidad de interrupción. Maurice Blanchot habla de la interrupción como la condición imprescindible para el diálogo. En este teatro

telefónico, por ejemplo, sucedía esa posibilidad de interrupción, esa posibilidad de interrupción que a veces no sucede tampoco en la escena. Ahora, empezamos a tener una serie de teatro también representado —híjole, acá no llego a esto— pero, para mí, dos fenómenos muy interesantes son estos dos de transmedialidad. *Estación Once* es una serie de televisión que viene de una novela en la que yo ahorita estoy trabajando, pero no alcanzo a extenderme acá, pero que habla justamente de la posibilidad de la estructura convivial del teatro como una potencia subversiva de preservar la utopía frente a un mundo distópico. Les invito a que la vean por ahí.

El teatro tematizado empezó a estar súper presente en las series que estábamos viendo. No sé si ustedes lo notaron, pero al mismo tiempo que estaba el gremio, las comunidades sensoriales del teatro estables intentando ver cómo entrar a la pantalla, la pantalla estaba empezando a hablar sobre esas comunidades de una manera muy insistente. Es el caso también de la serie de *Euphoria*, que a lo mejor más de uno acá habrá visto o no lo sé, que para mí es un caso importantísimo de transmedialidad. Tenemos la obra de Lexi, una obra importante en el fenómeno *Euphoria*, donde vemos ese teatro autobiográfico, ese bioteatro con la posibilidad de explicar la vida. Es decir, las series televisivas —si ustedes rastrean, yo tengo rastreadas muchas— empezaron a tematizar el teatro como posibilidad utópica de existencia. En *Estación Once*, por ejemplo, una de las cosas que sucede es que hay una especie de apagón total y todos los medios digitales colapsan. *Estación Once* es la historia de la compañía Sinfonía Viajera que presenta obras de Shakespeare y que sobrevive; es la potencia de vida del teatro, como posibilidad justamente de refugio, de fundar un mundo paralelo al mundo, de ensayar el mundo, de ensayar las relaciones humanas, de generar una comunidad sensorial que sale victoriosa frente a un mundo que ya no es capaz de comunicarse.

Nuestras maneras de regresar al teatro han sido muchas. Y yo diría que más que un regresar han sido un ir. Yo acá percibo poca gente con cubrebocas y eso está muy bonito, pero en la Ciudad de México, dentro de las salas de teatro seguimos con los cubrebocas. A mí me ha interesado mucho —ya no alcanzo a desarrollarlo, pero está muy desarrollado en el artículo que sale en el libro que generosamente está por sacar la ENSAD, a través de un artículo con una analogía con la tiburona de Groenlandia porque me permitió pensar estas cosas— pero una

de las cosas que a mí me tiene muy sorprendida es cómo estos convivios están fundando comunidades sensoriales que están teniendo una serie de elementos de incomodidad muy fuertes. Al menos en las salas del teatro en la Ciudad de México, se están dando relaciones muy tensas entre espectadoras, espectadores y artistas. Tensiones que me parece que nos están hablando de cosas muy importantes, nos están develando muchas cosas a nuestras comunidades sensoriales.

En los convivios teatrales está pasando que la gente saca sus teléfonos, tose mucho, carraspea, se mueve, come, toma agua, mueve los pies, sale y entra, es decir, están vivas. Porque a los seres humanos nos da por estar vivas y vivos, tenemos esa mala costumbre (esto lo digo irónicamente por supuesto). Entonces hay una cosa que es muy interesante, que para mí toda esta transmedialidad, en términos de expectación, durante estos años emancipó a espectadoras y espectadores, en muchos sentidos, de una serie de convenciones de lo teatral en donde el cuerpo tenía que permanecer quieto, sentado, callado. Hay ruido en los convivios y eso me parece hermoso. Como dice Jacques Attali (1995): “donde hay ruido, hay vida”. Las pantallas nos permitieron un montón de cosas que nos vamos a tardar mucho tiempo en terminar de encontrar la riqueza que vivimos porque, aunque mucha gente lo haya sentido como pérdida, yo creo que en realidad encontramos un universo estético, político enorme del que tenemos que empezar a hablar. Antes de ponerle categorías, encontrar si se llama teatro —más allá de clasificaciones—, las medialidades que vivimos en la pantalla han enriquecido —y yo no tengo duda— las poéticas de la escena. Pero, también es cierto, que generaron sensorios en donde pareciera que teníamos cierto control; es decir, nos habituamos a poder silenciar al cuadrado que me hacía ruido, a quitar al compañero que ya mejor no quería mirar, a salirme cuando yo quiera, a subir y a bajar el volumen. Es decir, había una sensación sensorial de que podíamos controlarlo. Hemos vuelto a los convivios a acordarnos de que la vida suena aunque yo no quiera, que no le puedo subir y bajar el volumen a nadie, que el olor que tiene la persona de al lado puede no gustarme, pero con el que tengo que convivir; es decir, a regresar a la idea de que el teatro, el encuentro de la escena, implica una sensorialidad compartida, implica fundar un territorio sensorial en donde hay tensión, hay incomodidad y eso nos recuerda también que estamos vivas y vivos.

Me quedo acá porque todo lo que seguía ya no alcanzo. Así seguimos en México, incluso en espacios abiertos, no siempre, pero hacia allá estamos más o menos. Esa es mi hija de diez años viendo su primera obra de teatro después de un encierro completo de pandemia. Dejo esta imagen por acá que ya no alcanzo a explicar pero que... hay una relación muy fuerte también del teatro con la naturaleza, de qué estamos haciendo en estas transmedialidades, de qué nos toca, hacia dónde vamos. La pieza de Rimini Protokoll, la pieza de *Teatros del Paisaje* de la Compañía Opcional, *Teatro de Primera Mano para Tiempos Difíciles* y allá arriba las experiencias inmersivas. Todos los medios siempre van a entrar y salir del teatro, pero no se nos puede olvidar que cada medio da y cada medio quita posibilidades y que podemos elegir centrarnos en lo que ganamos en cada experiencia o insistir en la insatisfacción y la pérdida. Y bueno, ya con esto cierro para que nos dé tiempo de charlar un poquito.

[Aplausos]

Ronda de preguntas

Participante 1

¿Está ya en diccionarios teatrales lo de hipermedia?, ¿la intermedialidad tiene como objetivo deconstruir conceptos que damos por establecidos, busca darles un nuevo significado?, ¿cuál es la diferencia entre intermedialidad e hibridez?

Didanwy Kent

Apuntan un poco hacia lugares distintos. La intermedialidad como perspectiva, a lo mejor si empiezan buscando textos se pueden llevar el chasco de sentir que se queda en categorías. La intermedialidad puede quedarse en un asunto muy descriptivo. Si nos ceñimos a las publicaciones que se han hecho, por ejemplo, se acaba de... estrenar iba yo a decir —pero bueno, sí es como estrenar— un diccionario crítico de términos intermediales, un vocabulario crítico de términos intermediales en la Facultad de Filosofía y Letras que está en línea accesible a todo el mundo. La intermedialidad que viene sobre todo del ámbito de las letras y de las letras comparadas ha tenido sobre todo una tendencia grande a formular categorías. Pero la intermedialidad, como propuesta no solamente teórica sino también metodológica, está ejercitando un punto de vista descentrado de esas categorías, pero sobre todo planteando, a partir más que de la idea, que es ya en sí muy rica, de tomar esas categorías o de problematizar esas categorías nada más, pensar en términos de lo que necesita ese objeto de estudio o ese proceso artístico en el que estoy.

En ese sentido, yo diría que la noción de hibridación o de hibridez es una noción que está al mero centro de la intermedialidad. Es decir, se ha discutido muchísimo y está dentro de la intermedialidad. Podríamos pensarla como un gran paraguas que acoge también todo aquello que ha estado siempre tensando en términos de tránsitos. Si nos vamos a la historia, por ejemplo, del arte, encontramos el trabajo de Aby Warburg en sus *Atlas Mnemosine* y en todo su legado como psichistoriador del arte pensando estos cruces desde hace mucho tiempo. Entonces, no es que esté restando sino está sumando en ese sentido el ámbito intermedial. Está, sobre todo, posicionándose desde un lugar crítico respecto a la categoría de arte o la categoría de texto que de pronto fueron tan discutidas durante todo el siglo XX,

que se terminaron convirtiendo en una especie también como de laberinto del cual no se hallaba salida.

Yo diría que, sobre todo, es un enfoque, una perspectiva generosa metodológicamente hablando. Es decir, para habitarla desde un lugar en donde uno, casi como praxis, se sitúa desterritorializándose, o sea, se sitúa descentrándose. Se sitúa diciendo que ya habita este territorio: qué pasa si lo miro de este otro lado, qué pasa si me cuelgo desde este otro lugar, qué pasa si en lugar de quedarme leyendo o enseñando, si estoy dentro de un aula, a las mismas autoras o los mismos referentes dentro de un marco disciplinar, estoy también desterritorializando esos saberes. Es decir, hay una relación también con la ecología de saberes, con los estudios decoloniales y podríamos pensar en muchos términos expandidos, pero básicamente la intermedialidad es una perspectiva que, con la hibridez, la abraza como parte de.

Una cosa pequeña nada más es que las perspectivas intermediales no tienen obviamente una intención disciplinar. Es decir, excepto el Departamento de Estudios Intermediales en la Universidad de Lund, hay muy pocos sitios y no hay una pretensión que de pronto se abran posgrados de estudios intermediales, eso sería un poco contra natura de la perspectiva que tiende más bien a ser indisciplinada o que tiende a pensarse de alguna manera con cierta alergia a la institucionalización de esos saberes. Muchas gracias.

Participante 2

¿Qué hay de la lógica en la cual el mismo instrumento imprime sobre la construcción del discurso en función de su tecnología?

Didanwy Kent

Claro. Es una bonita pregunta. Como lo dice Hans Belting (2007), cada medio lleva grabado en relieve el signo de su tiempo y una de las cosas importantes es pensar cómo los medios, pensados como herramienta en sí mismos, están narrando una historia de los medios, de la vida humana. Es decir, cada medio posee en sí mismo una performatividad, cada medio hace mundo. Si uno se detiene un momento a pensar, por ejemplo, en el puntero de diapositivas —es la primera vez que utilizo

una herramienta como esta, un medio—, aquí adentro habita toda una historia también sobre los medios humanos. Es decir, el hecho de que el color sea rojo está narrando también una serie de medialidades respecto a nuestros códigos de color humanos, sobre la mediatización. Yo pienso en Star Wars, hago esto y pienso en Star Wars, en fin. Lo que quiero decir es que se imprimen y condensan ahí una serie de imágenes, pero el medio, en sí, está haciendo cosas; es decir, no solamente nosotros hacemos medios sino los medios también nos están performando social, política y culturalmente. Están hablando además en términos sensoriales, afectivos y emocionales esos medios.

Participante 3

¿Cómo se podría definir performance intermedial? ¿Es lo mismo que solo intermedialidad?

Didanwy Kent

Acá tendríamos que abrir toda otra charla entera porque una de las problemáticas fuertes es qué entendemos por performance. Lo situamos como arte-acción, nada más. Es decir, habría que distinguir entre performance, performatividad, lo performativo y performático. Estos territorios que colindan, pero también son distintos. Entonces, si decimos performance intermedial, igual que teatro intermedial o danza intermedial, caemos en una redundancia. La vida entera es intermedial, es decir, siempre hay intermedialidad. Más bien, hay una intermedialidad que nos puede interesar de la danza o ciertas intermedialidades, ciertos flujos entre artes. Hablar de intermedialidad, de un performance intermedial, digamos que yo lo vería en cierto lugar como redundante. Distinto a pensar, por ejemplo, la intermedialidad, la performatividad de lo intermedial. O pensar, por ejemplo, cómo los medios o las fuentes, las categorías que yo he pensado de eco, resonancia y reverberación, para mí por ejemplo son categorías, una construcción epistemológica que, justamente, es intermedial porque está pensando intermedialmente y es performativa.

Lo que quiero decir con esto es que la performatividad, igual que la intermedialidad, son ámbitos muy abiertos, que son términos paraguas y que nos pueden servir

para pensar muchas cosas. Hablar de una performance intermedial me parecería redundante, aunque entiendo de dónde puede venir esta necesidad sobre todo cuando dejamos la palabra intermedialidad como algo vinculado a nuevas tecnologías. De pronto se está utilizando como sinónimo, es decir, un performance intermedial o una experiencia intermedial. Lo que parecería estar invitando es a que vamos a vivir ahí algo con realidad aumentada, etcétera. Nada de malo con eso, nada más que, en términos teóricos y críticos, me parece importante restituirle a la noción de intermedialidad algo más porque las medialidades que están ahí son muchas y dejar intermedialidad como sinónimo de nuevas tecnologías, que además lo de nuevas tecnologías, es muy problemático, es complejo y desde mi punto de vista reduccionista.

Participante 4

¿La intermedialidad o la diversificación de medios también genera nuevas formas de expectación?

Didanwy Kent

Absolutamente. Justamente me quedé ya bastante corta de tiempo para trabajar esta última parte que es, según yo, la más importante en esta conferencia, pero el tiempo es el tiempo. Creo que insisto: cada medio da y quita cosas. Es muy bonito lo que cada medio da, lo que pasa es que estamos muy habituados a pensar en términos de qué quita. Siempre vemos, entonces, con mucho miedo cualquier cosa que aparezca nueva en escena. O vemos con mucho miedo porque en realidad somos unos conservadores totales, porque hay algo de un conservadurismo medial. Pero, creo que el temperamento medial de las nuevas generaciones, o así lo pienso yo, es bastante más flexible y creo que, en efecto, una de las cosas que ocurre, por ejemplo, ha sido muy lindo ver cómo en estos tiempos se está volviendo el radioteatro muy potente. Estamos volviendo a ciertas síntesis en la escena.

Siento que no vamos a dejar de tener siempre esta convivencia medial, pero claro, los nuevos medios están generando nuevos modos sensoriales. Yo digo que hay que abrazar estos nuevos modos sensoriales también. Por ejemplo, y esto ya no lo alcanzo a desarrollar, pero una de las sensorialidades que ha cambiado en este

momento es nuestra relación con las pantallas. En este rato que he estado acá, pero además sucede en el teatro todo el tiempo, las personas miramos las pantallas. Yo he estado observando atentamente qué pasa con esas pantallas y pasan cosas bien distintas. Lo que pasa es que a veces, desde acá arriba del escenario, se está asumiendo (erradamente) que lo que hay es desinterés y no necesariamente hay desinterés. Muchas veces yo observo que los espectadores acudimos a los dispositivos por tic porque ya traemos esta necesidad, ¿pero de qué habla esta necesidad? ¿De una sensación también de seguridad? Durante mucho rato fueron nuestro contacto con el mundo. Venimos de un trauma social de pérdida, a veces lo revisamos porque quiero saber si mi hija está bien, estoy a muchos kilómetros de ella ahora. A veces, lo revisamos porque necesitamos ver si ya llegó una notificación de tal cosa. Nuestra presencial virtual telemática y física están ya todo el tiempo conectadas. Dejemos de fingir y simular que no. Yo veo espectadores y espectadoras muchas veces sacando el teléfono para abrir la aplicación de Shazam y ver qué canción es la que está sonando en la obra. Muchas veces para grabar un cachito, es decir, hay una necesidad participativa de llevarme un souvenir, de traerme algo de la escena conmigo. Entonces, ¿qué nuevos pactos hace falta hacer en las relaciones conviviales? Porque, efectivamente, los sensores, de acuerdo a las nuevas tecnologías, van cambiando. Pero, no solamente porque se usen en la poética del teatro, en términos de lo que se produce desde el escenario, porque cuando reconocemos que el acontecimiento es de todas y todos los que estamos acá, las nuevas tecnologías están también ya en nuestras manos. ¿Cómo convivimos con ellas? ¿De qué maneras nos relacionamos con ellas? ¿Por qué no asumimos que allí están? ¿Por qué queremos seguir fingiendo que no están, que hace ruido, que hace luz? ¿Qué hacemos con esa luz? ¿Qué hacemos con ese sonido? Esa sería para mí una de las tensiones más importantes que estamos viviendo ahora.

Referencias bibliográficas

- Attali, J. (2007). Ruidos: ensayos sobre la economía política de la música. Siglo XXI Editores.
- Belting, H. (2007). Antropología de la imagen. Katz Editores.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). Mil mesetas. Pre-Textos.
- Kattenbelt, Ch. (2008). Intermediality in theatre and performance: Definitions, Perceptions and Media relationships. Cultura, Lenguaje y Representación, (6). Revista de Estudios Culturales de la Universidad de Jaume I.
- Manovich, L. (2005). La genealogía de la pantalla. En El lenguaje de los nuevos medios. La imagen en la era digital. Paidós.
- Pennacchia, M. (2007). Literary intermediality: the transit of literature through the media circuit. Peter Lang.
- Vannini, P., Gottschalk, S. y Waskul, D. (2012). Toward a Sociology of Senses. En The Senses in Self, Society and Culture. A Sociology of the Senses. Routledge.

DAVIDE **CARNEVALI**

Segunda Conferencia Magistral



Fumar en un lounge y pasearse en un museo: dramaturgia del espacio y experiencia del público

Me gustaría plantear esta charla como un diálogo. La propuesta que traigo será, obviamente, centrada en mi experiencia, la cual he adquirido en Europa; por eso, mucho de lo que hablaré parte desde una perspectiva eurocéntrica. Eso no quiere decir que el teatro que se hace en Europa sea el teatro que haya que imitar en el resto del mundo, ni mucho menos. Como les decía, también es importante el diálogo.

Conozco parte del teatro latinoamericano. Viví en Buenos Aires durante un tiempo y, obviamente, en algún momento, me encontré con Jorge Dubatti. Él, por ejemplo, repite muchas veces que el teatro porteño de Buenos Aires no es el teatro argentino. Yo he aprendido mucho de Jorge acerca del problema del eurocentrismo y la hegemonía cultural de un área teatral. Lo que sucede en Argentina me recuerda cómo suele ser Europa con el resto del mundo. Nosotros hemos basado nuestra historia moderna y contemporánea en el colonialismo cultural.

Hablaré de Alemania, quizás el país más colonial culturalmente ahora mismo, con la marca del Goethe Institute que está por todas partes. Estoy diciendo esto porque, no está de más repetirlo, son ejemplos que van a entrar en resonancia con la experiencia de cada una de nosotras y nosotros. El hecho de que lo tome como ejemplo no significa que sea mejor que otras experiencias o que otros proyectos, o que otras dramaturgias o espectáculos. Simplemente, me viene bien para introducir un poco el tema y para ilustrar lo que voy a hablar. Entonces, esa era la *excusatio* al comienzo de la conferencia.

Precisamente, lo que me interesa, en esta hora y media que tenemos a disposición, es abordar la relación entre teatro y cultura, teatro y sociedad, teatro y público, a partir del espacio. Creo que es un tema que ha vuelto a ser bastante actual con la pandemia, sobre todo, cuando salieron a la luz la importancia de dos cuestiones teatrales básicas para mí: el papel de la cultura y el papel del teatro dentro de la cultura. En aquel periodo de *lockdown*, de encierro, de no poder salir y de no poder desarrollar actividades, de confinamiento, nos hemos cuestionado mucho si el teatro era realmente necesario o no.

Yo no sé cómo se ha desarrollado en Perú el tema del confinamiento, pero en Europa hubo países donde fue brutal. Hubo muchas restricciones. Yo vivía en España en ese momento y allí no pudimos salir a la calle durante dos meses. En aquel periodo, nos dimos cuenta, quizás más que en otros momentos, de la importancia de pisar el espacio público y, a partir de esa idea, se podrían desarrollar muchos más temas que tienen que ver con la necesidad de volver al espacio público y manifestarse, de volver a hacer sentir nuestra propia presencia. Ahora mismo me encuentro en Italia. No sé si sabéis, pero hace unas semanas tuvimos elecciones y, por primera vez en Europa Occidental, un partido de extrema derecha ha entrado al gobierno. Por eso, ahora por aquí se debate volver a la calle y poner resistencia política.

El problema de la política es un problema íntimamente vinculado al teatro desde el principio, desde sus orígenes europeos y eurocéntricos; desde sus orígenes entendidos a partir de la teoría teatral basada en la perspectiva europea, es decir, la teoría teatral que se remonta al primer documento occidental de teoría del teatro: La poética de Aristóteles. A partir de ahí, hace 2500 años, el problema del teatro ha sido un problema político. No voy a hacer una conferencia sobre teoría del teatro, pero me interesa mucho equiparar esta problemática. Muchas veces se habla de *La poética* de Aristóteles en relación con cuestiones de escritura y coherencia de la historia y de las unidades aristotélicas – que, por cierto, ni siquiera son aristotélicas, sino que vienen de una reelaboración clasicista de *La poética* de Aristóteles. Sin embargo, lo más interesante de *La poética* de Aristóteles es que nace para responder una pregunta sobre una crisis política: la crisis política del Estado, de la *Polis*, una crisis de la democracia.

Platón y Aristóteles son los dos primeros grandes filósofos que se ocupan del teatro y para qué sirve en la sociedad, una pregunta muy actual de la cual partimos de alguna manera. Platón dice que el teatro, en realidad, es dañino para la sociedad porque los autores escriben personajes inexistentes y los actores fingen ser lo que no son. Pero, sobre todo, el sistema filosófico platónico implica que hay un mundo superior, el mundo de las ideas perfectas, de la verdad, que se halla en una dimensión más allá del mundo donde vivimos. Para Platón, este mundo es una copia de aquel mundo ideal. Y el concepto de “copia” tiene en este paradigma un sentido denigrativo de alguna manera: es menos que el original, hay una cuestión de empeoramiento. El teatro que copia del mundo es la copia de una copia y, por eso, nos aleja aún más de la verdad.

La cuestión de la verdad, de cuánto nos podemos alejar y acercar a la verdad, es una cuestión política en ese momento, porque el maestro de Platón, Sócrates, ha sido ejecutado dentro de una represión ultraconservadora originada por un cambio político radical en la ciudad de Atenas, con la acusación de enseñar lo contrario de la verdad a los jóvenes Atenienses. Por esta razón, Platón tiene mucho cuidado con el tema de fingir la verdad y decir la verdad. A Sócrates lo acusaron de alejar a los ciudadanos de la verdad. Entonces, para Platón, el desafío es volver a acercar a la sociedad al concepto de verdad y al bien común.

En ese contexto, Aristóteles dice “no, eso lo podemos mirar desde otro punto de vista”. Mientras Platón quiere expulsar a los artistas de la ciudad ideal, Aristóteles, en cambio, piensa que el teatro puede ser útil para la sociedad porque a través del teatro, de la mimesis, de la imitación, nosotros podemos entender, de alguna manera, cómo funcionan los mecanismos de la sociedad. Entonces, *La poética* es precisamente una serie de clases magistrales - elaboradas por Aristóteles y recopiladas por sus alumnos— para redimir el teatro resaltando su utilidad para la sociedad. El teatro puede ser útil, nos puede acercar a un conocimiento útil para la sociedad.

Toda esta explicación sobre la relación entre poética y política, sobre Aristóteles y Platón, podría durar mucho más, pero lo interesante para mí es que, al comienzo de la teoría del teatro occidental, en realidad, hay un problema político. Es un problema de relación entre sociedad y cultura: ¿la cultura puede ser útil o es

dañina para la sociedad? La teoría del teatro europea se desarrolla a partir de esa contraposición. Muchas veces se olvida que uno de los motivos por los que a Platón no le gustaba tanto el teatro —como era el teatro en el siglo IV a.C.— es que, según él, había perdido su origen, que estaba en el ritual, en una coparticipación de espectadores que no eran espectadores, eran coparticipantes activos del acontecimiento que se iba produciendo, no simplemente delante de sus ojos, sino con ellos, con su participación física, con su estar físico —algo que Nietzsche reelabora en su *El nacimiento de la tragedia*—.

Estas teorías, luego, han sido retomadas durante muchos momentos en la filosofía occidental y en la teoría del teatro y literatura occidental. Además, por ahí se junta también otra contraposición que es política: ¿el teatro tiene que volver a ser ritual o, en cambio, como pregonaba Aristóteles, se trata de un acto puramente intelectual? Ahí se juega otra dicotomía muy interesante políticamente sobre el teatro como ocasión de encuentro y participación y el teatro como ocasión didáctica y de aprendizaje.

En el siglo XX, Artaud y Brecht son quizás los dos representantes antitéticos de esta dicotomía. En el teatro de Artaud es muy interesante su concepción de la vuelta a la dimensión ritual, la dimensión física, corporal, la participación que implica otra vez que el teatro sea un aglutinante para la sociedad, que pueda juntar, pueda crear esta dimensión social de coparticipación. Ahí se juega un tema político muy interesante. Esto lo vemos en muchas experiencias teatrales que implican la actividad del espectador, las espectadoras, el público. Una activación física, emocional, visceral... Han surgido experiencias de teatro terapia, teatro social, el teatro del oprimido. En Europa hemos tenido Eugenio Barba con el *Odin Teatret*... Sobre todo en el siglo XX, se volvió a buscar esta dimensión del teatro de participación. Eso quizás lo habéis estudiado y lo habéis experimentado mucho mejor vosotros que nosotros en Europa, pero en muchos países que han vivido dictaduras en el siglo XX, esta dimensión teatral participativa social ha sido realmente importante y una ocasión de rescate social y resistencia. Por ahí se ve esa dimensión política del teatro.

Esa dimensión se juega también con respecto, sobre todo, a la cuestión del espacio. Compartir un espacio, un tiempo, estar juntos en una situación determinada o, simplemente, haber acudido todos juntos hasta el espacio y vivir la misma experiencia. Este compartir es lo que proporciona la dimensión social del teatro. Yo creo que en nuestros países occidentales hay unas maneras en que el individualismo y el capitalismo han comido esta dimensión social y ahora cuesta, aún más, volver a esta dimensión y entender su importancia a nivel cultural.

Entonces, todo eso se ha jugado varias veces en muchos periodos de la historia del teatro y no son novedades para nada. Por eso, quería empezar a partir de lo que se identifica como el origen de la teoría del teatro y la Grecia de hace 2400 años. Quizás la novedad consiste en la relectura de estas experiencias a la luz de lo que está aconteciendo ahora mismo. A unos kilómetros, ahora mismo, tenemos una guerra en Ucrania. El teatro y la cultura están jugando un papel importante en la dimensión de la resistencia política y la necesidad, por ejemplo, de superar el miedo. Algunas acciones militares están orientadas precisamente a que la población no se junte - ni para buscar el pan. Están bombardeando ciudadanos que están fuera de los supermercados... La cuestión es, justamente, romper la cohesión de la sociedad. Todas las ocasiones culturales que implican la cohesión de la sociedad son medios de resistencia y el teatro, quizás, es la última de las artes, la última de las ficciones que necesitan que la gente se junte físicamente. El cine no lo necesita, ni la televisión, ni los socialmedias. En cambio, el teatro sigue siendo, muy pragmáticamente, una cuestión de cuerpos que se juntan en un mismo espacio, en un mismo tiempo.

Yo creo que, en los últimos años, ha vuelto a ser una cuestión básica y quizás en los próximos años va a desarrollarse aun más. Ya se habla mucho de dramaturgias del espacio, dramaturgia del movimiento, dramaturgia de los cuerpos. Realmente la estructura del espacio, implicar el espacio dentro del proceso de creación artística, ahora es bastante necesario. Además, después de la pandemia han empezado experimentos, ha habido cada vez más experimentos de dos tipos: (i) desplazar el teatro fuera de la sala teatral porque, por cuestiones burocráticas, por un momento las salas tuvieron que cerrar y la única manera de hacer teatro era hacerlo fuera en el espacio público, y (ii) hacer teatro *online* —aunque podemos discutir, podemos

debatir si es teatro o no es teatro— lo que pone el acento en la dimensión física, en la dimensión de la existencia humana, que tiene mucho que ver con lo teatral, que es la ausencia de los cuerpos en un espacio virtual, como estamos compartiendo nosotros aquí ahora. ¿Podemos decir que este espacio es realmente compartido? ¿En qué medida es compartido? ¿Cuáles son las interacciones que podemos crear con una modalidad así? Se han abierto muchas preguntas respecto a eso que me parecen interesantes.

Un problema que tenemos en muchos países europeos, y supongo también en algunos países latinoamericanos, es el hecho de que la gente está bien acostumbrada a pensar que asistir a un acto teatral implique salir de casa, ir a las salas y estar encerradas en la sala. Pues la cuestión es cómo poder re-atraer ese público, cómo poder recrear este público a partir de nuevos dispositivos de activación del espectador. Es una cuestión que ya se planteaban antes de la pandemia y ahora con la pandemia se ha vuelto aún más extensa. Los sistemas teatrales son muy diferentes, los contextos geopolíticos son muy diferentes.

En el período en que viví en Argentina, tuve la sensación que Buenos Aires es una ciudad donde la participación ciudadana a la vida teatral es mucho más alta que en otras ciudades. Aquí también esto se ha generado por cuestiones políticas, obviamente, durante la dictadura y eso es algo que creo que todos los países latinoamericanos, lamentablemente, comparten: los años de dictadura del siglo XX y la necesidad de ver el teatro como una forma de resistencia cuando juntarse, realmente ya solo juntarse, era una forma de resistencia. Luego viene la crisis económica en 2001. Curiosamente fue después de la crisis que el teatro ha explotado y ha explotado, a partir de las salas pequeñas que muchas veces no son salas, son lugares teatrales readaptados, son espacios privados, un *living*, círculos culturales, tiendas, almacenes, cualquier espacio. Cualquier espacio se puede teatralizar y esa es una cuestión muy interesante a nivel social y a nivel político. Había la necesidad de salir de casa, juntarse sea donde sea y pequeños comités de personas. Muchas veces estos lugares acogen a treinta personas, cuarenta personas, no entran más —cuántas personas pueden entrar si es en un *living* de casa, puedes imaginar—. Pero esas posibilidades de recrear pequeños

núcleos sociales, ahí donde la crisis económica había fragmentado la sociedad, fue realmente un movimiento de re-cohesión de la sociedad muy interesante.

Y, en medida menor, yo creo también en Europa por las crisis, crisis menores a comparación a la argentina, pero en España, por ejemplo, ha nacido este movimiento de microteatro que reproduce un poco muchas veces las dinámicas que se han producido en Buenos Aires diez años antes. En funciones para pequeños grupos, hay más posibilidades de dialogo – ya que muchas veces los dispositivos que se arman dentro de estas ocasiones incluyen también la participación del espectador. Otras veces no. Otras veces son espectáculos con cuarta pared, entre comillas. Pero, aun así, el hecho de que yo como espectador esté conviviendo durante un tiempo de una hora, hora y media, con unas personas a quienes puedo reconocerles las caras o ver sus reacciones por lo pequeño del espacio, genera una energía, se nota algo entre los cuerpos, se nota algo físico entre esos cuerpos que están ahí, se crea algo, ahí pasa algo. Ahí pasa algo que no se agota con la experiencia del espectáculo, sino que sigue después del espectáculo, sigue en las charlas que se hacen al salir del espectáculo, siguen en el reconocerse después en la calle, en un festival, si es volviendo a casa tomando el bus, el colectivo. Y esas son pequeñas señales de que se puede, que algo está pasando y que se puede hacer algo interesante a través de la cultura a nivel de estos temas.

Es una cuestión que ahora se está debatiendo un poco aquí en Europa, en Italia también –un panorama teatral bastante complicado–, cómo estos dispositivos se pueden readaptar de alguna manera, cómo podemos aprender de estos dispositivos. Yo trabajo en un teatro público –trabajo en el teatro público más grande de Italia, de hecho– y ahí la responsabilidad de un teatro público, que funciona con financiamiento público con las instituciones públicas, obviamente no puede no tener en cuenta estas cuestiones. Como teatro público tenemos una responsabilidad con respecto a los públicos, de la sociedad del territorio en el cual estamos radicados. Y tenemos que hacer algo con este desangramiento del público, de la audiencia a la que le cuesta volver al teatro. Le cuesta porque la fo del teatro de una persona, digamos, “normal”, como puede ser mi tía, por ejemplo, es que el teatro es algo aburrido, es elitista de alguna manera, que no tiene nada que ver con su vida. Esa es la percepción del teatro que tenemos que cambiar de algún modo.

Entonces ahí nuestra gran cuestión es realmente la participación del espectador y la participación quiere decir que el espectador vuelva al teatro, que vuelva a pisar el espacio del teatro porque, siendo este un teatro público, es un espacio público. Esa es la gran cuestión que hay que reactivar en la cabeza de las personas, de nuestros potenciales espectadores, de los ciudadanos y de las ciudadanas básicamente. El teatro público es un espacio público, es decir, que está a disposición de la sociedad y no solo como generador de espectáculos —o como generador de actividades culturales o en general, de actividades artísticas, presentaciones, charlas— sino como espacio que forma parte del espacio de la ciudad. Y esta es otra de las cuestiones interesantes: la reocupación del espacio.

En los años sesenta —hasta los ochenta digamos—, era algo bastante normal, como idea, de que el espacio público tiene que ser aprovechado. Ahora en Europa occidental lo hemos perdido un poco. En este caso, también hay condiciones geográficas y políticas muy diferentes. En Berlín, por ejemplo, —que es una de las ciudades donde vivo— la gente tiene muy presente que el teatro público es parte del tejido urbano y parte del espacio público. En Berlín, hay once teatros públicos, algunos de prosa, otros de ópera y otros de ballet y danza —también por la historia que tiene Berlín, que es peculiar obviamente, ya que la ciudad estuvo dividida en dos hasta 1989—. La gente va, la gente acude a estos sitios cuando hay y cuando no hay programación teatral porque está acostumbrada a vivir estos espacios como parte de la ciudad y como parte de la oportunidad de disfrutar de la ciudad.

El concepto de “público” en Alemania —esa es una cosa que muchos países europeos envidiamos— es realmente el concepto de “esto es de todos y entonces lo cuido porque pertenece a la comunidad y hago algo para que todos y todas salgan con ventaja de mi acción”. Eso está muy adentro de la cultura, del pensamiento alemán. En cambio, es muy complicado ponerlo en práctica en Italia, un país muy caótico, muy mediterráneo. El pueblo alemán es muy ordenado, muy estricto —quizás a veces demasiado—, pero creo que podríamos aprender algo de esa experiencia.

Hemos hablado del teatro argentino, del teatro porteño, del teatro alemán porque para mí, en mi caso particular, han sido muy significativos. El encuentro con estas dos tipologías, con esos dos sistemas de teatro completamente diferentes el uno

del otro, ha sido muy enriquecedor. Y no lo digo, otra vez, porque sean los dos mejores ejemplos del mundo que hay que seguir. No, no. Estoy hablando desde un punto de vista enteramente personal.

El teatro argentino es un teatro que se hace con muy poco. Es un teatro basado básicamente en esta atmósfera que se crea en estos espacios pequeños entre actores y actrices geniales y buenos textos y la audiencia y el público y lo que se crea ahí. El teatro alemán, en cambio, es un teatro de muchos medios económicos donde hay una inversión en la cultura enorme, es un teatro muy visual, muy de dirección. Por eso, en el teatro argentino la dirección es dirección de actores, y, en el teatro alemán es puesta en escena, es manipulación del espacio interior del teatro, de la escena, de la escenografía, es un despliegue de medios.

A partir de mi experiencia en Argentina, en México y en Alemania también, donde ahí han surgido mis inquietudes con respecto a cómo atraer el público y cómo jugar con el espacio para incluir al público dentro del evento teatral de alguna manera. Aunque el teatro alemán es un teatro de herencia muy brechtiana —entonces, para nada arteudiana—. Cuando digo muy brechtiana quiero decir que el teatro se ve como medio didáctico, intelectual, en que el público participa siempre, pero intelectualmente. La cuestión es la interpretación de la obra, la interpretación de la historia, los mecanismos que regulan la historia, eso es lo principal para Brecht. Y poner en evidencia el artificio teatral para que el espectador se dé cuenta de que lo que está sucediendo es un artificio y sepa y entienda que la construcción de la historia (con h minúscula, pero con mayúscula también) siempre es un proceso artificial. Entonces, lo bueno es que el teatro nos proporciona las herramientas para aprender a utilizar, a interpretar estos mecanismos y a que no se cuele la historia cuando sales de la sala teatral y es la política la que crea historias y ficciones que tú tendrías que creer. Es un medio de resistencia a la manipulación que la política hace del lenguaje y del concepto de “historia” y del concepto de “realidad”. Esa es la gran innovación de Brecht. Ahí la participación del espectador es fundamental, una participación intelectual. Pero en cambio, en otros sistemas teatrales, hay una cuestión más física, más de atmósfera, más de participación energética de la audiencia que remontan más a la cuestión de Artaud y esa posibilidad de compartir, de estar compartiendo un espacio.

Entonces, estas dos cuestiones para mí han sido las principales inquietudes en los últimos años, investigar todo eso a nivel teórico, porque yo me formo también como teórico teatral, con un doctorado, pero también a nivel práctico porque soy autor y director, y la teoría y la práctica se retroalimentan la una a la otra. Han venido surgiendo un par de propuestas de las cuales voy a hablar un poco, que tratan de sintetizar estas cuestiones: la relación del teatro y la política, del espacio y el público, y otras más.

Uno de los teatros de Berlín es el Teatro Volksbühne, donde se presentó el espectáculo de título *Fuck off Amerika* cuando había la guerra en Afganistán. El teatro lanzaba un mensaje político. Este ha sido históricamente el teatro de la disidencia desde la izquierda de la Alemania del Este, cuando la Alemania del Este era una dictadura socialista, pero había disidencia y había crítica a la dictadura desde la izquierda también y en este teatro trabajó, por ejemplo, Heiner Müller. Y está muy presente en los berlineses ese teatro como un punto de referencia de la cultura ciudadana. Hace unos años este teatro cambió de dirección artística. El gobierno de la ciudad quiso radicalmente cambiar la función de esta sala. Querían hacer un gran centro de producción internacional, como no existe en Berlín, un poco tomando como modelo el Odéon de París. La ciudad, al cabo de dos meses, ocupó el teatro, los ciudadanos ocuparon el teatro y el teatro estuvo ocupado durante varios meses hasta que el nuevo director, Chris Dercon, dimitió porque no podía ir en contra de la voluntad de la ciudad. El teatro ahora ha vuelto, con René Pollesch, a su identidad de antaño, un teatro público muy político. Hace unos años, cuando hubo una reforma dentro de la sala de teatro, montaron alrededor una estructura provisoria de madera, como una suerte de teatro griego, básicamente. ¿Eso por qué? Por subrayar la función política del teatro de recohesión de la sociedad, la posibilidad de que varios ciudadanos se junten y participen de un evento cultural también está muy presente.

Quería hablaros brevemente de un par de espectáculos: uno que ha sido uno de los muchos que se montaron en la Volksbühne, muy emblemático, de un colectivo se llama Gob Squad, que es de hace varios años, quince, veinte años. Creo que han viajado también a Latinoamérica algunas veces. Es un colectivo que trabaja mucho con la participación del público dentro del espectáculo y cuyos espectáculos son

básicamente dispositivos para que el público participe subiendo al escenario o desplazando el escenario del espectáculo fuera de la sala teatral. El espectáculo se llama *Revolution Now*: los performers iban por las calles de Berlín y entrevistaban personas y las ponían en diálogo con lo que estaba aconteciendo dentro del teatro. Un espectáculo que se basa en el concepto, en la idea de que estamos aquí instalados en el este teatro para preparar la revolución y ver si la ciudadanía está preparada para la revolución. Había un momento en que varios espectadores tomaban la guitarra que eran entregadas entre los asientos y empezaban a tocar todos juntos en una *band*, se creaba esta *band* revolucionaria de unos diez, quince espectadores. Y esa necesidad de cooperar para construir una canción, se iba escribiendo una canción durante el espectáculo, es una de las partes de este dispositivo de recohesión, de utilización del público para reconstruir una pequeña sociedad.

El otro espectáculo es del colectivo *Rimini Protokoll*, que probablemente alguno de vosotros habéis encontrado, ya que también viajan mucho a Sudamérica. Se llama *Situation rooms* y es un espectáculo de hace unos diez años y es un dispositivo, como una suerte de laberinto dentro del cual los espectadores, que ya no son espectadores, son coparticipantes, iban desplazándose. Se les daba un Ipad y ahí se les indicaba el recorrido que tenían que seguir y dentro de ese recorrido vivían diferentes experiencias. Es un espectáculo que habla del problema de las armas, la venta de las armas, el mercado de las armas a partir de las grandes industrias alemanas que venden armas en todo el mundo. Pero la parte interesante es que el espectador no solo se le explicaba una historia, sino que se les obligaba a moverse dentro de este laberinto, caminar, pasar de un sitio a otro, y en cada uno de estas estaciones, estos rooms, vivía una experiencia diferente. Por ejemplo, había un momento en que el Ipad te guiaba, te decía: “acuéstate en el suelo, así, con la barriga apretada en el suelo y mira ahora hacia delante de ti”, y al cabo de unos cinco minutos te dabas cuenta de que te estaban explicando la historia de un francotirador. Pero lo que tú estabas viviendo, era la experiencia de esta persona, de alguna manera, obviamente en un espacio recreado, pero con los movimientos de esta persona, con la postura de esta persona. Ibas haciendo una experiencia que era más bien física, además de ser auditiva e intelectual.

Aportar la experiencia física a la experiencia de escuchar una historia, vivir una historia mientras la escuchas, es mucho más potente. Y acababas seguramente muy impactado de lo que ibas haciendo durante esta obra, mediante te desplazabas. Eso también es una manera de reactivar al espectador, de darle espacio de libertad, de elección dentro de una construcción ficcional. Por ahí luego podemos debatir —y se está debatiendo mucho también— de hasta qué punto es libertad y hasta qué punto es manipulación del espectador y un simulacro de libertad. Quizás está utopía de poder dejar que el espectador se desplace libremente, no sea otra cosa que una réplica de nuestro sistema capitalista que nos da la ilusión de poder elegir.

Ahora, por ejemplo, un gran tema es la absorción de algunos esquemas de los videojuegos dentro de un dispositivo teatral. El videojuego se está desarrollando mucho, se está desarrollando en una dirección de una extrema libertad del usuario de construir su propia ficción. Y tienen unos códigos muy interesantes desde nuestro punto de vista de teatristas, obviamente, para investigar. Ya algunas estéticas del teatro están recuperando las estéticas del videojuego. No sé si conocéis Susanne Kennedy. Susanne Kennedy es una de las directoras más importantes en Alemania, ahora mismo. Trabaja con el tratamiento de la temporalidad, el *loop*, el hecho de que en los videojuegos uno muere, vuelve a vivir quinientas veces. De alguna manera, esta interacción entre el usuario y el dispositivo es muy interesante. También Christiane Jatahy, de Brasil, trabaja mucho con este diálogo entre la dimensión de la realidad de los performers reales que están en el escenario y el video para registrar, o el diálogo entre persona real y el video, por ejemplo. Todas estas cosas son posibilidades que se juegan en un dispositivo de libertad para el espectador.

Pero uno de los debates que yo creo son muy interesantes tiene que ver con hasta qué punto esta libertad es realmente libertad y hasta qué punto no es réplica de un sistema que ya no has invadido, ¿no? Si queréis leer algo sobre esto, puedo aconsejar un ensayo de hace unos años del teórico alemán André Eiermann, que se llama *Post-spectacular Theater* y creo que está traducido al castellano, o también lo que escribe Florian Malzacher. Les hablo de todo este problema de la idea de libertad y esta duda sobre el valor ético de libertad que se atribuye al espectador, precisamente porque este fue mi problema, cuando empecé a crear dispositivos de juego y teatro participativo. Tenía que entender hasta qué punto yo no estaba

manipulando al espectador y hasta qué punto le estaba dejando la libertad. Y la respuesta es un poco la cuestión del juego. No se trata tanto de implicar al espectador dentro de unas reglas que mi dispositivo le proporciona, sino de hacer que el espectador quiera jugar dentro de estas reglas. Que entienda que de alguna manera son suyas y las puede usar a su placer. Entonces la cuestión era volver un poco a la dimensión del juego, la libertad y el disfrute que todos nosotras y nosotros hemos experimentado desde niños, desde niñas con la cuestión del juego.

Un montaje mío de hace unos 4 años, *Lorca sueña Shakespeare en una noche de verano*, era una reescritura de dos comedias de Federico García Lorca que son *El público* y *la Comedia sin título*, las dos grandes obras en que Lorca aborda la cuestión del público y la participación del público y la cuestión del espacio teatral y de identificación del espacio teatral. En los años '30 estaba empezando una reforma teatral que se caracterizaba por la afirmación de la figura del director y por todas las innovaciones técnicas que permiten jugar mucho más con la sala, con el espacio de la sala teatral. En Italia estaba Pirandello, por ejemplo, pero en Alemania ya iba trabajando la generación de antes de Brecht: Piscator, Reinhardt, y se hacía el cabaret y todos estos dispositivos para-teatrales que implicaban la participación del público. Lorca, por ejemplo, en estas dos obras plantea la cuestión de un público que no puede ser concebido como un público que se asienta en su butaca y está ahí, a oscuras, asistiendo al espectáculo. Su idea utópica —Lorca también es hijo de las vanguardias, surrealismo sobre todo, dadaísmo, futurismo— es la de un teatro en que el público está activo, se le llama a hacer algo. Dice Lorca: “qué hermoso sería que el espectador pudiese ser iluminado por los focos del teatro y subir al escenario”. Todo esto tiene que ver con la ruptura de la cuarta pared y el ampliamiento del espacio del lugar escénico, del espacio escénico más allá del escenario, a toda la sala, a todo el patio de butacas y a todo el edificio teatral. Y eso es interesante cuando trabajas con un teatro público: tratar de que, a través de un espectáculo, el público viva el edificio teatral, su completud, como un espacio que es posible pisar. Que normalmente, cuando entramos a un espacio teatral, estamos sometidos a una serie de prohibiciones y de normas. Y nos acostumbramos, en realidad, a respetar una serie de prohibiciones que en realidad son absurdas. No

te puedes mover, no puedes hablar, hay que estar a oscuras, tienes que entrar a una obra, salir a la hora que se acaba el espectáculo, la función.

Cuando en 2019 creé este espectáculo para Emilia Romagna Teatro-ERT —uno de los siete teatros nacionales italianos—, la cuestión era principalmente esta: somos un teatro público, el público es lo principal, es lo más importante pues el público puede —tiene— que vivir el espacio del teatro de otra manera. Entonces, parte del espectáculo se desarrollaba dentro del patio de butacas, como acontecía en la *Comedia sin título* de Lorca; pero luego, de alguna manera, realizábamos el deseo de Lorca de hacer que algunos espectadores subiesen al escenario y entonces lo que hacíamos era subir a estos espectadores al escenario para que actuaran a Shakespeare. ¿Por qué a Shakespeare? Porque Lorca, en estas dos obras, trabaja con los personajes de Shakespeare. En *El público* con la tragedia de *Romeo y Julieta* y en la *Comedia sin título* con el *Sueño de una noche de verano*. Lorca trabaja con Shakespeare porque Shakespeare también ya plantea un dispositivo de juego con el público que nos obliga a replantearnos todo el aparato teatral a partir del espacio, la creación del espacio y el diálogo entre el patio escénico y el patio de butacas. El diálogo tiene que ser abierto, de alguna manera. En el teatro isabelino es abierto. En el teatro barroco es abierto. Y las vanguardias europeas de los años treinta retoman estas ideas del teatro isabelino. Brecht adora a Shakespeare porque trabaja con la imaginación del espectador. Y Lorca también. En nuestro montaje, los actores y actrices no solo actúan Lorca, no solo actúan Shakespeare, sino que improvisan y van dialogando con el público. Obviamente, con un dispositivo así todo depende de la reacción del público, que nunca es totalmente previsible. Nosotros no sabemos cuánto va a durar el espectáculo, cómo va a reaccionar, si la gente participa o no participa, pero normalmente la cuestión principal es crear esta dimensión de diversión, de juego y hacer entender al espectador que puede permitir mucho más que lo que usualmente se permite cuando asiste al teatro.

Y por aquí montamos un *lounge* en el escenario con algunas butacas, una nevera con cerveza y refrescos, y la posibilidad —había un cartel muy explícito— de fumar también en el escenario, cosa que normalmente se prohíbe hasta a los actores. La idea era que el espectador se sintiera libre y a gusto, pero también lo de fumar tiene que ver con Brecht, que decía: “yo quiero un público crítico que tenga la misma

actitud de un observador que fuma”. Entonces, un poco como broma, recreamos ese espacio *lounge* con nevera *open bar* y el público que participaba podía subir al escenario, sentarse, ir a la nevera, tomar algo, hablar con nosotros, hablar con los actores, todo eso mientras el espectáculo iba avanzando porque estaba contemplado dentro del dispositivo del espectáculo. Y hasta podían salir de la sala, ir al bar que estaba al lado, pedir algo y volver. Eso era algo que se permitía a todo el público del patio de butacas. La idea es que el público no esté ahí sentado, no esté a oscuras porque obviamente el diseño de luces también contempla una inclusión de todo el público y la ampliación del espacio escénico, para que todo el público participara de alguna manera. Esta posibilidad de estar adentro del escenario, de participar de la ficción, permite al público entender los mecanismos que regulan la construcción de la historia.

Aquí cabe la dimensión de las posibilidades de que el público se pudiese mover, desplazar y caminar, algo que no es ninguna novedad porque se va haciendo desde hace tiempo y siempre se ha hecho de alguna manera; el teatro medieval lo hacía, el teatro barroco lo hacía y las vanguardias en el siglo XX lo han hecho. Pero me impactó mucho un espectáculo que yo vi —bueno, no era un espectáculo, era un evento que vi— en Berlín hace unos años, cuando reabrieron uno de los museos en Berlín, el Neues Museum, y se le pidió a la coreógrafa Sasha Waltz montar una performance dentro de los espacios del museo en que los espectadores podían caminar, desplazarse en todo el museo. En diferentes paradas, en diferentes partes del museo pasaban estos eventos performativos. Acontecían conciertos, había bailarines, prácticamente se trataba de danza y performance. Y esta dimensión del caminar me hizo pensar en la utopía, de alguna manera, de poder hacer que el espectador teatral viviese la experiencia museística, la misma experiencia que vive en un museo pudiéndose acercar a los objetos, mirarlos desde cerca y desde lejos, decidir el tiempo de la contemplación del objeto artístico, decidir su propio recorrido, tener ese espacio de libertad de poderse desplazar y activar su curiosidad.

Otro museo que siempre me ha parecido interesante es el Museo del Bicentenario en Buenos Aires. Es un museo donde se recrea la historia de las presidencias argentinas y se muestran en cada uno de los pequeños ambientes una reconstrucción del estudio de un presidente de Argentina. Se ve muy bien, en la recreación ficticia del

ambiente histórico, si el presidente había sido bueno o malo, de alguna manera: es decir, que algunos se veían bajo buena luz y otros bajo una luz bastante mala. Más allá de la cuestión de quién tenga la razón, me interesaba mucho la otra cuestión de la reconstrucción de la historia desde un punto de vista particular.

Entonces, uniendo estas dos ideas, creé este espectáculo que se llama *Retrato del artista muerto*, que montamos en Alemania en 2018 y que vamos a montar en una nueva edición en el Piccolo Teatro di Milano en 2023. Es la historia de un músico argentino desaparecido durante la dictadura militar que estaba trabajando sobre las partituras inacabadas de un músico judío desaparecido durante los años de la dictadura nacional socialista en Alemania. Y en este espectáculo reconstruimos un departamento, un piso argentino de los años setenta. Pero el espectáculo está construido para que el espectador viva una experiencia que va más allá de la visión frontal normal del espectáculo. Empezaba en el foyer del teatro donde el actor esperaba al público y le explicaba una historia. El actor la explica como si fuese suya, aunque hay muchos elementos autobiográficos míos y otros de otras personas, ya que la historia, aun siendo auto-ficción, está basada en hechos reales, obviamente. Os decía que el espectador empezaba su recorrido en el foyer y luego pasaba al backstage del teatro y se encontraba con esta escenografía desde atrás. Veía el retro, la parte posterior de la escenografía donde se ve todos los cables, todas las construcciones, los tornillos, las vigas, es decir, la artificialidad de esta construcción. Luego, entraba por un pasillo al escenario y se sentaba en el patio de butacas y veía frontalmente el departamento con todo el aparato teatral y sus elementos técnicos.

Al final de la obra, la familia del músico desaparecido decide que este departamento sea abierto como un lugar de memoria. Al abrirse como un lugar de memoria el público está invitado a pisar el escenario y entrar en la escenografía del espectáculo como si se tratara de un museo, básicamente. Y tocar los objetos, mirar desde cerca los objetos, la escenografía misma. La escenografía estaba concebida de manera que algunos objetos eran reales de la Argentina de los años setenta, algunos otros eran objetos reales de la Alemania de los años cuarenta, otros eran reconstrucciones en el estilo de la Argentina de los años setenta o de la Alemania de los años cuarenta y otros eran evidentes artificios, es decir, moldes de botellas de plástico y moldes de

ceniceros o maquetas del teatro mismo. O sea que, cuando el público se acercaba y pisaba el escenario y entraba a la escenografía, podía experimentar las diferencias entre un objeto real y un objeto reconstruido y el proceso de reconstrucción de este objeto. Además, estaban a disposición todos los documentos que en realidad eran nuestros dibujos técnicos, los dibujos de la escenografía, mis apuntes como autor y director de esta obra. Todo el mecanismo de construcción de esta ficción estaba a la vista. Y podías acceder a esta experiencia a partir de la activación del espectador en el espacio, tenías que dejar tu butaca, hacer un movimiento y luego decidías tú por donde desplazarte dentro de esta escenografía y qué mirar, dónde mirar, dónde dirigir tu mirada. Mientras tanto el espectáculo seguía porque todo estaba dramaturgizado de alguna manera. La última parte del espectáculo de esta casa museo es como si tú estuvieses dentro de la casa museo. Pero por ahí era muy importante que el espectador hiciese algo. Mirase ahí donde normalmente no mira; por ahí encontraba cosas detrás de los objetos, por debajo de los objetos, levantaba una tapa y había algo.

Obviamente hay un poco de Brecht detrás de todo esto: activar tu conciencia y reflexionar sobre el modo que construimos las ficciones, ya que entender cómo se construyen las ficciones es un problema político. Aun más ahora en que vivimos en una época en que las ficciones pasan por la manipulación de la información, la manipulación del lenguaje, la construcción virtual de la realidad, por ejemplo. Y esa cuestión vuelve a ser muy actual. La cuestión ya era muy actual en los tiempos de Brecht porque Brecht desarrolla toda esta cuestión a partir de un problema muy concreto: el surgimiento de los fascismos. Los fascismos hacen un uso de la teatralidad muy político. Pensar en los desfiles militares, la manipulación del espacio urbano, la remodelación de las ciudades, la manipulación de la historia, la manipulación del pasado. Saber que la Historia es una invención artificial es fundamental. Es artificial para mal y para bien. Todos lo que han vivido en tiempos de reconstrucción después de dictaduras saben la importancia de la memoria histórica y de la reconstrucción social a partir de una relectura del pasado. Cuando la hegemonía política pasa de mano, hace falta revisionar, reconstruir la historia que ha sido muchas veces manipulada por los tiranos, de alguna manera. Por eso es preciso ser conscientes de los mecanismos y sus reglas.

Detrás de todo esto está la filosofía de Walter Benjamin. No voy a hablar ahora sobre la filosofía de Walter Benjamin, ya que podría ocupar cuatro encuentros seguidos, cuatro conferencias magistrales. Ya he hablado de muchas cosas, ahora estoy aquí para contestar preguntas y abrir debate. Estas eran sugerencias, eran ideas lanzadas ahí, eran propuestas. Yo trabajo a partir de inquietudes que voy tratando de resolver en la práctica, inquietudes que venían de la teoría muchas veces; así como muchas veces a nivel teórico trato de resolver problemas que se me plantean a nivel prácticos. Pero, bueno, por ahí os lanzado algo sin pretensión de que sea un ejemplo a seguir, ni un ejemplo magistral o mejor realizado. Pero, ahí estoy para escucharles a ustedes y para charlar.

[Aplausos]

Ronda de preguntas

Participante 1

En tu experiencia, ¿cuáles son las principales diferencias entre el desarrollo del público teatral de Berlín, que es la realidad que conoces, y de Buenos Aires, tomando en cuenta que son ciudades con modelos de política cultural diferente? Alemania y otros países siguen un modelo *ads council*, en cambio Latinoamérica, como España y Francia, tienen un modelo de política centralizada del estado, que de alguna manera funge como rector de políticas culturales. ¿Qué diferencias notaste en ese aspecto?

Davide Carnevali

Para mí son realmente dos modelos antitéticos, pero que tienen muchas similitudes con respecto al hecho de que —fue mi sensación, por lo menos— la ciudadanía participa mucho de la vida teatral. En Buenos Aires todo el mundo va al teatro y en Berlín igual. Por razones un poco diferentes. Creo que en Buenos Aires —deduzco por sus publicaciones, porque yo no he vivido ahí durante la dictadura ni la crisis, obviamente—, el teatro fue, después de la crisis del 2001, el único medio que decía la verdad a la gente. O sea, después de la crisis del “corralito”, no podías creer más en la televisión, la radio, los periódicos, porque todos te habían mentido. En cambio, el teatro seguía diciendo la verdad, hablaba de la actualidad sin censura, sin problemas, pues estaba libre de alguna manera. Y, por lo que me explicaron, uno de los grandes motivos que llevaron a la explosión de las salas alternativas del circuito porteño fue precisamente que ahí se hablaba de lo que estaba pasando, sin filtros, se decía la verdad, se hablaban las acciones cotidianas terribles que estaban aconteciendo. Y también, lo digo como experiencia directa de lo que asimilé estando ahí, viviendo ahí, la gente me decía: “nosotros teníamos muchas ganas de seguir con nuestra vida normal y el teatro era una manera de pensar que la vida no se acababa con la crisis económica”. Entonces, claro, el teatro se hacía con nada, con muy poco dinero, costaba muy poco y las personas se podían permitir volver al teatro; evidentemente, no a los teatros de Corrientes o teatros comerciales, pero sí a las pequeñas salas. Ahí veo una participación social, el reconocimiento social que se le atribuye al teatro como elemento de cohesión de la sociedad y de cultura de un país.

En Alemania todo eso está muy arraigado, está muy dentro de la cultura alemana desde hace generaciones. Alemania es un país que históricamente ha dado mucha importancia al teatro a partir del siglo XVIII, de la Ilustración, a partir de Lessing y pasando por Hegel; el teatro está dentro de la historia de Alemania. Y la cuestión del teatro público es algo que se debate durante toda la historia de Alemania, que es un país relativamente joven, uno de los países jóvenes europeos: alcanza la unidad y se empieza a llamar Alemania en 1871, mucho después que otros países latinoamericanos, prácticamente, como Italia. Por eso, la cuestión nacional en Alemania está muy vinculada a la cuestión teatral. Así como en Italia tenemos la ópera como gran elemento cultural, Verdi, Puccini; Alemania ha tenido el teatro de prosa, ha tenido un Goethe y un Schiller, que fueron dos filósofos importantísimos, escritores, directores y organizadores teatrales, dramaturgos. Goethe dirigía un teatro, así como Bertolt Brecht, así como Heiner Müller, y todas esas personalidades del teatro alemán que no son solamente artistas, autores, creadores, sino también pedagogos, son teatristas a 360° y tienen muy presente la cuestión del público.

Entonces, son dos sistemas muy diferentes por cómo funcionan, con diferencias brutales a nivel económico de subvenciones. En Alemania el teatro está subvencionado, es decir, si en Buenos Aires las salas alternativas atraen porque los boletos son menos caros que en Corrientes, en Alemania, paradójicamente, es mucho menos caro ir a un gran teatro público que a una sala *off*, porque los teatros públicos están subvencionados y los boletos también. Un teatro público alemán —y en Alemania hay más de ochenta teatros públicos— normalmente garantiza una cuota de boletos que no se vendan por más de diez euros. Por tanto, las últimas filas siempre se pueden permitir el acceso a personas con menos capacidad económica. Está muy integrado dentro de la cultura alemana que si tienes dinero pagas más, de manera que las personas con menos dinero puedan pagar menos; es así no solamente en el teatro, sino en todos sus sistemas. Esto permite que puedas ir al teatro público alemán a ver grandes montajes por ocho euros, montajes que en Italia, si vinieran de gira, costarían cuarenta o más. Al mismo tiempo, si eres estudiante pagarás como mucho doce euros, una cuota bastante baja para el tenor de vida alemán. Entonces, así son las diferencias. En Alemania se subvenciona el

teatro público, no solo la creación artística sino también la demanda del público pues se subvencionan los boletos.

Participante 2

¿Cómo así se puede desarrollar un compromiso con el teatro como el que has visto en el Volksbühne?

Davide Carnevali

Antes contaba lo fundamental de que una ciudadanía se sintiera representada en un teatro. O sea, la Volksbühne —que en alemán significa “escena del pueblo”— se había entendido como representante de cierta sociedad berlinesa que no se podía perder. Es un poco complicado de describir la situación si no conoces Berlín, una ciudad muy peculiar en Europa. Berlín ha concentrado la historia de Europa del siglo XX con todas sus contradicciones, y los berlineses lo viven. La Volksbühne había sido un espacio de la vanguardia socialista del siglo XX. Alemania en el siglo XX, después de que en Rusia se produjera la revolución, estuvo al borde de la revolución comunista entre 1918 y 1919, pues hubo un crecimiento de movimientos políticos socialistas, comunistas. La Volksbühne se encuentra en la Rosa-Luxemburg-Platz; Rosa Luxemburg fue la grande filósofa y escritora del socialismo alemán de comienzos del siglo XX. Después de la Segunda Guerra Mundial, la Volksbühne se quedó en Alemania del Este, en Berlín del Este, la parte donde luego se desarrolló la dictadura comunista. Entonces, ahí también fue un espacio de resistencia, de disidencia. Siempre ha sido representativa de esa disidencia y de esa posibilidad de no perder la conciencia crítica, sea cual sea el panorama sociopolítico que está alrededor. Y eso creo que es una cosa fundamental. Los alemanes, y los berlineses sobre todo, son una población que tiene muy presente la necesidad de pelear por sus derechos, son una sociedad muy consciente de la necesidad de luchar para sus libertades; por la historia que ha vivido, evidentemente. Entonces, que se perdiera este símbolo, este teatro, se interpretó como una catástrofe; hubiera sido realmente difícil de asimilar para la ciudad, por ello la ciudad lo peleó y lo ganó.

Participante 3

¿Cómo se construye la fiabilidad en las instituciones ligadas al arte en momento de crisis social como la vuelta al autoritarismo de la extrema derecha, en el caso de Italia, ahora mismo? ¿Desde dónde se plantea la construcción de los discursos escénicos que ofrecerán a la comunidad? ¿Crees que sea necesario un proceso de cuestionamiento y autocrítica antes de llevar a cabo la construcción de esos discursos escénicos para el público en general?

Davide Carnevali

El problema de la autocrítica y del análisis de la creación de los discursos también es muy importante. Creo que Italia es un caso muy peculiar porque Italia fue fascista, entró en la Segunda Guerra Mundial al lado de Hitler, en 1943 hubo un cambio político radical y luego hemos desarrollado una resistencia y hemos combatido con los Aliados. Eso llevó a que cuando salimos de la guerra, nos viéramos como vencedores, como si el fascismo ya no existiera en Italia —cosa que obviamente no era verdad—, y la reconstrucción democrática se hizo a partir de esa idea. A partir de los años '50, la cultura, históricamente, ha estado a la izquierda italiana. El gobierno, digamos, la administración estatal, ha estado en las manos de la democracia cristiana, de los demócratas de centro, cristiano-demócratas. La cultura siempre ha sido algo que reunía mucho más a las izquierdas, el partido socialista y el partido comunista —que ha sido el partido comunista más potente de Europa occidental—. La gran lección para mí, ahora, es que todo eso ha sido así hasta los años '90, hasta que llega Berlusconi; hasta que se cae el sistema político de la primera república, los partidos que habían nacido después de la reconstrucción del fascismo, los partidos de la democracia, y llega Berlusconi. ¿Cómo una cultura que siempre ha estado en manos de las izquierdas ha producido una ciudadanía que vota en su mayoría a Berlusconi y que, ahora, vota a Meloni y los partidos de derecha? Esa es la gran cuestión. Por eso, hay que hacer autocrítica de alguna manera, o sea ¿qué hemos producido con nuestra cultura en los últimos cincuenta años?, ¿qué dispositivos de cultura hemos creado? Porque la gran duda para mí, ahora, es que no hemos producido conciencia crítica, hemos producido adoctrinamiento en estos cincuenta años, hemos aniquilado la conciencia crítica.

Y ahora, cuando desaparecen las metanarraciones que sostenían estas doctrinas —el socialismo, el colectivismo, el sindicalismo—, la ciudadanía no tiene las herramientas para interpretar esta nueva realidad política y, entonces, vota a los populistas. Esa es la gran autocrítica y donde, creo, tenemos que empezar la recreación de nuestros dispositivos escénicos, de nuestras prácticas escénicas. Por eso insistía en la cuestión de Brecht o Walter Benjamin y la creación de una conciencia crítica, porque se trata de que el teatro debería proporcionar al público los instrumentos para interpretar la realidad política actual, que se desarrolla fuera de las salas teatrales. Este es el gran desafío que tenemos por delante en los próximos años. El riesgo de un teatro que sea solo ideológicamente militante es que se vuelva una retórica que luego acaba siendo estéril. Entonces, se trata más bien de reconstruir estos dispositivos que proporcionen al público los instrumentos de interpretación de la realidad que, luego, les sirvan para interpretar la realidad fuera de la sala teatral. Partiendo de allí, obviamente, hay muchas maneras de hacerlo, ese es el desafío. Hay que tener en cuenta que cuando estableces ciertos dogmas, la rebelión al dogma siempre es atractiva, y esto también está sujeto a las modas. Ahora, con el nuevo gobierno, Colombia se enfrenta a un gran desafío: ¿qué hacer para reconstruir la sociedad y reconstruir una conciencia crítica de la sociedad, que ha sido brutalizada en las últimas generaciones por la violencia?

Entonces, antes de terminar, os prometí que iba a compartir algunos nombres. Les recomiendo que miren en el enlace de la revista *Pausa*, que es una revista vinculada a la Sala Beckett de Barcelona, donde se han publicado ensayos y documentos, en catalán y en castellano, sobre lo que os he explicado. Además, para quienes quieran profundizar, publiqué un ensayo por Paso de Gato que se llama *Forma dramática y representación del mundo*; ahí también desarrollo las ideas expuestas hoy, por si queréis profundizar sobre el tema Artaud, Brecht, Walter Benjamin y la cuestión de la historia. Eso sería todo. Muchas gracias.

[Aplausos]

ALFREDO **MIRALLES**

Tercera Conferencia Magistral



Hibridación, arte, ciencia y tecnología: práctica artística en el espacio público

Muchas gracias a la ENSAD por esta invitación. Para mí es un placer compartir estos contextos con todos ustedes. Me van a escuchar dirigirme frecuentemente con el “vosotros”. Es una forma que empleamos aquí para romper un poco la distancia y la barrera del formalismo y poder comunicarnos de una manera más afectuosa. Antes de empezar, mencionarles que, aunque al final de este encuentro vayamos a tener la oportunidad de charlar tranquilamente, si alguien tiene una acotación irrefrenable, no deje de hacer la pregunta o la contribución, trataré de estar pendiente también al chat. Si algo nos ha enseñado la pandemia es tener los ojos y la atención dividida de esa manera, para poder encontrarnos con la docencia *online*.

El nombre que le hemos dado a esta charla es “Hibridación, arte, ciencia y tecnología: práctica artística en el espacio público”. Estos son, por tanto, los tres ejes sobre los que voy a dar una mirada: el arte, nuestra práctica como artistas; la ciencia y la tecnología; y el espacio público. Me interesa mucho, precisamente, el terreno de intersección entre estos conceptos. Si bien cada concepto en sí mismo podría dar para una charla completa —hablar durante una hora, por ejemplo, de qué es el espacio público, cómo nos narra como sociedades o qué es el entramado tecnológico, qué significa—, nos vamos a centrar en cuatro fases, en los terrenos grises donde dos o tres de estos conceptos empiezan a generar fricción y contacto.

Vamos a empezar hablando sobre las relaciones entre el arte, la ciencia y la tecnología. En ello, además, encontramos la primera palabra del propio título de esta charla y también el motivo temático del ETTIEN de este año, pues en esta fricción entre arte y tecnología se encuentra un poco la palabra “hibridación”. Como artista, yo tengo formación que viene especialmente de la danza. Soy bailarín de danza contemporánea. Creo que ustedes, principalmente, estudian arte dramático, ¿verdad? Dramaturgia, interpretación, profesiones que tienen que

ver con lo teatral. Yo, la verdad, hago muy poca diferencia entre el hecho escénico en sí, porque al final el cuerpo se mueve, suena y esto es bastante compartido entre nuestros lenguajes.

Empecé a trabajar en un festival internacional de danza universitaria en la Escuela Politécnica de la Universidad Carlos III de Madrid. Observaba mi entorno y lo único que veía era estudiantes de ingeniería. Y les estábamos pidiendo a estos estudiantes, futuros ingenieros e ingenieras, que viniesen al teatro a ver danza, a ver artes escénicas, que pudieran incorporar en su formación una mirada hacia el arte como forma también de interrogar el mundo. Y me parecía un poquito injusto pedirles que hiciesen todo el recorrido, desde sus aulas hacia nuestro teatro, sin movernos nosotros de donde estábamos. Entonces, empecé a diseñar metodologías de acercamiento para, nosotros también desde las artes escénicas, recorrer la mitad del camino hacia su encuentro y generar proyectos que pusieran a dialogar esas dos disciplinas: el arte y la tecnología. Nuestras artes escénicas, nuestros teatros y sus estudios con inteligencia artificial, realidad aumentada, sistemas de control automático, en disposición de alcanzar, de alguna manera, un punto medio donde poder encontrarnos y charlar.

Es muy frecuente que en las instituciones educativas superiores, como en la que están estudiando, pasemos toda nuestra trayectoria educativa sin cruzarnos con estudiantes o profesores que provengan de disciplinas diferentes a la que estamos estudiando. Eso me parece una pérdida de oportunidad porque, si miramos hacia la realidad profesional, en nuestras carreras trabajamos con personas de perfiles muy distintos. Sin embargo, parece que empezamos a entrenarte en el diálogo interdisciplinar cuando ya acabas la especialización de tu carrera. Esto me hace pensar un poco en la epistemología, en las teorías del conocimiento, cómo conocemos y cómo la educación que recibimos o que impartimos, en realidad, nos está narrando como humanidad.

Ha habido un momento en que, evidentemente, ha sido necesaria la creación de disciplinas, entendidas como un terreno cerrado en sí mismo. Hay una acotación que define un dentro y un fuera. Por ejemplo, la interpretación está dentro de la disciplina teatral, sin embargo, o simplemente, hacer álgebra está fuera de esta

disciplina. Hay algo que delimita qué es y qué contenidos se trabajan en una disciplina. Y compartirla con alguien supone un atajo muy grande para poder dialogar porque, si yo le digo a una persona de mi misma disciplina “rond de jambre”, por ejemplo, rápidamente va a entender y no tengo que explicarle qué es un movimiento circular con la pierna en el que la rotación externa de cadera... etc. Hay un lenguaje compartido que nos permite generar, desde las mismas metodologías, métodos y lenguajes, un entendimiento muy rápido que nos permite ser muy profundos en el conocimiento de una materia en particular. Entonces, la disciplina ha tenido mucho sentido en la epistemología, en la forma en que la sociedad necesitaba conocer, porque nos enfrentábamos a retos muy difíciles como, por ejemplo, comprender la materia o generar computación —máquinas que crean cálculos de manera muchísimo más rápida que el cerebro humano—. Son retos muy difíciles para la humanidad y, gracias a las disciplinas, hemos conseguido cavar muy hondo en ese agujero.

Sin embargo, actualmente, nos encontramos en un momento para la humanidad muy diferente. Los principales retos que tenemos por delante están más relacionados con la complejidad. Y aquí viene mi primera pregunta: ¿entendemos la diferencia entre complejo y difícil? Es una pregunta que, a lo mejor, no es fácil. De hecho, no sé si alguna vez ustedes han pensado en la diferencia entre estas dos palabras: complejo contra difícil. Creo que en la sutil diferencia de estas dos palabras está el reto que tenemos por delante en la educación de los artistas y de los estudiantes de ciencia.

En el chat, Catherine León aporta: “complejo es laborioso, no necesariamente difícil”. Bueno, “laborioso” yo lo enmarcaría más cerca del concepto “difícil”, porque algo que tiene dificultad para desarrollarse es algo que necesita de una práctica muy intensa. Por ejemplo, correr una maratón es algo difícil, no lo puedes hacer en cualquier momento. Si hora mismo me dices: “Alfredo, corre una maratón”, no podría, necesitaría un entrenamiento, un calentamiento. Pero hay unos pasos que, incluso siendo difíciles, puedo llegar a ejecutar para conseguir la tarea. Sin embargo, un problema complejo es un problema que no es laborioso —en este sentido de que cuesta mucho generar los pasos—, sino que es un problema que

está atravesado por tantas variables de manera simultánea que hay, incluso, una imposibilidad de tener un esquema que seguir, sea difícil o fácil.

César, por ejemplo, nos dice: “implica capas, profundidad”. Efectivamente. Un problema complejo, o el mayor problema complejo al que nos enfrentamos como humanidad, es el reto climático. Paulo comenta: “solemos tomarlos como sinónimos, pero ‘complejo’ involucra varios componentes y consideraciones y ‘difícil’ conlleva muchas vueltas al tornillo para llegar a un logro”. Efectivamente, pero esos varios componentes que se cruzan, esa profundidad de la que habla César, esas capas, lo que hacen es que sea un problema que no tiene una solución; no es que tenga una solución fácil o difícil, es que no la tiene. Es un problema complejo y los problemas de la humanidad, de este siglo, no son problemas difíciles. Ya sabemos hacer máquinas que hagan cálculos impresionantes, ya sabemos cómo entrenar a alguien para que corra una maratón. Ahora, los problemas que tenemos que enfrentar, sobre todo las generaciones jóvenes, son problemas complejos. ¿Qué hacemos con el cambio climático?, ¿cómo se hace? El problema está atravesado por tantas variables que, si intentamos resolverlo desde una sola de ellas, no vamos a dar nunca con la solución. Por ejemplo, una persona que estudia ciencias ambientales dirá: “el cambio climático, sencillo. Hay que reducir las emisiones de CO₂”. Y entonces, un demógrafo dirá: “me parece estupendo aporte, pero ¿cómo hacemos llegar la comida a las ciudades? Tenemos mucha gente agrupada en estos núcleos urbanos y habrá que abastecerlos, porque si no van a morir de hambre”. Entonces, ¿cómo combinamos todos los factores que se están cruzando? Es un problema complejo, precisamente, porque requiere de una mirada que trasciende las disciplinas del conocimiento. Ya no nos sirve esa forma de conocer, esa epistemología de la dificultad y de la disciplina. Ahora tenemos que empezar a educar a nuestros estudiantes y, por tanto, también a nuestros artistas. Por eso me hace ilusión compartir esto con ustedes, porque, con suerte, entre las personas que estáis sentadas escuchando esta conferencia habrá quien dé con alguna clave importante para que la humanidad pueda resolver algunos de nuestros retos complejos. Entonces, tenemos que empezar a entrenarnos en esta nueva forma de conocer.

Hemos pasado de un pensamiento disciplinar —que daba origen también a una sociedad que estaba entrenada en la resolución de tareas difíciles, en el sacrificio, en la producción de esa forma de conocimiento— a una multidisciplina, un siguiente paso en el que reconocemos que, efectivamente, existen colaboraciones entre distintas disciplinas. Por poner un ejemplo. En una productora teatral que funciona como empresa, hay distintos equipos que desde sus distintas disciplinas contribuyen a una misma tarea. Hay una persona que está especializada en conseguir financiación; una persona o equipo que está especializado en la dirección escénica; otro equipo, en el diseño de atmósferas y de iluminación, en el diseño de escenografía, etc. Y el actor no sabe cómo hacer un contrato, una retención de IRPF, pagar los impuestos de toda la planilla. Hay distintas disciplinas que están contribuyendo a una misma causa; esas disciplinas colaboran, pero no están interrelacionadas. Ese sería el siguiente paso. Ahí estaríamos hablando de la interdisciplinariedad que es, yo creo, donde nos encontramos; actualmente, estamos estudiando esos terrenos grises, esas intersecciones.

Finalmente, la transdisciplinariedad, que es como una negación del concepto disciplina, una postura que, directamente, niega la posibilidad de categorizar el conocimiento, porque incluso un mismo objeto de estudio puede observarse desde miradas distintas. De hecho, el futuro para resolver estos retos complejos de la humanidad, a lo mejor, tiene que ver no con cambiar la forma en que las disciplinas se desarrollan —buscar nuevos paisajes—, sino con mirar lo mismo, pero de otro modo.

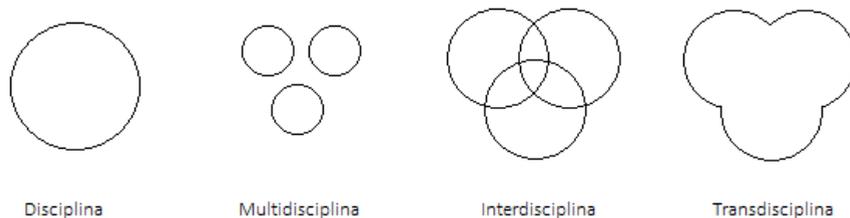


Figura 1

Planteo lo dicho con un diagrama de Venn, así se llaman este tipo de representaciones (Fig. 1). Visualmente, me gusta mucho cómo estos diagramas acotan una especie de frontera y delimitan un dentro y un fuera. Hay una metáfora que utilizaba el filósofo Antonio Rodríguez de las Heras, recientemente fallecido por COVID-19; él hablaba del conocimiento como algo inabarcable, es tan vasto el conocimiento que no se puede abarcar en una vida. Por tanto, al no poder abarcarlo, al no poder contenerlo, lo único que te queda es recorrerlo. Tú puedes hacer tus propias trayectorias por ese conocimiento de la humanidad y elegir qué cosas aprender, en qué campos transitar. Para poder transitar entre esos campos, necesitamos que no haya fronteras, pero las distintas disciplinas, muchas veces, han generado muros tan altos que el campo ya no se puede recorrer, tanto a nivel humano, simbólico, como a nivel epistemológico de cómo conocemos. Me parece una metáfora bellísima. Y cuando veo, precisamente, esos muros desapareciendo en la transdisciplinariedad, pienso que a lo mejor por ahí tenemos una clave para continuar.

Entonces, con esta cuestión de la intersección entre el arte y la tecnología, me gustaría proponerles un acto poético: tengo aquí una tira de papel, estoy sosteniendo esta tira de papel delante de nosotros y nosotras... Esta es una pequeña performance, es un bautizo, vamos a tomarlo como un acto poético que sea transformador, espero que así lo sientan, porque yo muchas veces, cuando necesito guía en el mundo de la interdisciplinariedad del arte y la tecnología, lo hago como gesto sanador para mí mismo. Sosteniendo el papel, nos damos cuenta de varias cosas: es un material bastante maleable y tiene dos caras, como todas las hojas de papel. Tiene dos formas de verse. Y cuando miro hacia una, le estoy dando la espalda a la otra, entonces nunca puedo ver el papel por completo. El acto poético que propongo es escribir en una de estas caras la palabra “arte” y en la otra cara, por el otro lado, la palabra “tecnología”. La propuesta simbólica, performativa —y también lo que pretendo con esta charla—, es generar en ustedes la posibilidad de retorcer los límites entre el arte y la ciencia, entre el arte y la tecnología. Es decir, que podamos problematizar estas dos caras y, con este retorcimiento de las fronteras entre las disciplinas del conocimiento, juntarlas. Se genera así una nueva figura geométrica que se llama cinta de Moebius (Fig. 2).

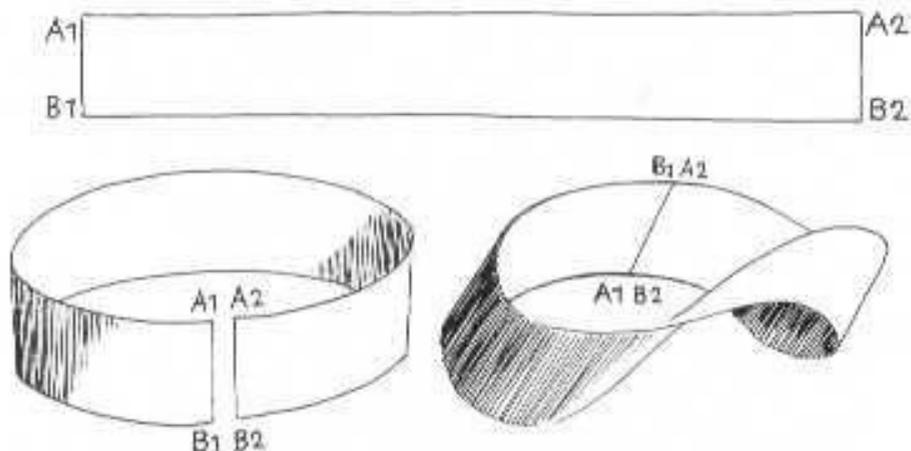


Figura 2

Es una forma matemática que convierte un objeto de dos caras en una sola cara, de manera que si pongo el dedo en la palabra “arte” puedo recorrer la distancia completa hasta la palabra ‘tecnología’. Entonces, hemos creado un infinito que está conectado; es decir, ahora podemos recorrer el paisaje sin esas fracturas, para poder dejar atrás la disciplinaria y embarcarnos en la epistemología de conocer superando las fronteras de las disciplinas. No contentos con el gesto — que ya de por sí es poesía porque es un gesto performativo, una enunciación que transforma la realidad—, hablo de un bautismo, porque de repente es una manera de renacer con este nuevo permiso. Utilizo una “curita” —así le dicen, me parece, en Perú—, con la que voy a unir el papel, para que quede unido ya para siempre en este permiso que nos estamos dando de conocer la realidad desde estas nuevas epistemologías. Así unimos, ahora sí, nuestra cinta de Moebius.

Esta tirita a mí me conecta con un material de sanación, porque normalmente nos han dicho que el arte y la tecnología son casi neurológicos, es decir, que nuestro propio cerebro está configurado de manera que el pensamiento racional y el pensamiento intuitivo forman parte de hemisferios distintos. Siento que de pequeños, cuando nos han hecho elegir entre ciencias o letras, cuando todos

ustedes han tomado esa decisión en algún momento de su carrera y de su proceso educativo, es como si nos hubiesen dado un hachazo en la cabeza, creando una escisión entre el arte y la tecnología, haciéndonos pensar, a los artistas, que no somos coartífices de la tecnología como entramado que sostiene las sociedades; y a los tecnólogos, haciéndoles pensar que no son artistas, cuando son los primeros que necesitan de la creatividad para inventarse el mundo porque estos algoritmos están creando sociedad también. Entonces, poner una curita, para mí, es una forma de que ese hachazo deje de ser una herida sangrante y empiece a cerrar.

Comento también que este acto es un poco un bautizo porque, a partir de ahora, voy a dirigirme a ustedes como “queridos ornitorrincos, queridas ornitorrincas, queridos ornitorrinques”. No sé si están familiarizados —es otra figura que viene de la ciencia—, no sé si conocen el “efecto ornitorrinco”, si han oído alguna vez nombrar esta fantasía de nombre... El ornitorrinco es un animal asombroso que puso en jaque a la ciencia más enciclopédica. El ser humano se pasó todo el siglo XIX generando taxonomías, clasificación de cosas: “esto es un mamífero porque tal, cual. Esto es un reptil. Esto es...”, etc. Como cajitas estancas en las cuales clasificar la realidad. Sin embargo, apareció este gracioso animal que se puso delante de los ojos de la humanidad para decir: “cuidado, las palabras que te inventas en esa enciclopedia que estás escribiendo, no encierran la posibilidad de la vida. Yo no obedezco a tus palabras”. Es un animal que nace de huevos, pero amamanta, que tiene pico, pero pelaje. O sea, se tira por tierra toda la taxonomía del reino animal en la que habíamos estado trabajando tan fervientemente, en esa dificultad tan grande de tratar de clasificarlo todo porque estábamos en el pensamiento de la dificultad. Estábamos generando enciclopedia. Y la vida aparece delante con un ser híbrido totalmente, que no responde a las categorías; por tanto, nos tenemos que rendir ante la evidencia de que la vida es más grande que nuestras palabras.

Entonces, cuando hacemos estos círculos, estas disciplinas, estas palabras, encerramos el significado y decimos qué es un dentro y qué es un fuera, qué es una silla y qué no es una silla, qué es un mamífero y qué no es un mamífero. Y la vida, sin embargo, se escapa entre estos círculos, porque no son círculos que se puedan cernir de manera precisa e inmóvil. Por eso, queridos ornitorrincos, queridas ornitorrincas, si con el bautismo de la cinta de Moebius no era suficiente, que este

pequeño ornitorrinco nos recuerde que no podemos estar encerrados en el rol de artistas, ni en el rol de tecnólogos o de científicos, porque, en cualquiera de los casos, ambos estamos creando mundo. Entonces, ustedes que están en su proceso educativo necesitan convertirse en ornitorrincos, necesitan sanar la herida de esa escisión entre las disciplinas y generar un retorcimiento en los límites de lo que hoy parece posible con las disciplinas que tenemos. Y, claro, aterrizarlo en nuestra praxis concreta que tiene que ver con el arte.

Nos dicen en el chat: “los científicos europeos negaban su existencia”. Es que casi todos los males de la epistemología son un poco nuestra culpa, por eso vengo yo aquí, sobre todo, a resarcirme y aprender. Hice mi posgrado aquí, en América Latina, porque la forma europea de entender el conocimiento no nos va a dar las claves para el futuro, entonces tenemos que empezar a mirar hacia nuevos lados, efectivamente. Y se caen los muros todos los días. Es una imagen poética que se dispara hacia imágenes bellísimas. Y los artistas-investigadores sois ornitorrincos, totalmente.

Esto necesita, además, generar un aterrizaje concreto sobre vuestra praxis, porque al final, desde donde vosotros y vosotras vais a operar es desde la práctica artística. Yo empecé trabajando con estas ideas de la complejidad, con cómo poder generar estos puentes, cómo hacer andar yo la mitad del camino. Me dí cuenta de una cosa maravillosa. Con el efecto ornitorrinco y esta cuestión de decir: “¿cómo podemos no estar encerrados en las palabras?”, empecé a tratar de desarticular las palabras y observarlas muy de cerca. ¿Y con qué me encuentro? Con la RAE —tenemos mucho para problematizar sobre esta institución—; encuentro esta definición de arte en la cual las acepciones no me interesan mucho, pero sí la etimología. Arte: del latín *ars*, *artis*, y este del calco “*téchnē*”. Curioso, ¿no? Tecnología: del griego “*tecnología*”, “*tecnólogos*”, “*téchnē*”, “*arte*” y “*logos*”, “*tratado*”. Entonces digo: “un momento, o sea, me estoy esforzando tanto por sanar esta escisión entre arte y tecnología, y en el mundo griego no tenían una palabra diferente para decir “arte” y para decir “tecnología”, ambas palabras estaban designadas por el termino griego *téchnē*”. Esto, como os podéis imaginar, voló mi cabeza, porque pensé “o sea que este esfuerzo que yo considero que tenemos que hacer las instituciones educativas, en realidad, no existía en el inicio”. Y tuvo un impacto enorme en mi vida

y en mi praxis. Comparto ese momento de anagnórisis —siguiendo la referencia a términos latinos— como el momento en el que las palabras, por primera vez, se revelaban ante mí con su misma raíz, que no era obvia con el calco latino, pues si escuchas la palabra “arte” y la palabra “tecnología”, no piensas que comparten una raíz etimológica. Con ese momento, sin embargo, perdí el velo y miré la vida de esta nueva manera.

Entonces, también empecé a pensar en la práctica artística y en cómo esas dos palabras venían relacionándose, el arte y la tecnología. Empecé a leer el mundo del arte que venía haciendo —yo estudiaba ballet clásico, como he dicho, mi formación es de bailarín— y a ver esas tecnologías invisibles que dan soporte al propio oficio del bailarín. Aquí es posible que sí exista una diferencia entre la danza y el teatro. Porque la danza es un evento, tradicionalmente, social. El ser humano bailaba alrededor de la hoguera para generar ritos de paso, ritos sociales, momentos de comunidad; no había un rol profesionalizado de bailarín, toda la comunidad bailaba. En España, el folclor que podemos referir es la Feria de Abril, las sevillanas, el flamenco; cuando vas a una de estas fiestas populares, por ejemplo, todo el mundo baila, todos bailamos unas sevillanas. No es hasta la figura del Rey Sol, en la corte francesa, que surge el rol del bailarín, debido, precisamente, a un hallazgo tecnológico: la luz de gas. Hasta ese momento, los bailes sociales de corte tenían que ver con estas imágenes de las mascaradas, estos carnavales venecianos adonde los burgueses iban y hacían bailes que tenían como geometrías, que todo el mundo bailaba, generando este divertimento social iluminado de manera homogénea. Pero cuando puedes encender la luz en una zona de la corte y apagarla en otra estás diciendo: “aquí se mira, aquí se baila”. Es decir, con algo tan sencillo como la luz de gas se generó esta idea de profesionalización del rol del bailarín, que se incentivó por el gusto y el interés personal del Rey Sol en generar esta profesión. Este es el motivo por el que en el ballet clásico hablamos siempre con términos franceses.

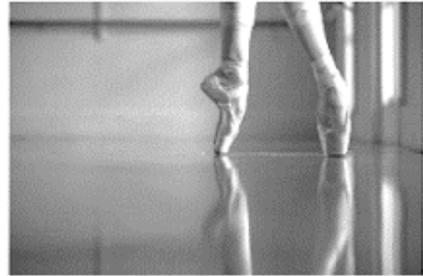


Figura 3

En toda esta estructura, entonces, tenemos esta arquitectura teatral que, además, encierra una serie de tecnologías invisibles como, por ejemplo, qué es lo permitido por los cuerpos. Hay una zona en la que el cuerpo se anula y solamente son bienvenidos los ojos, las orejas, tener que mirar en la misma dirección, hay como una arquitectura. Es más, cuando hay una tecnología invisible siempre tenemos que darnos cuenta de que esconde una hegemonía detrás. Estos teatros están diseñados con un sistema de perspectiva. Hay un punto de fuga que organiza todas esas líneas de la perspectiva. De hecho, si se ven los telones pintados para generar esta idea de profundidad, tenemos un sistema de perspectiva. Cuando vemos un punto de fuga, ¿qué implica necesariamente en un sistema de perspectiva? Que tenemos un punto de vista, es decir, hay una línea que recorre el espacio. De hecho, es la propia línea la que genera espacio. Y ese punto de vista, ¿cuál es? En un teatro como el que vemos aquí, es el palco real. Está hablando de un arte que está

al servicio de la mirada, pero de cierta mirada. Y todavía, hoy en día, en este tipo de teatros puede verse cómo hay una cierta continuidad de las hegemonías. Son espacios que no interpelan a todas las clases sociales, a todas las comunidades, a las personas que están bailando unas sevillanas en la Feria de Abril de Sevilla, quienes probablemente no vayan a ver un ballet clásico que cuenta historias de príncipes y princesas.

¿Qué otras tecnologías vemos en estas imágenes? Hay una prótesis que hemos llamado “zapatilla de puntas”. Es una tecnología analógica que permite al cuerpo hacer algo que está fuera del alcance de sus posibilidades anatómicas. Cuando hablo de tecnológico quiero decir que es un diseño creado por el ser humano, que no proviene de la naturaleza. Entonces, la zapatilla de puntas es una prótesis tecnológica que permite al cuerpo hacer algo que habitualmente no puede hacer, como, por ejemplo, poner todo el peso sobre los dedos de los pies, generando una verticalidad, una ligereza, eres tan liviano o liviana que tu único contacto con el suelo es apenas con la punta del dedo del pie. Esa sensación de elevación es posible gracias a esa tecnología, a ese diseño. Y hay otras tecnologías. Cada mujer, evidentemente, tiene un cuerpo diverso; todas las personas tenemos distinto contorno, distinto busto y, sin embargo, cuando ves un ballet clásico pareciera que todas las mujeres son absolutamente iguales. Esto se debe a otra tecnología: el corset. Lo que hace es eliminar la forma particular de la mujer para generar, en todas, un cuerpo homogéneo, de manera que parezca que es un cuerpo múltiple. Añadimos, además, una prótesis: el tutú; como es externo al cuerpo son todos iguales, de manera que parece que, efectivamente, todas las chicas de este cuerpo de baile tienen absolutamente las mismas medidas. Es un efecto óptico gracias a esta tecnología.

Es decir, descubrir que la palabra “arte” y la palabra “tecnología” tienen la misma raíz etimológica me hizo cuestionarme cuáles son las tecnologías que encierran un arte tan artesanal como estar estudiando ballet clásico; porque desde la artesanía del cuerpo y del entrenamiento diario de todas las mañanas en la barra, no se me ocurría nada menos tecnológico que el propio trabajo del intérprete, así pensaba. Sin embargo, existen todas estas tecnologías que dan soporte a este arte.

Entonces, con la afirmación de que todo arte conlleva una técnica —porque ya hemos visto que, interrogando nuestras disciplinas desde esa mirada, podemos ver qué tecnologías invisibles se esconden detrás del hecho de que estamos haciendo arte—, surgió la pregunta: ¿quiere decir esto que todo arte está inscrito en la hibridación del arte y la tecnología? Esta sería la pregunta.

Hay dos comentarios en el chat. Por un lado, Paulo nos dice algo sobre la RAE: “hace una foto momentánea de nuestro espacio tiempo y de nuestro contexto para estandarizar las definiciones”; y comenta, precisamente, sobre si son prescriptivas. Nuestra lengua trasciende, de lejos, la RAE, efectivamente. Por otro lado, César apunta que piensa el arte como algo natural, imagino que en referencia al tema de lo artesanal. Efectivamente, cuando estás haciendo danza, estás intentando escuchar tu cuerpo; la conciencia corporal de cómo generar ese juego de tensiones y relajación para realizar los movimientos, te da la sensación de que no hay nada que esté intermediando tu experiencia con tu cuerpo. Lo sientes como algo natural que pasaría fuera de cualquier entorno tecnológico. Es decir, de alguna manera, yo, mi cuerpo, en medio de la naturaleza, desprovisto de toda tecnología de la humanidad, lejos de ciudades, ropa, teléfonos, etc. Un encuentro natural con mi cuerpo, yo creo que eso es la danza.

Entonces, yo sentía que la danza era algo natural y no tecnológico. Sin embargo, como os he contado, empecé a interrogar mi disciplina y empecé a encontrar todos los motivos y tecnologías invisibles que soportaban el hecho de que la danza fuese en sí misma una disciplina, porque anteriormente no existía ni siquiera el rol del bailarín.

Volvamos a la pregunta. Si todo arte lleva detrás ciertas técnicas, ciertas tecnologías, ¿quiere decir que todo el arte es un arte que interpela la hibridación? Mi respuesta personal es no, pero no quiero que esta respuesta sea tomada necesariamente por válida, cada uno de ustedes puede tratar de responder esta pregunta para sí.

El arte esconde siempre una técnica, una tecnología, pero eso no es suficiente para inscribir el arte en la línea de la estética o el discurso del arte de hibridación. Porque el arte y la tecnología, en el fondo, tienen una relación necesaria, manifestada en el hecho de que todas las artes tienen una técnica detrás. Si hablamos de pintura, por

ejemplo, la misma creación del pigmento, del óleo, es una técnica también. Es decir, no hay ningún arte que escape a cierta técnica, pero eso no hace que un cuadro sea arte tecnológico.

Las tecnologías invisibles han sido trabajadas por algunos artistas. Rubén Martín de Lucas, por ejemplo, trabaja con el concepto “frontera” en su performance *Stupid borders. Iceberg nations*, que son como ejemplos de distintas piezas. Su muestra de pintura *El jardín de Fukuoka* aborda cómo las tecnologías han generado paisaje: los monocultivos, por ejemplo; pero, claro, no es algo que estrictamente nos interpele en el mundo de la hibridación.

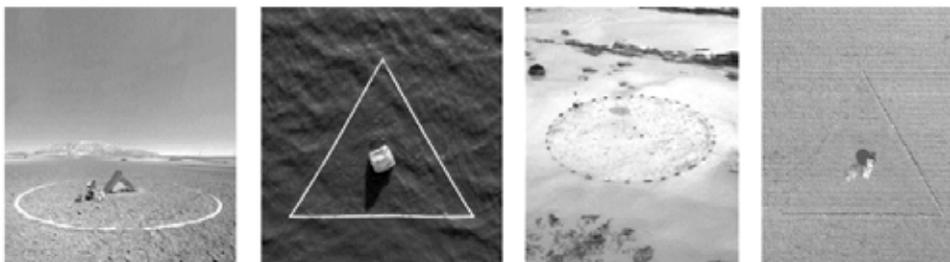


Figura 4. *Repúblicas mínimas*. Rubén Martín de Lucas

Entonces, ¿cuál sería el siguiente paso que sí está interpellando nuestra hibridación? Pues, yo diría, la aparición de tecnologías que están cambiando la configuración de lo humano. Es decir, técnicas como el pigmento y tecnologías detrás de cada disciplina son inocuas, en el sentido de que ya supusieron su revolución tecnológica. Lo que estamos viviendo ahora y lo que interpela al arte es, de alguna forma, cuestionarnos como sociedad; para ello tenemos que acudir a los entramados que hoy en día tenemos desde el arte para aprender a mirar y preguntar.

Nosé si alguna vez os hayáis preguntado por la palabra “robot”, “androide” o “ciborg”. La palabra “robot”, por cierto, se la inventó un dramaturgo, no un científico. Fue Karel Čapek quien inventó una obra de teatro llamada *R.U.R (Robots Universales Rossum)* y generó la palabra “robot”, que viene del checo “robota” que significa “trabajo

esclavo”. Un robot y un androide, sin embargo, son distintos, porque el androide es un robot que, además, tiene apariencia humana. Aunque más masculina que humana, pues “andros” significa “varón”. Creo que esto es muy importante porque nos indica desde dónde, desde qué miradas se genera la tecnología, la cual también está constituyendo el mundo. No es “ginoide”, no es el androide con forma de mujer que luego en el imaginario avanza hacia otro tipo de narrativas. Finalmente, el *ciborg* es esta unión entre *cybernetic* y *organism*; es decir, un neologismo que nos hace entender cómo hay organismos que son a la vez orgánicos y cibernéticos, y que se familiariza con la idea de prótesis, como la zapatilla de punta.

La imaginación ha generado narraciones con estos algoritmos, con estas inteligencias artificiales, con los robots y los ciborgs. Neil Harbisson es el primer ciudadano reconocido por su país como ciudadano ciborg. Es decir, en su pasaporte aparece que él es una persona ciborg que tiene una antena conectada dentro del cerebro. ¿A qué se dedica Neil Harbisson? Pues es artista, como os podéis imaginar. El primer ciborg de la humanidad qué va a ser si no es artista. Hay una entrevista, no sé si es de la BBC, donde es muy interesante escucharle.¹ Además, hay entrevistas a otros artistas ciborg, como Moon Ribas, que tiene unos sensores en la planta de los pies para poder vivir en su cuerpo los movimientos sísmicos de las placas tectónicas; vivirlos desde sus sentidos, desde lo háptico, en su propio cuerpo.

¿Esto quiere decir que ya somos seres humanos ciborg? ¿Hasta qué punto la tecnología ya es indisoluble de nuestro cuerpo? Tenemos que hacer algo con esto, como artistas, como creadores. Tenemos que empezar a plantearnos que nuestro trabajo debe problematizar estas hegemonías de alguna forma. Es un nuevo momento para la humanidad, en este sentido, que sí creo que interpela al arte y a la tecnología. Esas hibridaciones creo que sí tienen algo que decir, especialmente en este momento.

Entonces, todos los sistemas interactivos que podéis ver en un espectáculo, incluida la antena de Neil Harbisson, siguen este esquema que me gustaría trasladarles para que, cuando vean un espectáculo interactivo, entiendan cuál es la lógica computacional que hay detrás. Existe un sensor que extrae información del mundo

1 Entrevista a Neil Harbisson y Moon Ribas: <https://youtu.be/zBTitVr3p-A>

por una cámara; un procesador, que es un pequeño ordenador, que tratar de leer y de interpretar ese *input* del mundo que ha generado el sensor; y un actuador que ofrece una respuesta. Daré un ejemplo desde el cuerpo. Un sensor serían los ojos, el ojo ve cómo algo se aproxima; el procesador, que es el cerebro reptiliano, dice “uy, esto supone un peligro”; y el actuador, el párpado, se cierra para evitarlo. Esto es un sistema de control automático. Es lo mismo que sucede cuando entras a un baño y hay un sistema de iluminación interactiva; cuando cruzas la puerta, el sensor te detecta, el procesador entiende “hay una persona que necesita ver” y el actuador, la bombilla, se enciende. Básicamente, este es el soporte de todos los espectáculos interactivos que podéis ver.

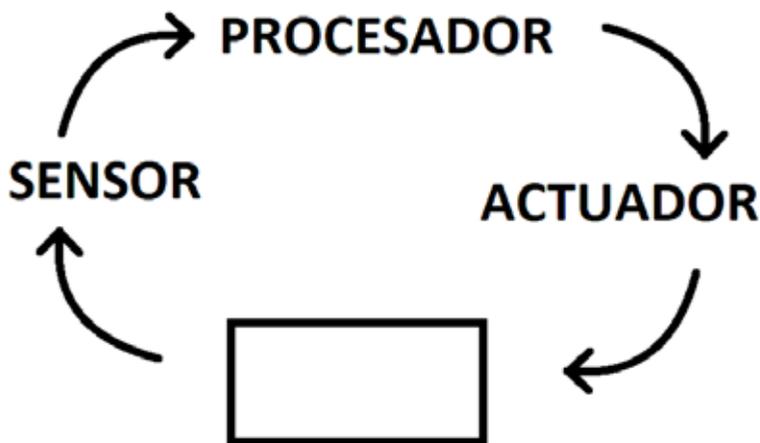


Figura 5

En este espectáculo², por ejemplo, el actor está utilizando un poema autorreferencial que escribió, una autoficción llamada *Selfie 32*, que es una especie de autorretrato de las relaciones del poeta con las nuevas tecnologías. Entonces, entrevistan al ingeniero que hizo este espectáculo y, a partir de la voz en *off*, el poeta que está recitando desde el balcón, cuando habla, produce luz. No es un efecto de edición lo que muestra el video, es una iluminación interactiva. Hay un micrófono; cuando

2 Vídeo *Selfie 32*: https://youtu.be/Nj_HRJ4epO0

el actor habla, el micrófono detecta la voz y, finalmente, es la voz poética la que se convierte en luz. O sea, el micrófono dice “hay sonido”, el procesador dice “voy a transformar esta señal en otra que es lumínica” y el actuador, que es la luz, se ilumina. Es un sistema interactivo para generar una sinestesia entre sonido e iluminación.



Figura 6. *Selfie 32* de Miguel Valentín y Javier Talavante

Ahora hay obras donde el propio actor, con su voz y con su cuerpo, puede controlar distintas atmósferas. En este otro espectáculo,³ por ejemplo, se puede ver cómo, muy en profundidad, hay sensores de presión debajo de ese césped. Es una escenografía que dependiendo dónde pises, cuánto peso le pongas y cuánto tardes en retirar el peso, empieza a generar una lectura y crear una composición sonora y específica, a tiempo real, para esos cuerpos (Fig. 7). O este espectáculo en el que los audiovisuales van siguiendo al cuerpo del bailarín gracias a una webcam.⁴ Es un sistema interactivo que hemos diseñado con el Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma para generar danza interactiva con unos visuales y sonido (Fig. 8).

3 *Vídeo Terraza*: https://youtu.be/n1lbW_2Bi_c

4 Aquí os dejo el enlace para que lo probéis vosotros mismos con vuestra webcam: <https://openprocessing.org/sketch/1259637>. Y un vídeo del sistema en funcionamiento: <https://youtu.be/WfrQ94Op2kl>



Figura 7. *Terraza de Rosalía del Olmo y Daniel Sáez*

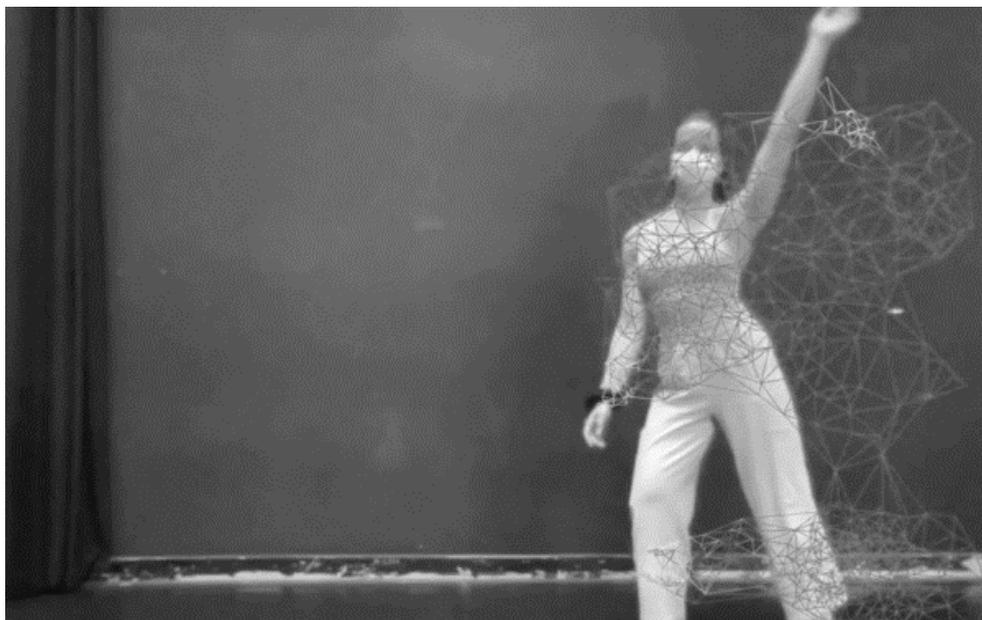


Figura 8. *RCPDMUC3M* con estudiantes de la Universidad Carlos III de Madrid y del Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma

Me gustaría agregar, además, muy brevemente, que el arte y el espacio público también tienen estas interacciones, propias de la salida de la caja negra como espacio de representación, o del cubo blanco, en el caso de las artes plásticas. Imagino que habéis experimentado estas piezas, como, por ejemplo, hacer teatro en la calle. ¿Pero qué características tiene este teatro?, ¿estás generando un nuevo marco para una obra de teatro ya escrita?, ¿o estás adaptando un texto teatral para ponerlo en diálogo con un contexto específico?, ¿o estás generando el texto desde el encuentro directo con ese espacio? Esa es otra de las fricciones que me parece interesante.⁵



Figura 9. *Post nubila* de Luis Manuel Fernández y Alfredo Miralles

5 Os dejo también este documental: *Post Nubila*, <https://youtu.be/MQ0cKaiwwQA>. Estoy poniendo ejemplos hechos en el ámbito universitario, para que sintáis que son cercanos al trabajo de vuestras prácticas, porque estos son trabajos que están haciendo o que han desarrollado los estudiantes en nuestra universidad.

Si el espacio es un espacio de representación, como una caja negra, entonces la obra preexiste y lo que haces es representarla en un espacio liminal, un espacio en el que puedes crear las atmósferas. De repente, con el gesto teatral o el verbo, crear el salón de una casa o el salón de una casa en el siglo XV. Es decir, a través de la escenografía, del gesto, del lenguaje, puedes recrear nuevos espacios. Sin embargo, a veces el espacio es real. Lo que haces, entonces, es *reframe*, es decir, darle un nuevo marco a ese texto, coger ese texto que ya tienes preescrito y adaptarlo al encuentro con un nuevo espacio. Por ejemplo, ¿qué pasaría si *Alicia en el país de las maravillas* lo presentas en un jardín? ¿Qué significa seguir al conejo?, ¿hasta dónde? ¿Cuáles son esos paisajes? Como artista, te vas a encontrar con un jardín concreto. Pero ya no es cualquier jardín, sino que vas a tener que diseñar los recorridos. Y si te programan esa pieza en un festival, dices “vale, necesito un jardín cercano al teatro y ahí es donde va a ocurrir la obra”. Entonces, puedes adaptarla. Es decir, el concepto de encuentro con el espacio, aunque estás trabajando para un espacio específico, lo puedes adaptar de un jardín a otro; aunque tu propuesta sea para un jardín, no tiene por qué ser para ese jardín y nada más. En este sentido, el *site specific* es el último paso, la relación más estrecha entre el espacio y el arte, pues la obra surge del encuentro del artista con el espacio.

Entonces, la tecnología y la ciudad también tienen una relación muy importante. Porque la ciudad es en sí misma un discurso del entramado de tecnologías y, precisamente, sobre quién es ciudadano o quién es objeto de derecho es de lo que tratan las ciudades.

Finalmente, llegamos a la inmersividad, que creo que culmina un poco mejor todos los conceptos que hemos venido revisando. Imagino que es una palabra que, como artistas, habéis escuchado con cierta frecuencia. ¿Qué es una obra de teatro inmersiva? ¿Cómo poder hacer esto? ¿Qué tengo que saber aparte de teatro, qué tengo que saber de inmersividad para poder generar una experiencia de este tipo en el espectador? Creo que en este recorrido que hemos hecho, la hibridación del arte y la tecnología, la inmersividad se pone al servicio de generar un diálogo entre la obra y su contexto, para de esa manera cuestionar los discursos y las hegemonías que se viven en la ciudad como entramados de las tecnologías.

De alguna forma, para mí, el concepto de inmersividad une, precisamente, los espacios de fricción, pues para que algo sea una obra de teatro inmersivo debe tener una convivencia entre el arte y la tecnología. Por ejemplo, mediante auriculares. El teatro inmersivo suele valerse de algún dispositivo que le permite al espectador estar dentro de la propuesta, para poner a dialogar esa obra con su contexto. Es decir, el arte inmersivo, el teatro inmersivo, suele darse fuera del edificio teatral, por eso hablaba un poco de esas posibilidades de uso del espacio. Además, te permite mirar ese espacio con nuevos ojos, cuestionar los discursos. Porque si la pregunta era: ¿todo el arte tiene que estar inscrito en el arte tecnológico? Yo os decía que mi respuesta personal es no. ¿Por qué? Porque, como decía McLuhan, el medio es el mensaje. Cuando la tecnología no es soporte sino parte del discurso, parte del cuestionamiento de esa obra de arte, entonces la obra sí está inscrita dentro de esta concepción de hibridación entre arte y tecnología. Porque el medio es el mensaje, la propia tecnología que estás usando es la que estás problematizando. Y esto no abarca todo el arte: un cuadro, aunque tenga técnica pictórica, de pigmentos, etc., no es tecnológico per se. Esto solamente ocurre cuando existe una convivencia entre el medio y el mensaje.

Para finalizar, voy a poner dos ejemplos que creo que cierran el contenido de lo que quería trasladar. Uno de ellos es *Género y mirada*,⁶ obra de teatro inmersiva con auriculares, creada además con grabaciones binaurales. La voz que aparece por los auriculares genera un sonido de 360°, porque hemos grabado con una grabación binaural, una cámara anecoica que es una tecnología de sonido que se utiliza, por ejemplo, cuando veis una experiencia con gafas de realidad virtual; el sonido, entonces, también se puede diseñar de forma envolvente. Generamos, por tanto, una obra de teatro donde este personaje, esta voz, que todavía no sabemos quién es, te habla como en voz en *off*, te va acompañando en un paseo por la ciudad para que tú mires el espacio público desde la perspectiva de género. La pieza utiliza la tecnología en estas grabaciones, saca al teatro fuera de los límites de su edificio y, además, cuestiona la propia relación de la obra con los discursos del espacio.

6 Vídeo *Género y mirada*: <https://youtu.be/CYGIJ8xew0w>



Figura 10. Género y mirada: un paseo audioguiado por Leganés con perspectiva de género

El último ejemplo es este otro trabajo llamado *Arquitecturas de la Memoria*.⁷ Lo que hicimos fue generar una aplicación de realidad aumentada por geolocalización, como *Pokémon Go*, pero la gente, en vez de ir cazando pokemons, iba cazando los recuerdos de las personas de la comunidad, que estaban geolocalizados en el espacio público. De manera que llegabas a un espacio en el que había un recuerdo de una persona mayor, por decir, que componía su relato, a la vez entramado a un relato colectivo en el que escuchábamos estas historias, recorriendo la ciudad gracias a esta tecnología. Aquí el texto teatral tiene que ver más con el teatro documental, con esta textura del teatro *con* la sociedad, *no para* la sociedad.



Figura 11. *Arquitecturas de la Memoria*

⁷ Vídeo *Arquitecturas de la Memoria*: <https://youtu.be/03OnP4BuRE0>

Son dos ejemplos, pero por supuesto aquí el límite es la propia praxis de cada artista. Con esto acabo mi parte expositiva, muchas gracias.

[Aplausos]

Ronda de preguntas

Participante 1

¿Podrías repetir lo que mencionaste sobre las distintas formas de relacionarse con el espacio?

Alfredo Miralles

Claro, son cuatro alternativas o cuatro pasos, si nos referimos a esa relación entre el espacio y la obra. En mi opinión, estas alternativas están ordenadas de menor a mayor relación. Yo he hecho, más o menos, una categorización de las posibilidades que tiene el espacio público a la hora de relacionarse con la creación teatral. Es decir, cuando tú creas una obra en una sala de ensayo aislado del mundo, la relación de ese texto con el contexto concreto es la menor posible, incluso aunque estés pensando en el mundo. Y cuando escribes la obra *site specific*, escribes específicamente para un espacio, la relación es la mayor posible, de forma que ese espacio y el texto son indisolubles y ese texto no se puede representar en otro lugar. Por ejemplo, en la obra de teatro con auriculares, nosotros decíamos que la gente tenía que dar al *play* en esa plaza, que todo el discurso en realidad tenía que ver con mirar esa plaza: “¿qué esculturas hay en esa plaza?”, y hablábamos de esas esculturas, “sigue a una mujer, busca otros cuerpos de mujeres, ¿qué escaparates te enseñan estos cuerpos?”. Entonces, estábamos hablando de la fisonomía de esa plaza. A ese audio no puedes darle *play* en Lima porque estarías encontrándote con una plaza cuya fisonomía no es de la que está hablando la obra. Espacio y obra son la misma cosa, son indisolubles. Otra cosa es si el texto lo hubiésemos planteado desde el *site adaptive*, en cuyo caso estaríamos hablando en general de cuerpos, pero no estaríamos hablando de esa escultura, de ese escaparate. Ese es un poco el recorrido que hacía y por eso los ordeno del uno al cuatro, como para que entendáis que hay una graduación entre las posibilidades que tenéis de vincular vuestra obra al espacio público.

Es decir:

- Caja negra/Cubo blanco: obras ensayadas en sala para hacer en cualquier teatro del mundo.

- *Reframing the known*: obras existentes que se representan sin cambios en espacios alternativos al teatro.
- *Site adaptive*: obras que acometen cambios y adaptaciones de su contenido y forma para presentarse en diversos espacios alternativos no teatrales.
- *Site specific*: obras creadas directamente para un espacio alternativo no teatral de forma concreta y específica.

Participante 2

Buen día, soy Paulo. Ya he intervenido bastante, no quería acaparar, pero voy a hacer una última consulta por favor. Primero que nada, ha sido muy interesante la exposición. Sobre la creación, claro, siento que el proceso creativo tiene variaciones. Porque una cosa es escribir un texto y otra cosa es crear sobre la escena. Si te refieres al montaje, hay creaciones que parten del texto, otras que se construyen en la interacción y después van al texto, hay obras que están pensadas para un tipo de espacio y se condicionan según eso. Creo que es un *continuum* dialógico entre la situación y la creación; todo es parte del proceso, ¿no? Has introducido herramientas tecnológicas —de lo que hoy llamamos “tecnología”— que nos pueden ayudar, o nos han ido ayudando, en ese proceso. Me parece interesante. Volar alto o volar bajo ya depende de cada quien. Sí hay cosas que nos pueden romper la cabeza, a mí que no sé nada de tecnología digital, al menos. Por ejemplo, lo del césped. Le ponían abajo un sensor, ¿no? Sé que se usa mucho en personas con problemas de audición. Se ponen sensores en el suelo para captar las vibraciones del sonido, que las personas sordas interpretan y sienten para poder comunicarse. Es conocido eso.

Alfredo Miralles

Lo que has dicho lo organizo en dos puntos. Primero, el sistema de interactividad que se puede experimentar a tiempo real, por ejemplo, con la webcam. Es decir, sin compartir espacio físico con ustedes puedo utilizar sensores, con los que, de hecho, suelo trabajar. Actualmente, estamos trabajando con electromiogramas, los cuales miden la tensión muscular. Vemos cómo la música puede transformarse respecto a la tensión muscular que tiene el intérprete en directo. Esta tensión

muscular es algo invisible para el espectador, pero de alguna forma puede volverse audible; es decir, traspasar el dentro y el fuera del propio cuerpo del intérprete, porque se cuele. Sin esos sensores no es posible experimentarlo con el cuerpo, pero hay un sensor que sí tenéis todos en vuestros dispositivos: una webcam, que es con lo que estamos conectados ahora.

A mí me estáis viendo gracias a que tengo un ordenador como el que podríais tener vosotros y vosotras. Seguro que no es un ordenador especialmente potente, ni una tecnología diferente a la que tiene cualquier usuario. Es un PC que tiene una webcam, con una programación que se llama Open Processing; y, a través de un enlace, el programa va a acceder a vuestra webcam. La webcam va a mirar el mundo con una programación que le permite decir: “vale, esto no solamente es mundo, sino que esto es una persona, por tanto, tiene una cabeza que suele caer encima de los hombros, entonces voy a separar el cuerpo de la persona del fondo”. Y, después de hacer unos cálculos, separa mi cuerpo del fondo.

Esa misma lógica la podemos utilizar como artistas y decir: “ah, entonces si los filtros...”, porque podemos trabajar con filtros de Instagram como parte de una propuesta transmedia para un espectáculo que hable sobre la identidad de la generación Z, por ejemplo, si estos filtros logran distinguir un cuerpo humano. Pero un poco de cuidado aquí, porque estos filtros dejaban sin cabeza a personas racializadas. Como los algoritmos se escriben desde la blanquitud, ni siquiera habían alimentado con el *deep learning* a estos algoritmos de reconocimiento facial para que reconozcan las caras que no tuviesen contraste. Entonces, a más oscura la piel, te cortaban la cabeza —terrible—. Directamente, se veía la camiseta y no se veía a la persona. A nivel poético, la imagen nos causaba intriga: cómo esos algoritmos configuraban mundos que estaban dejando afuera a la gente.

Lo que sí podemos hacer como artistas es, por ejemplo, ser conscientes de este problema y decir: “¿o sea, que los algoritmos ni siquiera están reconociendo la diversidad racial?, ¿están diseñados por y para personas blancas? Pues quiero hacer una obra de teatro sobre esto, porque ¡cómo no me va a preocupar como artista!”. Entonces, puedo utilizar esos mismos algoritmos para generar una propuesta estética con esa tecnología que separa mi cuerpo del fondo, o que no lo separa, en el caso de que el algoritmo considere que no soy una persona.

Con este tipo de tecnología, nosotros hemos hecho una propuesta, en este caso, muy *naif*, puramente dancística.⁸ Es una experiencia en la que vas viendo el movimiento. Cuando probéis ese enlace con el cuerpo, lo viviréis, pero veréis cómo de vuestras articulaciones empiezan a generarse distintos espacios, con geometrías que dejan la estela de vuestro movimiento inscrita en la pantalla; si estás de frente o de espaldas, a la vuelta hay texto o solo música. La obra, por eso, te propone un texto que solamente lo puedes escuchar cuando no miras de frente, para percibir cómo, con otras partes del cuerpo y a partir de la nuca, puedes empezar a trabajar con esos textos.

Segundo, era lo del césped artificial. Sin la escenografía interactiva, no podéis vivir la experiencia, pero sí podéis ver el video de algunos de los resultados. Básicamente, el césped no emite vibraciones —eso con lo que las personas no oyentes reciben información sonora, a través de las ondas que generan vibraciones—, sino que hace lo contrario, precisamente. Recoge las vibraciones, es decir, no sería una solución de accesibilidad, sino todo lo contrario: es una sinestesia que cambia el peso en sonido. Es decir, solamente lo puedes percibir si eres una persona oyente.

César tenía una pregunta, me parece.

Participante 3

Sí, curiosamente, hacia el final de la respuesta que le das a Paulo estás marchando, un poco, hacia la pregunta que te iba a hacer. Te iba a plantear el tema de la inteligencia artificial y has hablado un poco del *deep learning* y de este tipo de tecnología que... Claro, nada se puede librar de la cultura. Esta tecnología está construida desde personas que, simplemente, no estaban pensando en gente que no sea blanca. Entonces, ¿hasta qué punto la llamada inteligencia artificial es inteligente? Porque cada vez avanza más en ciertos niveles de autonomía. Porque, claro, tú alimentas la inteligencia artificial.

8 Enlace: <https://openprocessing.org/sketch/1259637>

Conforme va desarrollándose, ya está generando piezas musicales que cuando las oyes, como humano, eres capaz de reconocerlas como música. Incluso, hay una inteligencia artificial a la que alimentaron con discos de Pink Floyd y produjo, en una secuencia de nueve horas de sonido, varios segmentos muy largos donde, efectivamente, podías pensar “oye, esto es Pink Floyd”. También había momentos en que era sonido aleatorio. Y lo mismo ha pasado con cuadros. Se ha alimentado inteligencia artificial con cuadros y ha generado Van Goghs, Rembrandts. Cuando los ves, te das cuenta que fallan los detalles, claramente hay un tema aleatorio, pero eso es por el estado en que se encuentra en este momento.

Justamente, con la tecnología del *deep learning*, con el perfeccionamiento de los algoritmos, conforme avancen las herramientas, cada vez va a haber una... no sé si llamarlo creatividad, pero va a haber una creatividad cada vez más maquinal. Entonces, ahí existe un nuevo terreno de intersección entre nuestra creatividad humana, que bebe de nuestras formas culturales, históricas, humanas, biológicas, y el comienzo de una tradición —estoy tomando palabras que no sé si se acomodan— que empieza a tener, o podría llegar a tener, cierta independencia propia; originalmente basada en experiencia humana, pero una vez que comienza a aprender, basada en su propia experiencia maquinal. Entonces, ahí me parece que hay un terreno de interpelación muy grande para este siglo en las artes. Una intersección, un debate, un versus.

Alfredo Miralles

Totalmente. Hasta hace poco pensaban —y de hecho se llaman “habilidades del siglo XXI”— en tres características de lo humano que parecían muy difícilmente sustituibles por una inteligencia artificial. Se hablaba de la empatía, del pensamiento crítico y de la creatividad. Ahora está un poco en jaque el hecho de que la creatividad sea patrimonio exclusivo del ser humano. Para mí, es aquí donde los artistas tenemos más que decir. Es un tema de importancia radical, porque es verdad que estos algoritmos están construyendo el mundo. Y están escritos de manera en que el *big learning* está alimentado con imágenes y palabras de una sociedad que es racista y machista. Si utilizas una inteligencia artificial de traducción, desde un idioma que no tenga marca de género, te puede traducir “los

doctores” y “las enfermeras”, otorgando el género a uno y otro colectivo, porque está alimentado con textos escritos desde una perspectiva machista. Al final, el *deep learning* no es más que un aprendizaje profundo; es decir, la máquina aprende en base a la información que se introduce a esa inteligencia artificial. Y si los textos que alimentan esa inteligencia artificial ya son machistas y hacen referencias de ese tipo, pues nuestros algoritmos también reproducirán esas cosas de nuestro mundo, incluso amplificadas.

Entonces, ¿cómo generar un discurso desde el arte que nos permita cuestionarnos? Porque el pensamiento crítico y la empatía, de momento, sí siguen siendo patrimonio exclusivo de la humanidad. Como artistas, tenemos que poner esta pregunta en nuestras obras cuando trabajamos en la estética de la hibridación.

Hay una inteligencia artificial que acaba de salir, se llama Dall-e 2 y los cuadros que hace son abrumadores. Esta es una herramienta que, a lo mejor, empezamos a utilizarla para facilitarle el trabajo a los ilustradores, de modo que no tengan que verse obligados a hacer manualmente algo que pueden resolver con un comando de algoritmo. Es una posibilidad. Dall-e 2, ahora mismo, no es de acceso público. Como investigador, tengo un código que me ha permitido probarla, pero todavía no la han abierto al público. Sin embargo, hay una versión anterior a la actual que sí podéis probar desde casa. Busquen en Open AI.⁹

A veces yo mismo doy comandos a una inteligencia artificial para generar imágenes en base a un texto, lo hago incluso para los Power Point cuando no me mandan un diseño corporativo, digo “ah, voy a poner mis palabras clave en esta inteligencia artificial y me armo mi presentación de Power Point”. No soy ilustrador, evidentemente, ni trabajo con imágenes a ese nivel; pero si pongo mis palabras clave, de repente sale el cartel de una obra que justo necesitaba enviar a una convocatoria, o qué sé yo, una imagen que sí tiene sentido con el proceso que estoy viviendo.

Por supuesto, si la obra no tiene nada que ver con la hibridación, preferiblemente no utilizéis una inteligencia artificial, pero si os permite ser coherentes con la

⁹ Open AI (*artificial intelligence*): <https://openai.com/>. Vídeo de Dall-e 2: <https://youtu.be/qTgPSKKjfVg>

propuesta artística y os apetece investigar un poco más profundamente en este sentido, os copio los siguientes enlaces de algunas inteligencias artificiales que sí podéis probar:

- Inteligencia artificial de textos: <https://chat.openai.com>
- Inteligencia artificial de imágenes: <http://gaugan.org/gaugan2/>

Eso sería todo por ahora. Muchas gracias a ustedes. Nos seguimos en las redes. Que les vaya bien.

[Aplausos]

JUAN IGNACIO **VALLEJOS**

Cuarta Conferencia Magistral



Tres tesis sobre lo coreográfico

Resumen

La coreografía, entendida como una dimensión específica del orden social ligada a elementos propioceptivos, cinéticos y empáticos (Foster, 2011), ha sido teorizada a partir de la idea de dispositivo como una forma de captura del movimiento libre (Lepecki, 2007). El pasaje de la coreografía a lo coreográfico supone subrayar su componente agónico, entendiéndolo como un campo de lucha en continua redefinición. Así, en principio, se propondrá entender a lo coreográfico como una dimensión donde lo político se entrelaza con el movimiento de los cuerpos (Mouffe en Franko, 2017). En una segunda instancia, abordaremos el lugar que la historia ocupa en la definición de una teoría política de la danza. A partir de los aportes de Mark Franko, entendemos la concepción de la escena teatral como un espacio liminal, permeable a las prácticas socioculturales y que implica la interpretación y resignificación de una historia específica. La construcción histórica de las prácticas escénicas en occidente desborda e impregna la política, transformando su estudio en un insumo fundamental para la teoría. Por último, abordaremos la relación sincrónica de lo coreográfico con el entorno. Si la práctica coreográfica supone un tiempo que construye espacio de forma autopoietica (Spangberg, 2017), su concepción en los términos de una simpoiesis (Haraway, 2018) como un sistema de producción colectiva con límites indefinidos se abre a una conceptualización diferente del sujeto danzante. Los tres enfoques descriptos proponen articular las dimensiones sociopolítica e histórica a una concepción porosa de la subjetividad danzante. Las tesis propuestas buscan dar cuenta de la complejidad de lo coreográfico y de su importancia como insumo para la reflexión estética y social.

1. Introducción

La palabra coreografía tiene su origen en el título de un libro, *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* (Coreografía, o el arte de describir la danza mediante símbolos, figuras y signos demostrativos), publicado en el año 1700 por un maestro de danza francés llamado Raoul-Auger Feuillet. Se trataba básicamente de un manual que enseñaba al lector un sistema de notación de la danza basado en un código de signos y en una delimitación precisa del espacio de movimiento. Este sistema se utilizó fundamentalmente durante la primera mitad del siglo XVIII para transcribir danzas de pareja y algunas composiciones escénicas. Tuvo, de hecho, una repercusión bastante considerable durante ese periodo lo cual llevó a que sea traducido a varios idiomas. En el caso de la versión inglesa, el traductor fue el famoso maestro de ballet pantomima inglés, John Weaver (1706), quien también fue autor de tratados sobre la historia de la danza y su anatomía.

Como han demostrado las investigaciones de la historiadora francesa Marie Glon (2014), el sistema funcionó durante cierto periodo como un código compartido entre profesionales de la danza para el intercambio epistolar de composiciones, fundamentalmente a escala europea. Una de sus tesis es que, si bien se suele asociar la diseminación de la coreografía a una suerte de estandarización de la práctica a nivel internacional, la crítica de los maestros de danza en sus intercambios epistolares era justamente que el sistema no era lo suficientemente preciso como para transmitir las danzas de manera acabada ya que dejaba demasiado lugar a la interpretación individual (Glon, 2014).

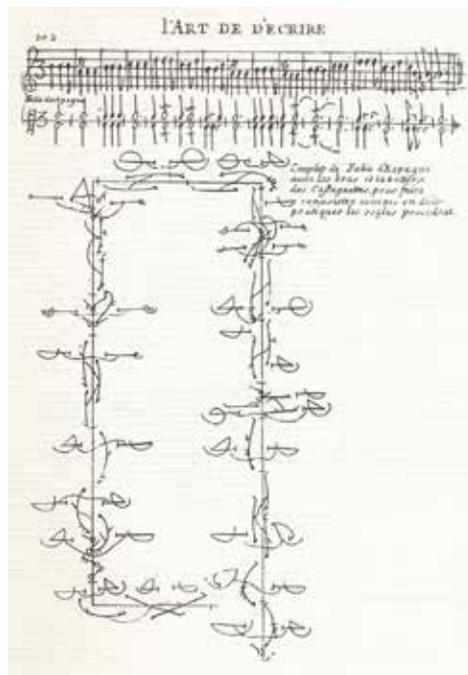


Figura 1. Chorégraphie de Raoul Auger Feuillet, 1700

En todo caso, la coreografía cayó en desuso durante la segunda mitad del siglo XVIII. Según lo que afirma el maestro de ballet Jean-Georges Noverre en sus famosas cartas de 1760, *Las cartas sobre la danza y los ballets*, esto se debió a que el sistema ya no servía para dar cuenta de la complejidad de las composiciones del ballet pantomima de la época y, según su opinión, debía complementarse con grabados y narraciones de escenas, además de las partituras musicales (Noverre, 1760). Hoy en día, no existe un sistema de notación de la danza universalmente reconocido como en la música. Quizás el más difundido sea el sistema Laban, creado por el compositor alemán Rudolf Von Laban a principios del siglo XX, pero la palabra coreografía terminó designando a la obra de danza, y las palabras coreógrafo y coreógrafa a su compositor o compositora, un significado que excede su sentido original simplemente ligado al trabajo de notación del movimiento.

Ahora bien, desde hace unos 20 años, la palabra coreografía cobró una nueva acepción esta vez ligada a la figura de una *coreografía expandida*. El concepto puede leerse como una respuesta desde los Estudios de Danza a las reflexiones alrededor de la idea de *teatro expandido* (Sánchez, 2008) proveniente de los Estudios Teatrales. En todo caso, la coreografía expandida en el ámbito artístico nos invita a concebir los saberes coreográficos como formas de ordenamiento ligadas al tiempo y al espacio que pueden ser aplicadas a toda clase de cuerpos (humanos, no humanos, materiales, inmateriales, etc.), y pueden integrarse a una amplia gama de expresiones artísticas. De ese modo, la coreografía como dimensión de un trabajo artístico, hoy en día, no se limita a la obra de danza escénica sino que también se vincula al teatro dramático, a la performance, al cine o a las artes plásticas. Se suele hablar, en ese sentido, del uso de estrategias coreográficas como una metodología de trabajo artístico.

En su artículo *Post-dance, An advocacy* (Post-danza, una defensa de la causa), el coreógrafo sueco Marten Spangberg (2017) ofrece una definición de coreografía que da cuenta de esta suerte de emancipación teórica. Desde su punto de vista, la coreografía y la danza deben divorciarse, y debemos dejar de entender que una expresión constituye el fin último de la otra. Esto se lograría, por un lado, asumiendo que la coreografía tiene como finalidad amplia organizar el movimiento. En palabras de Spangberg, la coreografía “se relaciona con la estructura [y] no hace falta decir que estructurar no implica necesariamente que algo sea ordenado, ordinario o formal [puede haber una estructura caótica]. No obstante, una estructura implica la existencia de algún tipo de sistema, código o consistencia” (Spangberg, 2017, p. 360). Ahora bien, la coreografía como estructura es en sí una capacidad abstracta que necesita ser materializada mediante algún tipo de expresión, es decir que necesita ser representada. Por esta razón, inferimos que la misma puede representarse a través de la danza, pero también lo puede hacer a través de un algoritmo, un texto, un dibujo, un video o un filme.

De hecho, para Spangberg, la coreografía en sí no es movimiento, el movimiento es el resultado de la conexión entre un material determinado y la estructura coreográfica. Su propuesta es entender a la coreografía como a un saber que no es causal a la danza, de manera tal que el trabajo coreográfico sea definido en función

de las herramientas usadas y no de su resultado. Un coreógrafo o una coreógrafa puede componer un filme en el que no haya danza, o escribir una novela literaria movilizandocompetencias coreográficas. Incluso, no hace falta que el resultado de su trabajo esté enmarcado en el terreno artístico. Una coreógrafa puede diseñar y analizar los flujos del movimiento en una ciudad, asumiendo un rol determinado en la planificación urbanística, por ejemplo (Spangberg, 2017).

Ahora bien, en paralelo a esta emancipación de los saberes coreográficos dentro y fuera del campo del arte, se han desarrollado teorías que movilizan la idea de coreografía como concepto sociológico y político. La misma designa una dimensión del orden social, aquella que, en principio, se relaciona con su componente cinético. En un artículo en forma de intercambio epistolar, junto a João Fiadeiro, la investigadora portuguesa Paula Caspão (2016) escribe:

La coreografía concierne a todo el mundo: sentados en el metro tratando de no cruzar la mirada con el que está frente a nosotros, esperando en el banco sin exceder la línea de discreción prescrita, e incluso en nuestros momentos más íntimos bailando solos en casa o en una cena romántica a la luz de las velas, todas pequeñas coreografías invisibles que nos habitan y que habitamos con el aire más natural del mundo, porque de hecho no podemos vivir sin alguna organización y códigos de conducta. La coreografía es, por lo tanto, una cuestión de organización de los cuerpos entre los cuerpos, una cuestión que los afecta a todos, ya sea que bailen o no en los teatros o fuera de ellos. (p. 199)

Habitamos pequeñas coreografías que van delineando nuestra identidad y esa identidad no comprende exclusivamente elementos cinéticos. La estudiosa norteamericana Susan Leigh Foster, propone una definición del concepto de coreografía en su libro *Choreographing Empathy* (Coreografiar la empatía) que se articula a través de una triple dimensión: cinética, propioceptiva y empática. Foster (2011) sostiene que:

Cualquier noción de coreografía contiene, en su interior, una cinestesia, es decir, una forma determinada de experimentar la fisicalidad y el movimiento, que, a su vez, convoca a otros cuerpos hacia una forma de sentir específica. Coreografiar la

empatía implica, por lo tanto, la construcción y el cultivo de una fisicalidad específica cuya experiencia cinestésica guía nuestra percepción y conexión con lo que sienten los demás. (p. 30)

De este modo, cuando hablamos de coreografía para Foster no estamos solamente dando cuenta del modo en que nos movemos legítimamente en la sociedad, sino también del modo en que tomamos consciencia de nuestro cuerpo y, por ende, del modo en que percibimos e interactuamos con los cuerpos que nos rodean. Para Foster, la coreografía, la cinestesia o propiocepción y la empatía moldean al unísono lo que ella llama la *corporeality* (corpor[e]alidad) propia de un periodo histórico y de una cultura determinados (Foster, 2011, p. 60). De hecho, Foster llega a proponer la existencia de *epistemes corporales* ligadas a la construcción de saberes y a las relaciones de poder que atraviesan el entramado social.

En este mismo sentido, muchos investigadores afirman que la política en la danza se relaciona fundamentalmente con un aspecto no metafórico de las artes escénicas. El investigador norteamericano Andrew Hewitt (2005), por ejemplo, afirma que el arte como praxis opera en la base de la experiencia social inculcando un orden al nivel del cuerpo. Desde este punto de vista, la performance de la danza implica la puesta en práctica de un comportamiento social legítimo. Hewitt desarrolla, sobre esta base, su concepto de *coreografía social* inspirado en la idea que el poeta alemán Friedrich Schiller tenía de la danza inglesa, a la que entendía como a una suerte de modelo ideal de conducta social.

Para Hewitt, la coreografía, en el sentido de una danza puesta en acto, representa fundamentalmente un vehículo para la corporización del orden social. Sin embargo, por esta misma razón, el autor no concibe a la danza simplemente como a la figura privilegiada del poder “sino como a la puesta en práctica de un orden social que se refleja en las expresiones estéticas, pero es a la vez moldeado por ellas” (Hewitt, 2005, p. 2). Hewitt confiere a la danza una importante función política, ya que es ella la que permite a los y las intérpretes y a las y los espectadores comprender los efectos del orden social, y potencialmente modificarlos a través de la práctica. La *coreografía social* designa, para Hewitt, una forma de sujeción, pero también el marco de una potencial subversión en el cual la danza adquiere un rol fundamental.

Asumiendo que el movimiento es un componente de la subjetividad inducido por el poder, la danza tiene una considerable capacidad de acción para cuestionar el modo en que nos movemos socialmente. Así, el movimiento es el producto de relaciones de fuerza, lo cual implica su condición como práctica de resistencia. El sociólogo y estudioso de la danza Randy Martin destacó la importancia de la danza como terreno para explorar y fomentar el compromiso político. Con el fin de superar la brecha entre una ideología discursiva y una participación concreta y activa en la política, Martin articula el concepto de *movilización* (1998). El teórico afirmaba que la dinámica de la movilización debía considerarse como algo ya implícito en la política y no como una acción que adviene de manera posterior a la idea. Para Martin, un actor político no distingue entre una instancia reflexiva intelectual y una activa corporal, ambas dimensiones funcionan al unísono y de manera interdependiente. La política supone un cuerpo que ya está en movimiento y, por eso, retomando la definición de coreografía de Foster, el debate de ideas es también un enfrentamiento cinético, propioceptivo y empático.

Paralelamente, el concepto de *movilización* de Randy Martin funciona como un espejo de la *coreografía social* de Hewitt. La diferencia es que si la coreografía social se centra en la figura externa creada por el movimiento, la movilización apunta al proceso cinético intersubjetivo que constituye esa misma figura. La movilización, al igual que el poder, no se impone a los sujetos por una fuerza externa, sino que es aquello “que los cuerpos en movimiento logran mediante el movimiento” (Martin, 1998, p. 4).

En la teoría de Martin (1998), la danza también tiene un rol fundamental. El autor la concibe como a una práctica que construye una capacidad cinética, pero su producto no implica solamente un efecto estético sino también una subjetividad “lograda a través de la performatividad del movimiento” (p. 4). En este sentido, la danza es una disciplina que produce cuerpos, es decir que, por un lado, hace que las personas encajen en un orden social, pero por el otro, designa “la movilización reflexiva del cuerpo” que hace posible la disidencia política (p. 6). El arte de la coreografía representa, de este modo, un espacio en donde se moldea y se subvierte el orden social articulando dimensiones cinéticas, propioceptivas y empáticas.

Si quisiéramos explorar los antecedentes de esta concepción del cuerpo como terreno de disputa política, podríamos decir que se enraíza en la filosofía de Nietzsche, fundamentalmente en sus últimos escritos como el *Zaratustra*, que concebían a la experiencia del cuerpo como a un continente anterior al espíritu, capaz de delimitar la amplitud del pensamiento. Nietzsche (2003) escribía:

Cuerpo soy yo íntegramente [...] y alma es solo una palabra para designar algo en el cuerpo. [...] Instrumento de tu cuerpo es también tu pequeña razón, hermano mío [...] Dices “yo” y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa aún más grande, en la que tú no quieres creer, tu cuerpo y su gran razón: ésa no dice yo, pero hace yo. (p. 64)

La idea de que el alma es una palabra que designa algo en el cuerpo es justamente aquello que Isadora Duncan afirmaba sobre el plexo solar. La misma idea es subrayada por la investigadora francesa Annie Suquet en su lectura sobre la teoría de François Delsarte, para quien cada gesto generaba un determinado estado espiritual y viceversa (Suquet, 2017, p. 244).

El mundo material o corporal y el mundo espiritual o de las ideas se corresponden mutuamente para los teóricos de la danza moderna de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. De este modo, podemos inferir que en el terreno de lo coreográfico no se pone en juego simplemente la mecánica física de los cuerpos sino también su vivencia afectiva, su percepción de sí y del entorno, y en cierto modo, su imaginación política. La política coreográfica busca visibilizar el fundamento sensible de todo orden social. Ese lugar anterior al espacio público que, sin embargo, funciona como un margen de decibilidad o episteme, como una suerte de estructura sintomática de nuestra subjetividad. La danza es una forma de nombrar la interrelación que existe entre una instancia perceptiva micropolítica y las tensiones exteriores del espacio público. La movilización reflexiva del cuerpo se ubica en ese linde entre lo público y lo privado, designando un terreno de lucha.

Ahora bien, quisiera detenerme en el lugar desde donde sería posible subvertir el orden coreográfico para pensar qué naturaleza tiene esa tensión y de qué modo se relaciona con la idea de libertad, ya que es justamente a partir en una lectura crítica de la relación entre danza y libertad desde donde quisiera asentar

mi primera tesis sobre “lo coreográfico”. En un texto publicado en el 2007, como introducción a un dossier sobre danza y filosofía en la revista académica *TDR: Theater Drama Review*, André Lepecki propone entender a la coreografía como a un “dispositivo de captura”. Según Lepecki (2007), “en cierto punto de la historia de la subjetividad occidental, una cierta actividad social (y socializadora) llamada danza cayó presa de un dispositivo de captura estatal (y teológico) llamado coreografía” (p. 122). El autor hace referencia, de ese modo, al efecto que supuestamente tuvo la publicación de dos libros que articularon sistemas de notación de la danza en la Europa del periodo moderno. Estos son *Orquesografía* de Thoinot Arbeau de 1588, un tratado que tuvo muy poca difusión en su momento, y *Coreografía* de Feuillet de 1700, a la que hicimos referencia al comienzo de este texto. Para Lepecki (2007), la coreografía, como sistema, se propuso “atrapar” a la danza y esta última, una vez capturada, perdió gran parte de sus posibilidades de transformación. Es así que “la danza pierde sus potencias (puissance) a la vez que se somete al poder (pouvoir) de lo coreográfico” (p. 122).



Figura 2. Reverencia, libro *Orchésographie* de Thoinot Arbeau, 1589

En ese mismo pasaje de su texto, Lepecki (2007) hace referencia al proyecto estético de la coreógrafa norteamericana Deborah Hay, ligado a la búsqueda de “rutas de escape” que permitan una liberación del cuerpo danzante; en ese sentido, se pregunta: “¿por qué ocurre que los hábitos de la tiranía, la identificación de una

máquina tiránica que opera en la base de la danza occidental, aparecen en tantos textos y en tantas prácticas asociadas a la danza, que derivan de la tradición occidental de la danza teatral?” (p. 122). Y responde que “al menos desde la gran revolución feminista por la que pasó la danza teatral occidental durante el paso del siglo XIX al siglo XX [...] la cuestión de liberar el cuerpo danzante para que realmente pueda bailar en, o a pesar de, lo coreográfico, se [ha vuelto] una suerte de estribillo programático, una fuerza impulsora” (p. 122).

Hasta aquí entonces, el enfoque de Lepecki quien, de hecho, continúa su razonamiento en un texto posterior en el que desarrolla los conceptos de *coreopolítica* y *coreopolicia*, definiendo nuevamente la tarea del bailarín y de la bailarina como a una búsqueda de libertad frente a la opresión del sistema de sujeción coreográfico. No cabe duda de que existe una poética de la liberación del cuerpo que ha impregnado históricamente los discursos de la danza. Sería necio obviar la importancia de esa poética, lo que quisiera proponer es que el instante de emancipación aludido no es secuencial, no es diacrónico, sino que es intrínseco a la práctica de la danza, es sincrónico. La libertad es un instante de desidentificación en el que el bailarín o la bailarina se “pierde en la danza” y, en ese mismo acto, se libera de un sí mismo. Ese instante de libertad puede constituir eventualmente una nueva estructura coreográfica, o no.

Sin embargo, la idea de que existe o existió un cuerpo libre, autofundado, anterior a la coreografía, que fue infelizmente capturado por ella es puramente especulativa. Si entendemos a la coreografía en los términos en los que la conceptualizan los autores que citamos anteriormente, como a una estructura cinética, propioceptiva y empática que atraviesa el entramado social, debemos admitir que su funcionamiento como dimensión del orden político, es anterior a la publicación del tratado de Feuillet, en 1700, o a la *Orquesografía* de Arbeau, en 1588. El ordenamiento social de los cuerpos en movimiento de modo coreográfico no nace en el momento en que se nombra la coreografía como sistema, sino que ya estaba presente en los cuerpos desde mucho antes. De hecho, sería imposible concebir un sistema sociocultural que no contemple una dimensión coreográfica en su estructura.

Entonces, ¿qué nace en el siglo XVIII con la publicación de la *Coreografía* de Feuillet? Diría que de manera diametralmente opuesta a lo que plantea Lepecki, lo que nace es justamente la posibilidad de asumir una distancia reflexiva frente al movimiento. La coreografía no es el instrumento de una dominación, sino el de la distancia necesaria para afirmar una posible subversión de esa dominación. Al anteponer una forma de escritura a las prácticas incorporadas, se habilita una instancia de extrañamiento frente a esas prácticas. Es ese extrañamiento, esa desidentificación viabilizada por el sistema de notación, el que permite la reflexividad política del cuerpo. En ese sentido, hasta podríamos pensar en la diseminación de la coreografía como en un antecedente, o una condición de posibilidad *sui generis*, de las revueltas populares de la segunda mitad del siglo XVIII que condujeron a la Revolución Francesa. La distancia de la escritura habilita una reflexión crítica sobre el movimiento que genera a su vez un cambio en el continente cinético, propioceptivo y empático del entramado social. Al abrirnos a la posibilidad de reflexionar sobre el cuerpo en movimiento, nos abrimos a la reflexividad de una instancia sensible que repercute en la discursividad y en prácticas políticas eventualmente revolucionarias.

La coreografía inaugura un campo de lucha en 1700, ya que con su diseminación –no como sistema sino como instancia reflexiva, es decir, como posibilidad crítica frente a la inmediatez del hábito corporal–, nace un nuevo sujeto político: el coreógrafo o la coreógrafa. Su presencia inaugura una concepción de lo *coreográfico* en modo agónico como un territorio de tensión constante e irresoluble y no como un aparato de captura. Lo coreográfico designa una dimensión de antagonismo cinético que atraviesa la sociedad. Existe una politicidad implícita en la forma en la que intervenimos coreográficamente en el espacio público, la cual funciona a favor o en contra de un *status quo* determinado. De ese modo, podríamos afirmar que la tarea política de los y las coreógrafas es proponer, ensayar, poner en práctica y diseminar estructuras coreográficas que hagan la vida más vivible. Esta es mi primera tesis.

2. Coreografía, articulación y teatralidad en Mark Franko

La segunda tesis hace referencia fundamentalmente al trabajo del investigador Mark Franko, uno de los fundadores de los Estudios de Danza, especializado en la historia de la danza europea y norteamericana. Franko no propone una interpretación específica del concepto de coreografía. Para él, el nexo entre la práctica de la danza y el orden social se establece a través del concepto de *ideología*.

Afirma que la danza es ideológica y define a las ideologías como a “los medios persuasivos, kinestésicos y visuales, a través de los cuales las identidades individuales se integran a formaciones colectivas más grandes” (Franko, 2019, p. 207).

La ideología es entonces una construcción que interpela al sujeto de modo discursivo, cinético y visual integrándolo a un orden social determinado. Sin embargo, la misma puede también ser objeto de un examen crítico desde el movimiento, ya que, según Franko, la danza tiene la capacidad de ser anti-ideológica y deconstructiva en el sentido de hacer posible “una auto-reflexividad crítica” (*ibidem*). Desde este enfoque, la ideología constituye un fenómeno histórico y socialmente determinado y, por ende, la politicidad de la danza no proviene de las propiedades formales del gesto o del movimiento, sino del tenor de su intervención en un contexto preciso.

En este sentido, Franko sostiene que arte y política corresponden a esferas diferenciadas que tienen la posibilidad de articularse en condiciones históricas específicas. Su “propósito no es localizar lo político en la danza, sino más bien preguntarse cómo se *articula* la danza con una instancia política”, ya que “la estética y la política pueden unirse precisamente en la medida en que se mantienen diferenciadas” (Franko, 2017, p. 186). El concepto clave es el de *articulación*, que el autor toma de la politóloga Chantal Mouffe. La articulación supone, para Mouffe, un fenómeno a partir del cual dos elementos establecen una conexión cuyo resultado constituye una modificación de sus respectivas identidades. Es decir que en las ocasiones en las que la danza se articula con la política, ambas (danza y política) se ven reformuladas como resultado de la interacción. De ahí que, por ejemplo, la presencia del cuerpo danzante del rey Luis XIV en la escena del ballet de corte europeo del siglo XVII haya tenido consecuencias no solo para el

ejercicio del poder en su relación con las mecánicas de la representación política, sino también para el modo en el que concebimos la escenificación de los cuerpos danzantes en occidente (Fig. 3).

Una característica fundamental del aparato analítico propuesto por Mark Franko es el lugar central que otorga a la historia de la danza como insumo y como condición de posibilidad para la reflexión teórico política ligada a las artes del movimiento. En su artículo “La danza y lo político” propone la tarea de desarrollar una *teoría general* de lo político en la danza a partir de un *enfoque genealógico*. Sostiene que “si exploramos los temas de la danza y lo político en relación con las figuras de la *soberanía*, la *esfera pública* y el *trauma*” observamos que las mismas “están presentes hoy en la danza como elementos de una genealogía” y “quizás constituyan un primer paso hacia una teoría general de lo político en la danza” (Franko, 2019, p. 218).

En el caso de los tres conceptos evocados (soberanía, esfera pública y trauma), los mismos aluden a tres casos históricos específicos, a saber: las danzas del rey Luis XIV en la Francia del siglo XVII, las performances de Isadora Duncan de principios de siglo XX y la dramaturgia de las obras de Pina Bausch, que ponen en escena un cuerpo atravesado por el trauma. La lógica de este enfoque indica que la historia va sedimentando figuras políticas en la escena de danza, y esas mismas figuras se proyectan al entramado social afectando prácticas políticas.



Figura 3. Louis XIV en *Le Ballet de la nuit*, 1653

En un artículo posterior, Franko complejiza esta misma trilogía histórico conceptual. Allí afirma que “la articulación ofrece una posible metodología para la interpretación o lectura en clave política de la coreografía” y, en ese sentido, sugiere los tropos de *la soberanía, el individuo y lo impersonal*, afirmando que los mismos “pueden ser útiles para leer cómo la posibilidad de articulación con lo político se sedimenta en la danza y es reactivada por ella” (Franko, 2017, p. 188). El punto clave está en la idea de *sedimentación histórica* de fórmulas patéticas o tropos estético-políticos que funcionan en ambos sentidos (estético y político cultural), propiciando experiencias históricas de articulación.

Este mismo razonamiento ligado a la *historicidad* de la relación entre danza y política se observa en el modo en el que el autor conceptualiza la diferencia entre *performance* y *teatralidad*. En un artículo reciente, fruto de mi colaboración con Mark Franko, desarrollamos una mirada crítica acerca de la teorización que Judith Butler realiza sobre la figura de la travestida. Para Butler, ver a una travesti en escena carece de connotación política ya que para ella “la acción escénica implica el pasaje por cierto velo de irrealidad” (Franko y Vallejos, 2021, p. 55). Sin embargo, una de las premisas fundacionales de los Estudios de Performance y, paralelamente, de los Estudios de Danza, es que no existe una distinción tajante entre lo que Turner y Schechner llamaban *performance* estética y *drama social*. La acción escénica no indica simplemente una acción irreal o falsa, sino que actúa como el indicio de una ambigüedad. Lo estético y lo social no son fenómenos indiferenciados, pero se vinculan a un mismo territorio liminal. Por ende, cuando estudiamos la historia de la representación del poder en la escena de danza, estamos estudiando una dimensión estética que trasciende su propia esfera e interviene en el marco de lo representable, generando una suerte de episteme estético-política.

Es esta lógica la que nos llevó, por ejemplo, a suscribir la crítica que Susan Leigh Foster hace del análisis de Butler sobre la travesti. Para Foster, Butler “debería haber historizado el fenómeno al que alude como *performance del travestismo*” (Franko y Vallejos, 2021, p. 57), ya que la *performance travesti* resulta de la *sedimentación* de una cultura específica del movimiento: “Nuestros sentidos

no tienen la forma de una tablilla de escritura, sino la de una memoria corporal activada por la percepción del movimiento” y la poética resultante es aquello que llamamos dimensión teatral o *teatralidad* de la acción (Franko, 2003, p. 71). La teatralidad es una dimensión de nuestro comportamiento social y escénico que se sedimenta históricamente. Es así como del mismo modo en que la teatralidad asociada a la historia de las artes escénicas se proyecta hacia el entramado social, el campo social impregna el actuar de los cuerpos en escena (Franko y Vallejos, 2021, pp. 68-69). Como conclusión, y esta es justamente la segunda tesis que quisiera proponer: la especificidad de lo *coreográfico* como problema estético y político no está dada exclusivamente por el reconocimiento de una dimensión del orden social que puede contener formas cinéticas, propioceptivas y empáticas, sino también por la importancia dada a la historia y al modo en el que la misma se sedimenta en las prácticas escénicas y socioculturales. Esta atención puesta en la historia de la danza es quizás el rasgo distintivo del aporte que los Estudios de Danza pueden hacer a la investigación académica sobre la relación entre arte y política. La coreografía es un sitio de sedimentación histórica que requiere el conocimiento de fuentes documentales precisas.

3. Coreografías de lo no humano

La tercera tesis que quisiera proponer se vincula a la relación entre coreografía y espacio, retomando uno de los principales elementos del sistema de notación de Feuillet que refiere a la delimitación de un espacio para el ejercicio de la práctica de la danza. En ese sentido, quisiera exponer brevemente tres modos de interpretar la relación del cuerpo en movimiento con el espacio. Este último entendido como *terreno*, es decir, como un sustrato material cargado de simbología que no es ni inocuo, ni abstracto. Si tuviéramos que sintetizar en un par de palabras cada uno de los tres modelos aludidos, diría que el primero remite a una relación de *objetivación territorial*, el segundo a una *tensión constitutiva* entre lo animado y lo inanimado, vale decir, al espacio y al movimiento como fuerzas en constante tensión, y el tercero a una idea de confusión entre ambas esferas asociada a una *simpoiesis escénica* en donde la separación entre el sujeto y el objeto o entre el movimiento y el espacio se desdibuja.

Como advertíamos al principio de esta exposición, la coreografía en el siglo XVIII no era una manera de nombrar las composiciones en danza escénica sino una técnica de escritura del movimiento, básicamente de los movimientos de las y los bailarines en el salón de baile. Asimismo, podemos observar que la notación de la coreografía supone simultáneamente un dispositivo de lectura, ya que como demostró la historiadora Marie Glon (2014), la coreografía presupone a un sujeto que lee mientras danza. Sin embargo, la partitura coreográfica en el sistema de Feuillet delimita un territorio en el que se produce el movimiento. La funcionalidad es doble, por un lado se construye una subjetividad bailante en relación directa con la reproducción de un movimiento determinado y, por el otro, se consolida un terreno a partir de la acción de esa misma subjetividad. El cuerpo danzante se produce a sí mismo a través de la construcción de un territorio para el movimiento y ambos se consolidan mutuamente.

Las implicancias políticas de esta forma de concebir la práctica de la danza en 1700, es decir, en plena construcción histórica del estado absolutista, son muy significativas. Si entendemos que los tres elementos que conforman el Estado son el territorio (o país), la población (o nación) y el poder (o forma de gobierno), podemos observar que la coreografía como dispositivo incorpora las tres esferas. Es en sí misma una forma de gobierno aplicada al movimiento de la población que constituye un territorio. El ordenamiento coreográfico de los cuerpos en movimiento es el modo de consolidar el poder del soberano sobre un terreno determinado. La funcionalidad del movimiento como apéndice de gobierno se basa en una objetivación del territorio y el espacio del poder es aquello que el movimiento crea en su devenir.

Con modificaciones sustanciales, es esta misma concepción del espacio la que expresan varios teóricos de los Estudios de Danza contemporáneos. Según el concepto de *movilización* de Randy Martin (1998), al que aludimos anteriormente, no hay separación entre una mente pensante y un cuerpo actuante. De ahí que la crítica política deba anclarse fundamentalmente en la reflexividad del cuerpo en movimiento. Sin embargo, en lo que hace al espacio configurado por la danza, Martin reproduce una lógica de objetivación territorial similar a la de Feuillet. Según Martin (1998):

La movilización se sitúa en la danza para indicar la dinámica práctica entre producción y producto. Aquí, la producción es lo que la danza reúne como capacidad de movimiento, y el producto no es el efecto estético de la danza, sino la identidad materializada mediante la performatividad del movimiento. Por lo tanto, *a través de la movilización, los cuerpos atraviesan un terreno dado que al atravesar constituyen*. Más aún, al constituir ese contexto inmediato para el movimiento, los cuerpos exhiben bajo la forma de su identidad los efectos prácticos de la danza. (p. 4, énfasis mío)

Al igual que en el dispositivo de la coreografía de Feuillet, la movilización para Martin materializa una identidad y constituye un terreno, al mismo tiempo. No obstante, esta condición cinética representa para el teórico norteamericano un espacio abierto a la conflictividad y a la negociación política. No hay estancamiento posible en el plano político porque la política es en sí misma cuerpos en movimiento. Una lógica similar, aunque esta vez desde una mirada más bien dramática, es la que propone Marten Spangberg (2017). A partir de una comparación de la coreografía con la arquitectura, el autor afirma que:

La coreografía, como la arquitectura, es una cuestión de domesticar o domar el movimiento [...] *La coreografía* se diferencia de la arquitectura, que es la organización del espacio sobre el tiempo, al ser definida como *la organización del tiempo sobre el espacio*. En otras palabras, la arquitectura erige estructuras que coagulan espacio en relación con las dinámicas del tiempo, mientras la coreografía produce estructuras que permiten movimientos del tiempo con relación a *la estabilidad del espacio*. (pp. 361-362)

Spangberg no se detiene en esta reflexión y avanza en el sentido de pensar la coreografía como a una forma estructural, sin embargo, en lo estrictamente relativo a la consideración del espacio, el autor permanece dentro del marco de la *objetivación territorial*. La coreografía se relaciona con estructuras que posibilitan una estabilización del espacio. Es una organización que se establece *sobre* el espacio, se le impone. Hasta aquí el primer modelo, que es quizás el de mayor pregnancia en los Estudios de Danza.

El segundo modelo se asocia a las ideas del escenógrafo y teórico suizo de fines del siglo XIX, Adolphe Appia. En el 2000, la revista *Nouvelles de danse* publicó un número dedicado al tema Danza y Arquitectura, donde autores como Johannes Odenthal o Elizabeth Schwartz ponderaron los aportes de Adolphe Appia y de Rudolf Von Laban en lo que hace a la concepción del espacio escénico de la danza. En concreto, Odenthal introduce en su artículo una conceptualización que difiere sensiblemente de la que expusimos hasta ahora. El autor comienza refiriéndose a las ideas de Laban en lo referido al espacio. En efecto, Laban define al espacio como “la característica esencial escondida del movimiento” y al movimiento como al “aspecto visible del espacio” (Odenthal, 2000, p. 14). En este sentido, Odenthal (2000) afirma que “tomamos consciencia del espacio únicamente a través del movimiento” ya que “el ser humano solo puede experimentar la espacialidad a través del movimiento” (pp. 14-17). La relación entre movimiento y espacio es concebida por este autor como una práctica determinada de modo autónomo, pero interrelacional.

Sin embargo, el aporte fundamental sobre este punto es el de Adolphe Appia quien, en su tratado de principios del siglo XX, afirma que el decorado escénico debe abandonar la bidimensionalidad y la ilusión de la perspectiva para comenzar a dar lugar a la presencia tridimensional del intérprete. Su propuesta es la de desarrollar un *decorado dimensional*. De este modo, como subraya Odenthal (2000), “en el espacio dimensional, la movilidad del actor es exhibida de manera artística a través de la forma del suelo. *El cuerpo establece un contacto real, orgánico con la escena*. Como consecuencia, el cuerpo humano ya no intenta producir una ilusión que imita la realidad, ya que él mismo es real” (p. 18).

Esta concepción *dimensional* y *orgánica* de la escena, y de la presencia de los cuerpos sobre el escenario se basa, según el pensamiento de Appia, en una relación de interdependencia entre el cuerpo animado y el espacio inanimado. En este punto, el concepto clave es el de gravedad. Para Appia, la gravedad es la condición *sine qua non* de la expresión del cuerpo, ya que toda alteración de la gravedad tiene la capacidad de invalidar la expresión. Es así como el autor atribuye al espacio una agencia fundamental. Es cierto que el espacio vivo es, para Appia, la escenificación de la victoria de las formas corporales animadas sobre las formas inanimadas, pero

esto se logra a través del establecimiento de una “reciprocidad perfecta” (Appia, 2000, p. 31).

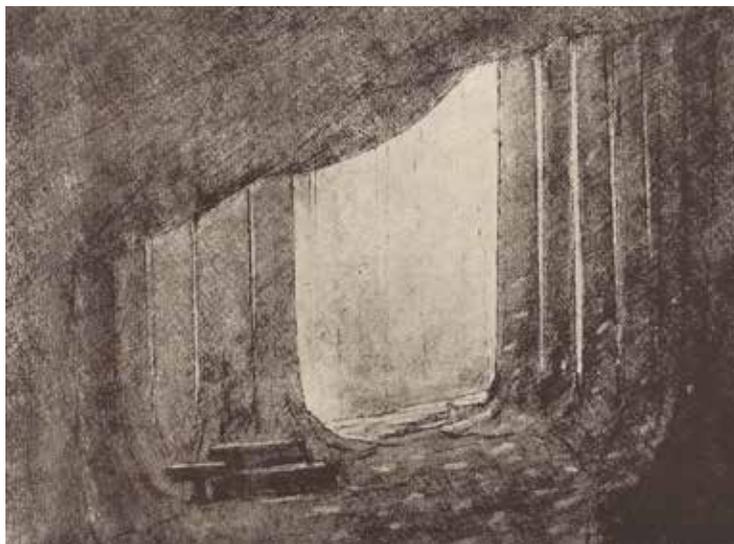


Figura 4. Escenografía de Adolphe Appia para el Acto II de *Klein Eyolf* de Ibsen, 1927.
Fotografía de Rudolf Hatzold

En su texto intitulado “La obra de arte viva”, Appia (2000) describe una escena que ejemplifica su concepción del espacio escénico. Allí escribe:

Tomemos un ejemplo y supongamos una columna vertical y cuadrada con ángulos rectos claramente definidos. Esta columna se apoya, a falta de una base, en losas horizontales. Da la impresión de estabilidad y fuerza. Un cuerpo se acerca. El contraste entre el movimiento del cuerpo y la quietud de la columna da lugar a una sensación de vida expresiva, que el cuerpo sin la columna y la columna sin el cuerpo que avanza no habrían logrado. Además, las líneas sinuosas y redondeadas del cuerpo difieren esencialmente de las superficies planas y de los ángulos de la columna, y este contraste es en sí mismo expresivo. Pero a medida que el cuerpo llega a tocar la columna, la oposición se acentúa. Finalmente, el cuerpo se apoya en la columna, cuya inmovilidad le ofrece un sólido sostén: la columna resiste; ¡actúa! La oposición ha creado vida en la forma inanimada: ¡el espacio se ha vuelto vivo! (p. 31)

La expresividad se construye a partir de la tensión constitutiva entre el cuerpo animado y el inanimado. Ambos difieren, son irreductibles el uno al otro, pero funcionan a partir de una reciprocidad inevitable. En este modelo no hay una objetivación del espacio a través del movimiento sino el establecimiento de una interrelación en la que el espacio es dotado de agencia. El espacio actúa y es gracias a su accionar que el cuerpo animado logra alcanzar su expresividad.

Aquí es necesario introducir una pequeña digresión para poner en relación estas ideas con la dramaturgia de la danza contemporánea actual y con cierto modo de concebir la idea de coreografía expandida. En su tesis de doctorado intitulada *Expanded choreography: Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Project and 69 positions* (Coreografía expandida: Modificando la agencia del movimiento en El Proyecto Naturaleza Artificial y 69 posiciones), la coreógrafa y bailarina danesa Mette Ingvartsen da cuenta de un proyecto artístico basado en cinco experimentos coreográficos en donde exploró la agencia o teatralidad de las cosas, es decir, en concreto, la capacidad que tienen ciertos materiales, sonidos o luces para funcionar como disparadores de afectos y expresiones, para propiciar experiencias inmersivas o para potenciar intereses vinculados a la imaginación performática (Ingvartsen, 2016, p. 1).

Su trabajo se topó de manera inevitable con la problemática ecológica ligada al cambio climático y, en ese sentido, con conceptos como el de *antropoceno* de Isabelle Stengers. Es decir, la idea de que todo lo que hoy entendemos por naturaleza, los ecosistemas e incluso la geología de la tierra depende de la intervención humana o se encuentra atravesada por ella. Nombrar a la tierra como *Gaia* (la antigua diosa griega), expresa la idea de que la misma constituye en su conjunto un ser vivo múltiple capaz de desplegarse en función de su propia supervivencia, la cual hoy en día está siendo puesta en peligro por la actividad humana. El calentamiento global o las catástrofes naturales son leídas como actos de defensa por parte de Gaia frente a la agresión de los seres humanos.

En este sentido, la idea de que los seres inanimados pueden actuar, expresarse y generar una experiencia afectiva en otro ser tiene, para Ingvartsen, su origen en el ecologismo, entendido como una ética y una teoría política. Sin embargo,

la coreógrafa plantea sus reparos frente al concepto de Gaia, ya que en cierto modo antropomorfiza a la tierra reproduciendo una lógica antropocéntrica que es coherente con el régimen de explotación capitalista del planeta que nos ha conducido a la situación de emergencia ecológica actual. Para Ingvartsen (2016), el objetivo de una *coreografía expandida hacia lo no humano* no sería humanizar aquello que nos es ajeno sino proponer al espectador humano un problema sensorial de traducción de afectos desde un medio de expresión hacia otro, es decir desde la “emisión no-humana hacia una experiencia corporal [humana]” (p. 4).

En concreto, Ingvartsen plantea que estas ideas pueden constituir el principio poético para un *teatro no-humano*. Un teatro capaz de atribuir a los cuerpos no-humanos la capacidad de actuar, expresar y afectar a los espectadores y las espectadoras. Una suerte de teatralidad o performatividad de la cosa. Sin embargo, cabe aclarar que este teatro no trataría solamente de propiciar una nueva experiencia sensitiva que terminara dando forma a una simple sofisticación expresiva. El objetivo sería generar una respuesta ética y perceptiva en el ser humano. Ingvartsen sostiene que esta poética de lo no- humano tiene como consecuencia directa una suerte de reflexividad cinético-política de lo humano. Es decir, que detrás de este principio poético de la teatralidad de las cosas se promueve una proyección diferente de los cuerpos humanos en el mundo. Se trata de desarticular prácticas utilitaristas según las cuales los cuerpos humanos utilizan el entorno para asegurar su propia supervivencia o tomar contacto con su identidad individual, es decir, con la posibilidad de sentir su propio cuerpo actuando en el espacio. La poética de lo no-humano propone experimentar el movimiento en su relación con el entorno y con diversos actores no-humanos de un modo igualitario.

La propuesta tiene una connotación coreográfica directa, es decir que se traduce en prácticas artísticas concretas. De hecho, hay una diferencia en inglés entre las palabras *action* y *motion* que la autora adjudica respectivamente al movimiento de los cuerpos humanos y no-humanos. Su trabajo busca, en este sentido, desregular lo que entendemos por cuerpo escénico en movimiento. No obstante, el planteo de Ingvartsen tiene un antecedente directo en el trabajo de Appia. Se trata de hacer vivir a los cuerpos no humanos en la escena, *entendiendo al espacio, al territorio como a un cuerpo*.



Figura 5. Obra *Vanitas 1*.
Dir. Agustina Sario y Matthieu Perpoint, 2020

El último caso que quisiera presentar supone un tercer momento en la relación entre espacio coreográfico y movimiento de cuerpos. De un modo intuitivo lo asocio al pensamiento de Donna Haraway (2018) y lo llamaría *simpoiesis escénica*. En la *simpoiesis escénica* el límite entre los cuerpos animados e inanimados no está establecido de manera clara y definitiva, sino que fluctúa, se desdibuja constantemente. En este sentido, se opone a la *autopoiesis escénica* en donde cada actor posee una individualidad definida y permanente. La *autopoiesis* es un neologismo que designa la cualidad de un sistema capaz de reproducirse y mantenerse por sí mismo. Fue propuesto por los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela en 1973 para definir la química de automantenimiento de las células vivas. La *autopoiesis* sería la condición de existencia de los seres vivos en una continua producción de sí mismos. Haraway propone una crítica de esta idea a partir de la figura de la *simpoiesis* originalmente introducida por Beth Dempster en 1998. Dempster llama simpoieticos a los “sistemas cuya producción

colectiva no tiene fronteras espaciales o temporales bien definidas” (Haraway, 2018). Aunque parezca una manera muy particular de concebir el funcionamiento de la vida, de hecho, en la naturaleza muchos sistemas que se toman como autopoieticos son en realidad simpoieticos. En la biología ya casi no se corrobora la presencia de organismos independientes en medio ambientes. La simpoiesis es la regla, incluso para el funcionamiento de los órganos del cuerpo humano.

De este modo, podemos inferir que en una *simpoiesis escénica* el movimiento se reproduce a sí mismo en diálogo con el espacio. Tiempo y espacio confluyen en un mismo tejido. Haraway habla concretamente de “seres tentaculares” que fabrican apegos y desapegos, que son a la vez abiertos y anudados, que construyen embrollos sistémicos (2018). El peso ético y político del razonamiento propuesto es claro. La objetivación del espacio está basada en un individualismo autopoietico, mientras que la simpoiesis propone una organización abierta del sistema de poder.



Figura 6. Obra *Vanitas 2*. Dir. Agustina Sario y Matthieu Perpoint, 2021

La forma coreográfica simpoiética no objetiva el terreno, sino que se confunde con el terreno. Se habilita una suerte de comunidad abierta y embrollada que no se expresa en el actuar de los cuerpos animados de manera independiente, sino que se proyecta al mundo de modo tentacular. El movimiento genera un espacio en el que ambas dimensiones se retroalimentan y se confunden hasta el punto en el que espacio y movimiento resultan indiscernibles. Se da, de esta manera, una mecánica de *sedimentación* o de *acumulación espaciotemporal* del movimiento en donde los cuerpos se imbrican mutuamente. En su accionar, el espacio difumina los contornos del cuerpo animado y el cuerpo animado reformula el espacio desde el interior. El núcleo dramático de la simpoiesis escénica es la metamorfosis, una mutación que es a la vez diacrónica y sincrónica –se da en el tiempo, pero existe en el espacio desde siempre, como condición de pertenencia a un todo unificado.

Finalmente, podría decir que las tres tesis propuestas alrededor de lo *coreográfico* suponen una primera instancia en la cual se manifiestan individualidades en tensión, una tensión constitutiva. Una segunda instancia ligada a la historicidad de esa tensión, que proporciona su anclaje discursivo y simbólico. Y una tercera instancia en la cual lo coreográfico se abre al anverso de su propia manifestación cinética señalando un cuerpo con bordes borrosos que desdibujan la tensión del pleito. El cuerpo danzante se presenta, de ese modo, como una manifestación física y metafísica a la vez, como la expresión de una lucha y como su inmanente abstracción analítica.

Referencias bibliográficas

- Appia, A. (2000). *L'espace vivant. Nouvelles de danse*, (42-43).
- Arbeau, T.(1596). *Orchésographie et traicte en forme de dialogue par lequel toute spersonnes peuvent facilement apprendre & pratiquer l'honneste exercice des dances*. J. Des Preys.
- Feuillet, R.(1700). *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance, par caracteres, figures et signes démonstratifs*. Chez l'auteur et Michel Brunet.
- Fiadeiro, J. y Caspão, P. (2016). O fim dos principios. *Tube de ensaio. Composição [Interseções + Intervenções]*, pp. 195-210. Instituto Meyer Filho.
- Foster, S. L. (2011). *Choreographing empathy: Kinesthesia in Performance*. Routledge.
- Franko, M. (2017). Toward a Choreo-political Theory of Articulation. *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, pp. 185-196. Oxford University Press.
- Franko, M. (2019). *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Miño y Dávila.
- Franko, M. y Vallejos, J. I. (2021). Teatralidad y performance en Foster y Butler. *Debate Feminista*, (62). <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2021.62.2272>
- Franko, M. (2003). Majestic Drag: Monarchical Performativity and the King's Body Theatrical. *TDR: The Drama Review*, 47 (2).
- Glou, M.(2014). *Les lumières chorégraphiques. Les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760)* [Tesis de doctorado]. École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris.
- Haraway, D. (2018). Simpoiesis, CF, embrollos multiespecíficos. *Divanes nómades*, (5). <https://divanpublico.blogspot.com/2019/11/simpoiesis-cf-embrollos.html>
- Hewitt, A. (2005). *Social Choreography. Ideology as performance in dance and everyday movement*. Duke University Press.

- Ingvartsen, M. (2016). *Expanded Choreography: Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Project and 69 positions* [Tesis de doctorado]. Lund University. <https://www.lunduniversity.lu.se/lup/publication/4ee35659-764e-48fe-92a6-f1167735ce37>
- Lepecki, A. (2007). *Choreography as Apparatus of Capture*. *TDR: The Drama Review*, (51).
- Martin, R. (1998). *Critical moves: Dance studies in theory and politics*. Duke University Press.
- Nietzsche, F. (2003). *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y nadie*. Alianza.
- Noverre, J. G. (1760). *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Aimé Delaroché.
- Odenthal, J. (2000). *L'espace dansé*. *Nouvelles de danse*, (42-43).
- Spangberg, M. (2017). *Post-dance, An Advocacy*. *Post-dance*, pp. 349-393. MDT.
- Suquet, A. (2017). *Du vaudeville à l'Église. Ruth Saint Denis en quête d'une danse "édifiante"*. *European Drama and Performance Studies*, 8 (1).
- Weaver, J. (1706). *Orchesography or, the Art of Dancing by Characters and Demonstrative Figures*. H. Meere-P. Valliant.

FELISA DE **BLAS GÓMEZ**

Quinta Conferencia Magistral



Problemática de la investigación en artes escénicas: historias de espacio y escenografía

Buenas tardes a todos, estoy encantada de estar con vosotros. Vamos a empezar sin tardar y, luego, podemos hacer un turno de preguntas. Voy a compartir mi pantalla. Os he colocado aquí este índice con el que vamos a estructurar la charla. Son tres momentos: el panorama de la investigación, la parte propia de la investigación sobre el espacio y, por último, qué conclusiones sacamos de esa investigación. Así que vamos a comenzar.

En los últimos 10 años, la investigación en artes escénicas ha experimentado un auge significativo. Con ello han surgido distintas preguntas sobre las que se hace necesario reflexionar. En primer lugar, quiero entrar dentro del panorama de la investigación en artes escénicas en cuestiones como las siguientes: ¿está íntimamente ligada la investigación en artes escénicas con la creación en artes escénicas?, ¿es necesario separar el objeto y el sujeto de la investigación?, ¿qué puede ser considerado investigación en artes escénicas? En segundo lugar, a modo de ejemplo de investigación en artes escénicas, entraré en el campo de la escenografía, señalando algunos de los hitos fundamentales en el proceso de significación que ha experimentado el espacio escénico escenográfico desde finales del siglo XIX. Significación que ha situado al teatro como laboratorio central de las artes para la materia espacio. Un camino que parte del espacio realista de André Antoine, para llegar al espacio psicoplástico de Josef Svoboda, nombres que supongo muchos de ustedes conocerán. Un camino que se activa con los revolucionarios descubrimientos de Appia y Craig, prosigue con las aportaciones de las primeras vanguardias; un camino al que se suma el pensamiento de Antonin Artaud, el empeño de las segundas vanguardias y el papel de los escenógrafos directores de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Un espacio hoy todavía

más dinámico y fluido con el desarrollo de las tecnologías digitales. En tercer lugar, entraremos en las conclusiones.

1. Panorama de la investigación en artes escénicas

Las artes escénicas han estado siempre, en mayor o menor medida, en el panorama investigador europeo. Sin embargo, es en la última década cuando se han incrementado de forma exponencial los estudios y las nuevas maneras de entender la investigación. Hoy ya podemos decir que hay un buen número de investigadores que entienden como imprescindible situarse dentro del fenómeno a estudiar y de su proceso, y que quieren profundizar en el conocimiento de las prácticas escénicas y sus transformaciones desde estas mismas prácticas. Es decir, un número importante de los estudiosos en artes no encuentran su ámbito de trabajo en la historia, la filosofía, la filología o la sociología; y se muestran partidarios de compartir sus metodologías con los científicos, digamos, de bata blanca. Los factores para el cambio son, lógicamente, múltiples; entre ellos, hay que destacar, sin duda, la continua revolución digital que ha facilitado la rapidísima difusión y transversalidad en las investigaciones.

Los investigadores que definen la investigación-creación quieren investigar el objeto de estudio y su proceso desde adentro. Consideran, por un lado, que gran parte de la investigación precedente en artes escénicas se ha centrado solo en la interpretación de los textos, en la hermenéutica; que, aunque se ha trabajado desde el marco del saber fundado y construido metódicamente, es decir, desde la epístome, no se ha tenido en cuenta la interdisciplinariedad ni la implicación de los agentes participantes. Por otra parte, recelan de que la investigación en artes escénicas dependa en gran medida de los procedimientos y metodologías de otras disciplinas académicas consolidadas de base humanística, que giran en torno al texto dramático como objeto de análisis privilegiado; y ponen en evidencia que faltan investigadores sobre los procesos de escenificación, la interpretación, la plástica y la teatralidad, indispensables para la práctica escénica. Podemos afirmar que el cambio de tendencia no es solo un deseo de originalidad, sino el producto de un trabajo consciente que quiere posicionarse dentro de las especificidades de la práctica escénica con una nueva mirada.

La investigación actual en artes escénicas define las ciencias del arte como camino, porque estas contemplan los problemas específicos que no se resuelven en otras ciencias. Así, y con la necesidad de establecer nuevas categorías para poder ponderar las manifestaciones artísticas aparecidas en los últimos años, como señala el profesor Oscar Cornago (Cornago, 2015, pp. 56-63) realmente ya se ha abierto el debate en torno a qué puede ser considerado investigación en artes performativas; cómo consensuar una forma de trabajar científica, con instrumentos creativos y con criterios compartidos con otras ciencias; cómo presentar los resultados de las investigaciones de modo que puedan ser evaluados, pero no solo de forma objetiva sino también en la difusión y en la rentabilidad social.

Otras artes, como la arquitectura, se han sumado y comparten estos ámbitos, antes ajenos a ellas; por ejemplo, la producción de efectos ambientales en el teatro. La arquitectura se encuentra en un proceso de desmaterialización donde va a ser clave no solo la iluminación espectacular sino también la aplicación de técnicas estrechamente vinculadas con la mecánica mágica, cuyo límite es una construcción atmosférica auténtica del espacio.



Figura 1. Diller Scofidio + Renfro. Blur Building, Swiss Expo 2000. Yverdon-les-Bains, Suiza, 2002



Figura 2. Diller Scofidio + Renfro. Blur Building, Swiss Expo 2000. Yverdon-les-Bains, Suiza, 2002

Estas imágenes son de Diller Scofidio + Renfro, una firma de arquitectura fundada por Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio. Digamos que es un edificio que se esconde en el paisaje a través de la pulverización de agua. Es realmente muy atractivo. Las personas entran por una pasarela y les tienen que dar, incluso, un chubasquero para que puedan entrar en el edificio cuando se activa el modo camaleónico a través del vapor.

En las artes escénicas he observado tres corrientes: la denominada investigación-creación artística, la investigación performativa y los estudios visuales. La investigación-creación es un conjunto que procede, en general, de las bellas artes y la arquitectura; y que, por afinidad, se extiende al campo de las artes escénicas y la música. La investigación performativa es también llamada “práctica como investigación” y se caracteriza porque no deja clara la diferencia entre el sujeto y el objeto de estudio; es, diríamos, juez y parte. Por último, los estudios visuales amplían los estudios de la historia del arte a la totalidad de los objetos que hacen posible la transferencia social del conocimiento y la simbolicidad; es decir, se asientan sobre la base, mucho más amplia, de que todo ver y ser visto, mirar y ser mirado, es el resultado de una construcción cultural.

En las tres modalidades son claves las cuestiones del método y los formatos de presentación final para el resultado de la investigación, sobre todo porque se acepta que la investigación es comunicar una serie propia de pensamientos y conocimientos como un proceso y no como una opinión; para esto es necesario que el proceso de trabajo o método seguido por la investigación se contemple como un

proceso fiable que pueda ser examinado por quien no está implicado directamente en el trabajo. Bien es cierto que hay que tener en cuenta que lo contrario de objetividad no tiene por qué ser únicamente relativismo, sino que puede haber conocimientos parciales, localizables, críticos y, aun así, claramente aceptados, pues el informe ha de permitir a los otros estudiosos retomar la investigación con el fin de determinar fallos o poner en tela de juicio los resultados.

En el caso de la investigación sobre el proceso de significación que ha seguido el espacio en el espectáculo teatral, que les voy a mostrar a continuación, la metodología que seguí implicaba un proceso en paralelo de conceptualización desde la filosofía y de recolección de datos para registro de espacios escénicos y escenográficos; así sumé a la búsqueda de información de archivo, de fuentes secundarias y hemeroteca, el estudio de la historia teatral y la historia del arte en general. En realidad, una metodología que comparte la estructura de la investigación tradicional, pero que también quiere recoger los conocimientos tácitos y las investigaciones de los artistas plásticos, escenógrafos y directores teatrales que se han ocupado del espacio teatral a lo largo del siglo XX.

Antes de entrar en la segunda parte, quiero leerles esta cita de Juan Mayorga, que es parte de su conferencia de ingreso a la Academia de la Lengua. Seguramente, no es la frase más interesante ni más profunda de esta conferencia —que les invito a leer—, pero realmente nos hace reflexionar:

Lo más importante del espacio es el tiempo. Es emocionante mirar un espacio y pensar cuántos espacios ha sido, cuántos tiempos han pasado por él. En el escenario caben todos los lugares y todas las horas. Es un médium capaz de reunir a seres de distintos órdenes de realidad. Seres de este mundo y seres del sueño, del deseo, del miedo. El espacio y el tiempo no están en el escenario sino en la imaginación del espectador. (Mayorga, 2019, p. 77 y 78)

2. Desarrollo de la investigación en el campo de la escenografía

Esta segunda parte es un recorrido prácticamente cronológico a lo largo del siglo XX. Empezaremos un poquito antes, a finales del XIX, y terminaremos en el siglo

XX resumiendo un poco porque, claro, es un viaje largo. Las cosas son bastante más complejas que lo que muestro aquí, pero prefiero hacer una visión general y que vayamos profundizando luego con las preguntas en los aspectos que nos parezcan más interesantes. He intentado elegir los ejemplos más significativos, para que se entienda esta especie de evolución que se ha ido tramando, que no siempre ha sido una evolución lineal ni hacia adelante.

Para entender las aportaciones conceptuales de la primera mitad del siglo XX, que son, sin duda, los cimientos del proceso escenográfico y de las ideas más revolucionarias, tendríamos que imaginar los dramas románticos e históricos de final de siglo. Hasta que en 1887 André Antoine inauguró su teatro libre, no llegó el gusto por la acción sincera, simple, rápida, visual al teatro, es decir, la técnica de actuar, como si entre los actores y el público existiera una cuarta pared. Hasta que los actores no se vieron obligados a interactuar con el espacio, el decorado no se activó. Fue el realismo el que obligó a vivir el espacio y a convertirlo en un personaje más. Por su parte, Nietzsche puso en duda la concepción aristotélica del drama como parte de la poética, con sus principales valores en el texto —igual que hemos visto con la investigación, hace un momento—, y defendió los valores escénicos. Richard Wagner, además, proclamó la obra de arte total.

Los dos artistas que van a propiciar definitivamente el cambio serán Adolf Appia y Gordon Craig. Al jovencísimo Appia le horrorizaban los decorados de Wagner. En Parsifal, el bosque le resulta un universo de cartón piedra, sin poesía ni misterio, donde los personajes se pierden en un revoltijo de ramajes pintados (Figura 3). Dice Appia (2014) que se propondrá solucionar esta situación; hace un boceto para esa misma escena y nos dice: “La verticalidad de los troncos anuncia el templo cercano. Este bosque representa musicalmente un templo. Debe de tener su carácter y máxime cuando el templo verdadero del Santo Grial le sucede, progresivamente, al final del acto; así pues, los árboles adquirirán unas líneas y una disposición general acordes a dicho parentesco arquitectónico” (p. 399) (Figura 4).



Figura 3. *Parsifal*, la pradera en flor, maqueta de Joukovsky. Museo del Teatro de Múnich



Figura 4. Boceto escenográfico de Appia para *Parsifal* de Richard Wagner. Acto I, El bosque sagrado, 1896-1904. Colección Suiza de Teatro

Realmente, se empieza a simplificar la imagen del lugar. Appia se decide a cambiar esta situación. Escribe y dibuja sus reflexiones sobre la puesta en escena. Sus ideas son revolucionarias, pero tardarán bastante en llegar a la práctica escénica. A algunos todavía no les ha llegado. Para Appia, la música es el principal elemento de expresión, ya que crea un tiempo ficticio comprendido dentro del tiempo normal, pero estéticamente independiente. La duración de los sonidos musicales se

exterioriza en el espacio en proporciones visuales, orden y medida, a los cuales el espacio se somete. Considera como línea principal la horizontal, donde se apoyan los cuerpos; en segundo lugar, la vertical, que el propio cuerpo expresa — el cuerpo del hombre, claro—. Para romper el equilibrio de horizontales y verticales, introduce la luz, que para Appia es la música de la partitura; la luz es, para el espacio, lo mismo que los sonidos para el tiempo. Appia tiene más espacios rítmicos que son unos bocetos muy interesantes. He colocado estos (Figura 5 y 6) porque se componía bien su espacio de *La valquiria*; un espacio, como veis, muy simplificado, donde ya no hay telones pintados. Os aconsejo verlos porque son estupendos, siguen estando actuales, aunque tienen prácticamente un siglo.

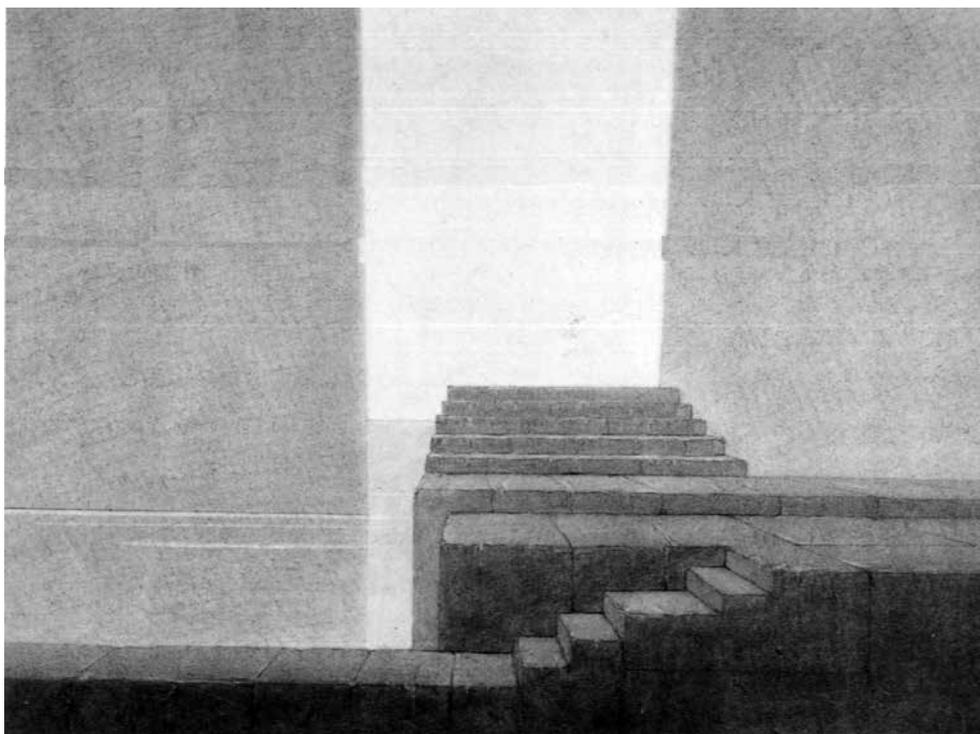


Figura 5. Espacio rítmico. Escalera de frente, 1909-1910. Museo del Teatro de Múnich



Figura 6. *La Valquiria*, Acto II, 1925. Adolphe Appia y Oskar Wälterlin. Teatro de Basilea

Gordon Craig, cronológicamente paralelo a Appia, concibe la escenografía como un campo de acción para el personaje, dando así una función primordial al suelo escénico. Al igual que Appia, modela este suelo en planos superpuestos, en plataformas, escaleras o rampas, y trabaja con arquitecturas simplificadas. Pero lo más significativo del pensamiento de Craig, en mi opinión, es su convicción de que la historia de lo que pasa dentro de la mente de un hombre tiene que trascurrir en un espacio cuya arquitectura no represente ni un interior ni un exterior. En realidad, nada. Por esta razón, propone un decorado único, capaz de suscitar un número elevado de lugares de acción con un número limitado de elementos. Un espacio abstracto que recuerde la idea del universo como sombra de los eternos procesos mentales. Appia y Craig son los que siembran la semilla que va a quebrar toda voluntad figurativa.

Los movimientos artísticos de principios de siglo también van a aportar elementos para el cambio. No proceden de la familia teatral, pero sin duda se conectan y dan

nuevas visiones que serán aprovechadas por los propios, por las gentes del teatro, las cuales fueron muy impermeables a Appia y a Craig durante mucho tiempo, a pesar de que Craig era el hijo de la actriz Ellen Terry y era muy querido, pues había actuado desde pequeño; a Appia, en cambio, le tenían como a un extraño, no le reconocían dentro del círculo de la gente del teatro.

Posteriormente, Pavlovla y Libinski deslumbran al público, pero el verdadero triunfo no fue el ballet o la coreografía del espectáculo sino sus decorados pictóricos. La pintura recuperó en el ballet el carácter de convención y dio un apoyo poético al espectáculo. Los vigorosos ballets rusos propiciaron la investigación espacial, pero esta vez como reacción al exceso visual. Jacques Copeau fundó la Compañía del Vieux-Colombier, una compañía que tenía por lema desterrar toda artificiosidad y todo falso barroquismo del escenario. En el teatro del Vieux-Colombier despejan totalmente el escenario y establecen niveles de actuación diferenciados. Un escenario libre, con multitud de accesos, dinámico y flexible. En el proscenio se suprimen los arcos de embocadura y se avanza terminando en forma escalonada al nivel del público. Es decir, la caja italiana ha desaparecido y no existe cuarta pared. El escenario y la sala se han integrado. En el teatro de la revolución rusa, la experimentación fue constante —creo que es el mejor periodo—. El telón y las candilejas fueron suprimidos y la acción se desarrolló simultáneamente sobre el escenario y sobre la sala.

El primer teatro experimental del Estado surge en 1919, en Rusia, impulsado por Meyerhold. Para la inauguración, el pintor Annenkov montó una obra escogida por él mismo, *El primer Vigneron*, esbozo casi desconocido de Tolstoi, que Annenkov modificó sin pudor. El nuevo teatro dinámico y acrobático estaba muy cerca de los principios del suprematismo y, sobre todo, del constructivismo, que originó una nueva estética escénica. Máquinas sobre las que los actores realizaban ejercicios biomecánicos con mono azul (ropa de trabajo) y a plena luz. Todos los teatros de ensayo fueron suprimidos, uno tras otro, por el gobierno ruso y sustituidos por esta estética propia del realismo socialista. Algunos se acordarán de que Meyerhold perdió la vida en Siberia por semejante atrevimiento, quizás porque sus ideas eran más adelantadas a las ideas de aquellos líderes —parece, sobre todo, que fue la mujer de Lenin la que no toleró que los teatros dejaran de usar telones pintaditos—.

Por su parte, los futuristas y constructivistas plantearon las nuevas posibilidades de un teatro de objetos, luces y colores. Un drama sin palabras, máquinas escénicas donde el hombre actor ha dejado el papel principal, un teatro dinámico frente al teatro hablado del siglo XIX. Kandinsky presenta la sonoridad amarilla como una composición de tres elementos: la sonoridad musical, la sonoridad física y la sonoridad cromática. El drama es trasladado al espacio de las formas en movimiento, donde el objeto escénico es la luz. En este periodo se hacen pocas obras que son, realmente, piezas de laboratorio. No quedaron muchos registros porque no había grabaciones.

Fortunato Depero presenta piezas para marionetas, Enrico Prampolini añade a las marionetas los actores y Marinetti, por su parte, convierte a los objetos en los protagonistas. Con estas intervenciones se evoluciona de la primera idea de unidad de las artes, entendida como fusión, a la mezcla de las artes. En este contexto de gran experimentalismo, el taller de teatro de la Bauhaus es un verdadero laboratorio donde el espacio escénico es medido y diseccionado, en una búsqueda sistemática de las relaciones entre el hombre y la geometría. También es importante recordar a László Moholy-Nagy en su artículo sobre el teatro del futuro, titulado: "Teatro, Circo, Variedades" de 1924 (Hormigón, 1970) porque aquí, Moholy-Nagy a través de la mecánica, propone un espacio dinámico, con elevadores giratorios y planos desplazables en todos los sentidos.

Después de 1945, cuando acaba la Segunda Guerra Mundial, van a proliferar los lenguajes escénicos bajo el signo del escepticismo absoluto. En la Europa devastada, Tadeusz Kantor incorpora al espacio escénico la memoria. Un espacio sin tiempo, lleno de personajes móviles que repiten actos privados de finalidad, con insistencia, hasta el infinito; actos suspendidos que encogen el tiempo a base de la repetición y que provocan el vacío. Los objetos cotidianos y degradados son el arte, y los muertos son los vivos.

Antes del nuevo experimentalismo traído por las llamadas segundas vanguardias, Artaud se adelanta, no solo en plantear la no exclusión del hombre y su voz de la escena —como acaban de hacer estos otros artistas—, sino que proclama el teatro como una experiencia física y comunal, con un lenguaje propio. Para Artaud, del

espacio y de la imagen es necesario tener no una experiencia visual estética, sino una experiencia físico-orgánica. El sonido y la luz son tratados como elementos de energía comunicativa y no de armonía.

Los seguidores americanos de las primeras vanguardias europeas, aquellos que se exilian, proclaman la importancia del proceso y no del resultado. Se pierden los límites entre el arte y la vida. El artista introduce en el espacio una actividad que hace reaccionar al público, que participa en el rito-juego. Cada participante recibe un guion con los tiempos en que debe desarrollar una acción, nadie conoce la acción del otro. La necesidad de mestizaje y novedad promueve el acercamiento a las formas representacionales de otras culturas, con especial atención a los ritos orientales y a las ceremonias primitivas. Desde Opole al sur de Polonia, Grotowski insiste en la no intervención del cerebro y en restar, y no sumar como había propuesto Richard Wagner, es decir, sin decorados, sin luces, sin vestuario, sin texto, solo con la interpretación de los actores. Grotowski busca una musicalización de la escena, pero con un sentido distinto a la abstracción geométrica de la primera vanguardia; es una música orgánica, podríamos decir.

Avanzando hasta esta primera parte del siglo XX, hemos terminado con nuestras segundas vanguardias. Vamos a entrar al tiempo que es más cercano a nosotros. Vamos a tratar puntos como el espacio psicoplástico de Svoboda, el sonido como espacio de Luigi Nono, el espacio de la mirada de Bob Wilson, el espacio vacío de Peter Brook, las heterotopías y las otras lógicas representadas por Robert Lepage... Desde mi punto de vista, en esta segunda mitad del siglo XX, la figura clave es el escenógrafo checo Josef Svoboda, por eso lo menciono en primer lugar, porque es la figura que va a recoger e interpretar todos estos hallazgos que hemos visto, para acuñar de nuevo una categoría de espacio. He traído un video que se proyectó en la exposición del Teatro Fernán Gómez en Madrid, el 2008, tras la muerte de Svoboda, y que voy a mostrar porque me parece muy ilustrativo.¹

1 Exposición *Josef Svoboda, escenógrafo. El mundo en un espejo*. Teatro Fernán Gómez, Centro Cultural de la Villa. Madrid, del 17 de diciembre de 2008 al 15 de febrero de 2009. Audiovisual de Fernando Carmena (dirección y montaje). Exposición comisariada por Giorgio Ursini y Ángel Martínez Roger.

[Inicio del video]

Durante la Segunda Guerra Mundial, cerraron las escuelas superiores. Fue entonces cuando aprendí carpintería en el taller de mi padre. Allí comencé a pensar en el espacio de una manera lógica, de una manera constructiva. Yo había pintado siempre; pinté hasta que llegué a la carpintería. Fue entonces cuando comenzó a interesarme la creación material. Hacía maquetas. Me relacioné con el círculo de teatro de aficionados local. Hacía proyectos escénicos para ellos, diseñaba la escena, iluminaba y producía yo solo. Con eso, con todo.

Para mí, el espacio equivale a la limitación del mismo. Me acuerdo cuando mi padre me llevaba a los castillos y palacios checos. Recuerdo que me llevó, a los 18 años, al Castillo de Rikov. Allí, hay un hermoso patio inclinado, cerrado por tres partes, por la fachada renacentista. Recuerdo estar allí mirando y escuchar, de pronto, el fuerte sonido de las campanas. En ese momento sentí... me di cuenta que ese sonido era la cuarta dimensión de aquel recinto. El cuarto muro del patio. Descubrí con claridad que hay otros elementos y dimensiones que definen el espacio. Es el sonido y la luz los que pueden cubrir esas nuevas dimensiones espaciales. Descubrí que el arquitecto debe sentir el espacio físicamente, es decir, no solo intelectual o artísticamente. La arquitectura no es solo hacer grandes salas, sino fundamentalmente recintos de comunicación. Esa es una de las grandes lecciones que aprendí en mi juventud, en el taller del maestro Smetana.

Por esas fechas, comencé a estudiar la historia de la escenografía. Consulté a los maestros del renacimiento y del barroco. Estudié a Serlio, a Palladio, a los Galli Bibiena. Me comenzó a interesar el espacio destinado al drama, aquel que contiene cierta psicoplasticidad, aquel que es capaz de transformarse en el tiempo a través de la luz. Ya desde mis comienzos, me fascinaba que el espacio pudiera cambiarse cinéticamente. El hecho de poner una simple silla en el escenario, sobre un fondo de terciopelo negro, por ejemplo, e iluminarla. Surge de pronto una nueva realidad. Ya no es la silla que estoy acostumbrado a ver diariamente en casa; en el escenario, una silla se encuentra solitaria... A la que puede acercarse un actor y transformarla, depende de la manera en que se siente en ella, de cómo la trate; si sabe sentarse

como un rey, creeré que ahí está sentado un rey. Aquello me fascinaba. Me di cuenta del gran poder de los muebles, los accesorios, el vestuario. Me convencí de que los medios pictóricos no bastaban para expresarme y que tenía otros medios a mi alcance. Me preguntaba qué otros alfabetos podía utilizar. Los libros sobre escenografía, no me gustaba consultarlos. La inspiración debe llegar de otra parte que de esos libros. Mejor leer algo u observar la arquitectura o la naturaleza.

Me gusta leer las cosas de la esfera de la ciencia. Sobre cosas que aparentemente nada tienen que ver con el teatro. Eso me ayuda mucho más que si estudiaba la pieza y veía cómo se ponía en el pasado. Por ejemplo, jamás se me habría ocurrido lo de los espejos para la representación de *La vida de los insectos* de los hermanos Bapek si no hubiera conocido, por casualidad, lo que entendemos por red biológica; y esto no lo hubiera sabido si no hubiera leído, por azar, algo sobre el asunto. No es que leyera algo específico a causa de la escenificación, fue por casualidad, pero me acordé de aquellas lecturas y resolví el problema de las cuadrículas de ese espejo.

En el teatro, lo más difícil es reproducir la naturaleza; porque todo lo que hizo Dios, en el teatro se hace muy mal. Lo que hizo el hombre se puede reproducir muy fácilmente. Pero pobre de usted si le toca hacer para la escena un árbol, porque cuando corta un árbol real y lo pone en el escenario ya no es ese árbol, ya no es un árbol. Hay que buscar, más bien, la esencia del árbol, su sombra, el sonido, el murmullo de las hojas. Puede ser la luz que penetra en el follaje, una luz cinética, es decir, en movimiento. Yo puedo definir el árbol teatralmente con mayor convicción y no hacer algo en el escenario que me descubra inmediatamente.

Ahora quisiera referirme a los trucos de magia y a los magos, ya que es un terreno que no dejé de interesarme nunca. Me emocionaba, por ejemplo, el truco durante el espectáculo donde la mujer es seccionada en dos partes, porque sabía, de antemano, que estaba presenciando algo que no era verdad. En fin, que era posible crear tal ilusión. Más tarde, al trabajar en el teatro, comprendí que estos son los recursos de los que uno puede sacar el valor y el efecto deseado, pero también era consciente de que se deben usar solamente cuando hay una auténtica necesidad dramática. Porque el recurso usado tiene gracia solamente si se utiliza en el momento adecuado. Yo siempre tengo de reserva un sinfín de soluciones con las

que me mantengo a la expectativa. Los que más me interesan son los trucos que están relacionados con el reflejo de la imagen, con los espejos. El espejo en escena no puede estar ahí para un mero efecto ilusorio, para que los actores se vean dos, tres, seis o diez veces, pues un espejo, después de todo, no es nada excepcional. El espejo en escena debe tener sentido, debe convertirse en un accesorio dramático. Ese es el secreto de una buena escenificación: esperar, esperar y no hacer alarde de ideas a cualquier precio. El espejo y la luz están vinculados mutuamente. El trabajo con la luz requiere siempre cierta táctica. Si lo que nos proponemos hacer con ella es magia, hay que conocerla muy a fondo.

En cada puesta en escena aparece algo nuevo y eso es, precisamente, lo que se llama experimento. Un nuevo recurso de expresión puede surgir por casualidad. Montamos *Intolerancia* de Luigi Nono en Boston, con la colaboración de la Universidad de Harvard. Es una ópera muy progresiva, con una música que aprovecha la electrónica y la música contemporánea. Cuando llegué al teatro donde iba a transcurrir la representación, tenían allí un aparato que hasta entonces yo desconocía. Se trataba del eidoforo, un aparato que, prácticamente, proyectaba imágenes de televisión en tres por cuatro metros. Fue una especie de milagro para mí. Filmamos al público y emitíamos las imágenes a tres cinescopios de dimensiones de tres por cuatro metros, de manera que nos cubrieron todo el horizonte. El público, de repente, se vio en la pantalla. Cuando la cosa tocó el punto neurálgico, transmití la imagen positiva en negativa, es decir, todo el mundo en la pantalla resultó ser negro. Todos se convirtieron en negros. Algunos espectadores se levantaron amenazando con el puño hacia el escenario. Los espectadores, por decirlo así, nos hicieron el juego, ya que precisamente en ellos se basaba la obra, en protestas sobre la intolerancia.

Cuando hoy día aprovecho la tecnología televisiva, eso supone, en primer lugar, que tengo que conocerla, porque de no ser así, no podría utilizarla correctamente. El artista plástico o proyectista tiene que conocerla, con tal profundidad que le permita establecer un lenguaje común con los especialistas, al tiempo que les haga ver, precisamente, que son especialistas demasiado cerrados y que exageran cuando defienden con terquedad determinados parámetros, de una manera que luego no puedes hacer magia alguna. A mí me interesa la escenografía como un

instrumento sobre el que se puede tocar; al igual que uno toca el piano, donde se puede improvisar. Este hecho me consume desde hace 35 años que llevo dedicándome al teatro.

[Fin del video]

Bueno, vamos a proseguir en nuestra intervención. Vamos a continuar con su compañero Luigi Nono, autor de la obra que acababa de contar, *Intolerancia*, donde las imágenes de las personas blancas se volvían negras, en Boston. Luigi Nono también es un hombre de izquierda —recordemos que Svoboda es checo—. Cuando hace toda su obra, la hace al otro lado del telón de acero y, además, en el momento de la Guerra Fría. Por eso, cuando Luigi Nono prepara *Intolerancia*, llama a Svoboda para que colabore con él, pues va a presentarla en Venecia. Luigi Nono también tiene sus propias investigaciones. En este momento están llevando, digamos, la batuta. Luigi Nono presenta en Venecia su idea de un sistema de sonido como espacio, en el que se diluyen los límites entre las fuentes, los acontecimientos visuales y los sonoros. Rodea al espectador con emanaciones sonoras, los ataca por la espalda y por los lados con las voces y la orquesta; crea un canto vibrante a su alrededor, compuesto por sonidos que transforman fonemas y fonemas que se transforman en sílabas y palabras; un canto suspendido en el espacio, porque él coloca, debajo de los asientos, altavoces; a los músicos los reparte por la sala; cosas que no se habían hecho hasta ese momento.

En otra obra posterior, titulada *Prometeo*, Luigi Nono ya define la ópera como un drama sonoro donde el espacio es el espacio sonoro y no hay imagen. Se radicaliza la espacialización sonora. Los músicos y cantantes se distribuyen por el espacio y desde distintos lugares producen su música. Se manipulan las voces de los actores o se amplían los sonidos de los órganos respiratorios de los intérpretes, para que los sonidos del directo vuelvan alterados técnicamente, de manera que el ser humano y el material que le ha sido arrebatado se encuentren en el tiempo y el espacio de la representación.

Esta escenografía que muestro se hace en lo que hemos llamado, no sé si lo conocen, “el arca de Prometeo”. La realiza Renzo Piano, uno de los arquitectos de

París que diseñó el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou. Es la mejor obra que tiene.



Figura 7. *Prometeo* de Luigi Nono, durante la representación en Venecia

Entonces, Luigi Nono prepara una pieza donde el público está en el centro y los músicos tocan a su alrededor en distintas galerías que, además, van cambiando de sitio. Entonces, Luigi Nono prepara una pieza donde el público está en el centro y los músicos tocan a su alrededor en distintas galerías que, además, van cambiando de sitio. Todo lo que es el arca —con formas así, como de barco— tiene las paredes con unos dispositivos que, al moverse, cambian la acústica del lugar. Es la primera vez que los músicos entran a colaborar en el espacio, colocando los sonidos en distintas distribuciones.

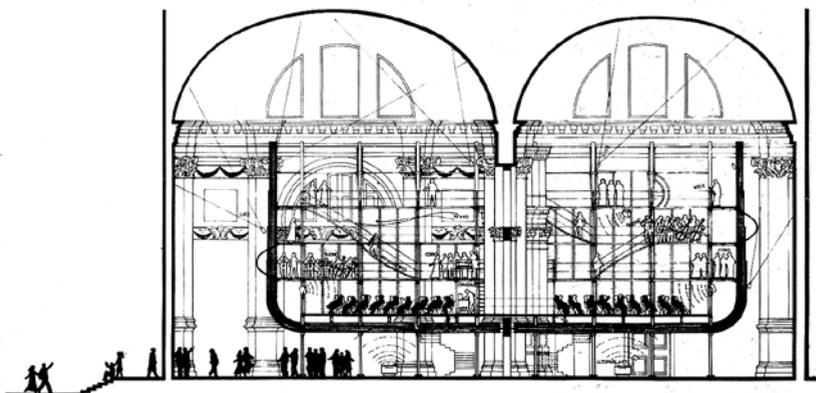


Figura 8. Sección de la iglesia de San Lorenzo de Venecia con la estructura de Renzo Piano para el *Prometeo* de Luigi Nono

Vamos a seguir con los clásicos. En los años setenta, las investigaciones espaciales se han multiplicado. La modernidad teatral ha acuñado la máxima: a cada espectáculo, su espacio. Solo el espacio, la vivencia, puede hacer sobrevivir al teatro de la competencia del cine. En este contexto, *La mirada del sordo* de Bob Wilson es un nuevo paso hacia adelante en la significación del espacio. Wilson observa el mundo a través de los ojos de un niño sordo, a quien su sordera le obliga a extremar la atención sobre los elementos visuales, las señas y los gestos. Así penetra en los aspectos que pasan desapercibidos por quienes habitan el mundo predominantemente verbal. *La mirada del sordo* se construye con la luz, con una definición de más de 300 entradas de luz, registradas en un libreto visual, que hacen posible sentir que el tiempo y el espacio se componen mirando.

Es por eso que Wilson, después de las operas mudas, va a introducir la palabra en obras como *Einstein on the beach* y en otras óperas posteriores, las cuales carecen de libreto en el sentido tradicional, es decir, los textos prescinden del argumento. Los párrafos ininteligibles se yuxtaponen sin enlaces lógicos amalgamados por unas piezas que el propio Wilson denomina “*knee plays*”. Los *knee plays* son como puntos de articulación de dos elementos semejantes. Realizan una función estructural de unión o de separación como preludios o interludios. Como signos de puntuación ofrecen una continuidad visual y mostrados independientes, forman un todo autónomo de obra. Son obras tan abstractas que necesitan elementos que les den una narrativa con que luego sea el propio espectador el que las asimile a su propio entendimiento. Además de versiones de las óperas y dramas clásicos y de las adaptaciones de textos literarios, Wilson no ha dejado de realizar y trabajar en espectáculos experimentales que recuerdan en estructura a los *knee plays* y que tienen como modelo la danza.

El autor que he querido colocar en paralelo es Peter Brook, el del espacio vacío. Desde Francia de 1968, Peter Brook parte del espacio primigenio del espectáculo, el espacio vacío. Un espacio libre donde volver a plantear todas las convenciones: dónde se sitúa al público, cómo o cuánto participa, cuánto debe durar la función, a qué hora se ha de desarrollar o cómo comunican las formas simples fuera de su referencia cultural, o las lenguas muertas o su estructura profunda. Junto a Micheline Rozan, crea el Centro Internacional de Investigación Teatral, una compañía estable de actores, escenógrafos y directores de distintos lugares, quienes se reúnen para viajar, compartir sus experiencias y mostrarlas, a su vez, a públicos de distintos países. Después de 1974, Peter Brook y Micheline Rozan abren, para el Festival de Otoño, el antiguo teatro abandonado de Bouffes-du-Nord, en París, que da respuesta con sus proporciones y estado de conservación a una estética que el grupo había ido formando. Brook utiliza toda la arquitectura del teatro como espacio escenográfico significativo. Es un proyecto estético que busca lo verdadero, donde no hay lugar para la falsedad ni para la quisquillosidad.

Antes de concluir, consciente de que faltan muchos autores y matices importantes, no quiero dejar de mencionar los espectáculos de Robert Lepage, que acrisolan todos los avances que hemos ido nombrando y que sorprenden por sus efectos

especiales. Robert Lepage pone al alcance del actor todos los medios que la ciencia le brinda. Declara buscar la ilusión del mago y no la novedad técnica. Para él, la tecnología no revoluciona solo las formas sino también los contenidos. Defiende la técnica en el teatro y nos recuerda que el teatro de vanguardia está obligado a estudiar las posibilidades de las nuevas tecnologías y a buscar las redes materiales que son capaces de atrapar esa poesía. Tampoco quiero dejar de mencionar que hay muchas otras interesantes aportaciones que vienen de escenógrafos más jóvenes como Bárbara Ehnes, que investiga el espacio interactuando con el cuerpo y el esfuerzo del actor. La transformación del espacio para *The Satin Slipper*, en el 2003 en el Teatro de Basel, fue completa, recuerda al utópico teatro total defendido por Walter Gropius y Piscator.

En este sentido de creación, de ingravidez y de entrar en un espacio aparte, es que el espacio teatral participa de las llamadas heterotopías, definidas por Foucault, es decir, esos lugares reales y efectivos que son una especie de contraemplazamiento; unos lugares que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente localizables.

3. Conclusiones

Desde la década de los noventa, los lugares no teatrales se distribuyen en sedes teatrales permanentes. Los lugares auténticos como las naves de la Cartoucherie en el bosque de Vincennes, de Ariane Mnouchkine, que han redistribuido todo su volumen para cada espectáculo, con arquitecturas efímeras que reorganizan todo el lugar teatral, se asimilan a un teatro porque el público se ha familiarizado con el recorrido y con la estructura envolvente de las naves, y espera febrilmente el nuevo espacio, el nuevo espectáculo. Hay un nuevo interés por la imagen, impulsada en gran medida por el continuo éxito de Bob Wilson y su defensa de la frontalidad. Se vuelve a llamar a los pintores, no como en el siglo XIX para quebrantar la dominación del naturalismo, sino por la especificidad de ese universo. Lo que se hacía antes en los lugares no teatrales se consigue hacer ahora en los flexibles teatros de gradas modulares móviles. Además, se ha revalorizado el espacio a la italiana y se han rehabilitado los teatros del siglo XIX. Ahora acogen arquitecturas

utópicas, imaginarias, rodeadas de la nada, donde la luz compone el ambiente y marca el paso del tiempo.

Con esto, no hay que entender que el drama excluya la investigación de lugares no teatrales ni del espacio vacío, es más bien una consideración del utensilio, de la herramienta modeladora, sin perjuicio de la diversidad de un proceso que recuerda a la tesis en espiral de Panofsky, en la perspectiva como forma simbólica. Un espacio figurado para crear ilusión de realidad; un espacio real fingido que comienza a actuar para, en último término, conseguir que el espacio del teatro completo forme la parte del universo del drama o sea capaz de disfrazarse de lugar no teatral.

En algunas producciones, sobre todo en las operísticas, el libreto no constituye un texto articulado. La pérdida del valor referencial de la palabra se ha compensado con un nuevo poder simbólico y metafórico del montaje. El teatro físico de impacto, el más radical, es el ritual de la transgresión. No necesita palabras, se libera adrenalina en un lugar persistente que apoya el montaje que se representa. El espacio aparece completamente alterado con humo, pirotecnia, color, luces, ruidos y olores por doquier. Los elementos escenográficos cambian continuamente. Los espectadores, acosados por los actores, van de un lado para el otro por el escenario compartido. Las imágenes directas o pregrabadas se distorsionan, distorsionan los sucesos. Con esto me estoy refiriendo, por ejemplo, a todos los montajes que hizo La Fura dels Baus cuando comenzó, en los que tronaba la música, rompían coches en un solar y ponían fuego y pirotecnia. Ganaban todos los premios porque estábamos deseando salir a gritar, más que escuchar a alguien que nos contara alguna historia.

Las vivencias contra las imágenes, sin tanta rectitud, como en el teatro físico. La escena reconoce, de sus variadas experiencias, que se almacenan las vivencias y no las imágenes; que la música y los sonidos, en suma, son los que marcan los tiempos vitales, demostrando que las pasiones y las razones subjetivas del comportamiento humano son muchas veces más veraces y más verdaderas que las razones objetivas.

La tecnología, por su lado, está cambiando, junto a las formas, los contenidos. La mecánica, la electrónica, y la computarización hacen posible que los espectáculos sean distintos para cada espectador o que se muevan multitud de telones sin parar, al ritmo de la música, convirtiendo la escena o la ópera en un gigantesco instrumento musical de color; o que un actor pueda trabajar con él mismo en otro personaje de forma perceptivamente simultánea, colocando cámaras que espían al escenario. En definitiva, se ensayan los puntos de encuentro entre el directo y la grabación. El video, en alguna ocasión el holograma, aparece como un personaje, interactúa con otros personajes y tiene un propio rol establecido. Esto, por ejemplo, es una de las cosas que hizo Lepage en el *Hamlet*, salía él mismo y peleaba con él mismo, porque llevaba una cámara en el propio sable y se proyectaba mientras él hacía la pelea con él mismo. La técnica, claro, ya es otra cosa.

La asimilación de los procedimientos de los programas informáticos como modos de pensamiento está provocando una selección natural de la transitoriedad entre los lenguajes lógico y matemático, visual y verbal, así como entre la dimensionalidad y la tridimensionalidad. Hay una constante pérdida de realidad favorecida por la relación cotidiana con la experiencia digital. Sin embargo, relaciones psicofisiológicas del hombre, que engloban toda una serie de fenómenos de participación, de ilusión, etc., necesitan una nueva base reflexiva sobre la cual establecer los nuevos modos y, por ende, los nuevos lugares.

En el marco de la complejidad de la experiencia de nuestro tiempo, me parecen interesantes las respuestas interdisciplinarias que asumen el carácter significativo del espacio como agente dramático activo, capaz de abarcar la globalización e internacionalización de los circuitos; y que definen zonas de preocupación como la transitoriedad entre lo real y lo ficticio, las fronteras entre lo auténtico y lo fingido, ya tan sutiles, la transición entre lo primitivo y lo tecnológico, entre el rito y la representación o, lo más interesante, que no tratan de comprender la historia sino cómo se comprenden y transmiten las historias.

Con este último punto, llegamos al final de esta charla. Espero haber suscitado alguna pregunta. Muchas gracias.

Ronda de preguntas

Participante 1

Gracias Felisa por la experiencia, por la exposición, ha sido muy hermoso reconocer a los maestros en la historia. Yo me dedico a las artes escénicas. Trabajo en arte y danza y exploro en las propuestas que hago, intento constituir una dramaturgia en el espacio. Entonces, esta exposición ha sido súper nutritiva para mí. Cuando exploro me encuentro con que el juego imaginativo, que tiene que ver en lo posible con crear un espacio que denuncie lo que queremos hacer, se complica porque a veces se necesita una gran producción, entonces quedamos limitados. Pero esa limitación también nos da la posibilidad de agregar cosas en el espacio, ¿no? Esa conversión con el espacio es una posibilidad de no solamente contar una historia, sino de que el espacio nos haga contar la historia, el asunto es cómo sucedan las cosas.

En ese sentido, te agradezco mucho por la exposición. He salido nuevamente inspirado para seguir haciendo estos trabajos y para volver a la investigación de los maestros. Está en la historia, hay un montón de conocimiento que nos has dejado. Me voy con esa reflexión: el espacio nos da la posibilidad de conseguir espectáculos, nos da la apertura de crear historias, sea con imágenes, palabras, sonidos, luces... el espacio nos abre esa posibilidad, nos dice “aquí estoy, escúchame”.

Para terminar, ya se han reabierto los teatros en nuestro país. Es interesante volver a ver todo esto, pues en esta ciudad, por lo menos, hay una tendencia bastante fuerte hacia el naturalismo, hacia la puesta en escena de este tipo de escenografía: la sala de la casa, la puerta de la entrada... En este momento, así se ve el teatro. Hace un par de décadas atrás, más bien, era una exploración continua en nuestras ciudades. Grupos como el Grupo Uno, José Enrique Mavila, etc. En nuestra ciudad había una búsqueda de esa toma de espacio, de explorarlo para contar historias. Entonces, ahora que se han abierto los espacios después de la pandemia, provoca otra vez romper con esto, porque ir al teatro es como ir a ver... que hemos vuelto al convencionalismo. No los juzgo, solamente es una observación. Provoca, otra vez, entrar en ese espacio y recrearlo, porque, como dijiste hace un rato, estamos más para gritar que para que nos cuenten una historia. Muchas gracias.

Felisa de Blas

La danza es muy inspiradora, en el espacio funciona muy bien.

Participante 2

¿Cuáles serían las similitudes o diferencias actuales entre la investigación en el espacio escénico y la investigación en artes plásticas?

Felisa de Blas

Ahora mismo hay una confusión total. A ver, cada uno tiene que investigar lo que conoce. No puedes investigar lo que no conoces. Actualmente, las artes plásticas se están nutriendo mucho del teatro porque se están haciendo muy performativas, entre la instalación y la performance; hay muy poca diferencia y, entonces, hay muchos espacios concomitantes. Por tanto, se crean grupos mixtos de investigadores que hacen investigaciones transversales, de tal forma que lo que uno conoce se lo aporta al otro investigador. Creo que no hay que verlo por profesiones sino por ámbitos de estudio. El espacio escénico es un espacio de comunicación, como dice Svoboda. Y la plástica, pues, en muchos momentos es más introvertida al propio mundo del artista en sí mismo. Lo que no quiere decir que no haya personas o artistas en la escenografía que trabajen también desde su propio mundo. Entonces, si bien la frontera entre las artes aún está, han surgido muchísimas modalidades mixtas, de todo tipo de sucesos.

Participante 3

Actualmente, ¿qué tipo de metodología sigue para realizar sus investigaciones y procesos creativos?

Felisa de Blas

Distintas, la verdad. Digamos que los procesos de investigación son mucho más reflexivos. Hay que trabajar desde una toma de datos amplia, para luego poder analizar los casos y llegar a unas reflexiones. Y esas reflexiones, pues claro, llevan el contraste de esos análisis que estamos haciendo. La investigación es más laboriosa. En cambio, en los procesos creativos, suelo dejarme llevar mucho más por la intuición, pruebo cosas. Lo que no hago es pensar primero, imaginar

una imagen y esperar a tenerla terminada para poder pensar que esa es mi idea y que eso es lo que voy a hacer, no. Hago y voy corrigiendo sobre lo hecho. O sea, una vez que tengo los bocetos, me gustan o no me gustan. Hago la maqueta, pero para poder cambiarla a la semana siguiente, para mejorarla, porque le sigo dando vueltas y le hago un detalle para deshacer ese detalle y pensar, al día siguiente, que me gusta más de otra manera. Creo que es un proceso diferente. En las investigaciones sí que tienes toda esa batidora de cosas en la cabeza, son cosas que has estado estudiando con detenimiento, con trabajo, buscando todos los datos. Cuando haces creación también hay un poquito de investigación, porque te tienes que sumergir en un tema para, digamos, emerger con tus propias ideas. Pero, claro, como tienes que emerger con tus ideas o con tus referencias, pues emerges como tú eres, no hay remedio. Entonces, creo que son posiciones muy distintas.

Participante 4

El espacio como generador de atmósferas, a través de los distintos recursos con que contamos o que generamos, constituye parte del proceso de exploración y construcción. Sin embargo, a veces, podemos caer en virtuosismos que no necesariamente siguen el impulso con el cual estamos montando la puesta. ¿Nos compartirías, Felisa, alguna sugerencia para no dejarnos llevar por usar todo y permitirnos, más bien, emplear aquello que nos ayude a canalizar los referidos impulsos?

Felisa de Blas

Sí, desde luego, es lo que dice Svoboda: esperar a que las cosas vayan asentándose. Normalmente ocurre —y esto es muy normal— que primero tengamos el espacio lleno, que luego haya que quitar. Porque el problema es el espacio en blanco, dicen. No, el problema no es el espacio en blanco, el papel en blanco, no. El problema son todos los prejuicios que tiene este papel. Todos los prejuicios que nosotros tenemos y que debemos darnos cuenta para quitarlos y no caer en los topicazos. Entonces, claro, lo pones y te das cuenta de que esto, pues, no queda bien, corriges y lo quitas. Pienso que la labor de depuración es de las más importantes.

Participante 5

Es cierto que esta mirada sobre el espacio en las artes escénicas ha ido creciendo y se ha ido profundizando bastante. El corpus teórico propio de la disciplina del diseño escénico es, también, más o menos joven como corpus teórico, académico, digamos, en el campo de la investigación. Y ha venido, en los últimos años prácticamente de este siglo, reforzando la importancia del espacio en las artes escénicas o el acontecimiento teatral, lo que ya se venía vislumbrando desde los ochenta con nociones bastante fuertes. Entonces, en un momento se hablaba de la dictadura del dramaturgo, después pasamos a la dictadura del director. ¿La investigación no estará reforzando tanto esta importancia del espacio que podríamos pasar a la dictadura del diseñador espacial? Vemos un Tomaž Pandur, al mismo Lepage, es decir, el rol del director escenógrafo con una preocupación fuerte sobre la espacialidad.

Felisa de Blas

Claro, pero es que vivimos en este momento, lo que pasa es que somos hijos de nuestro momento. Hay mucha gente que reivindica que el teatro sea más físico, más de tú a tú, que no haya tanta imagen. Ahora es así, o sea, los chicos no aguantan más de dos minutos de TikTok por un tema de inmediatez, tiene que ser todo entra y sale. Y creo que va a cambiar más todavía. Actualmente se hacen cosas bastante buenas, supongo que son los equipos más compartidos, que se diluyen un poco los figurones, que no sean ya tanto los grandes directores o los grandes escenógrafos, sino que se valore más el trabajo en equipo porque, al final, hay que aportar.

Participante 6

¿Cuál es la opinión que tiene usted sobre el espacio como experiencia en el teatro latinoamericano y, principalmente, el peruano?

Felisa de Blas

Pues, mira, creo que hay un teatro muy bueno en toda Latinoamérica. En España, por ejemplo, admiramos a Argentina porque tienen una afición tremenda. Creo que eso estará por todos los países. Y, además, tenéis unas tradiciones tan fuertes y tan propias. En la última cuadrienal, todos los premios se los llevó Sudamérica. Se

debe a que el propio hacer de las gentes, desde su propio interior, es siempre muy acogedor y muy interesante. No podría comentar más sobre esta pregunta pues conozco poco del tema.

Participante 7

¿Cuáles podrían ser las principales recomendaciones que podría darnos para la investigación en diseño escenográfico?

Felisa de Blas

Depende de la especialidad. Investigar en diseño escenográfico puede tener muchas facetas. Si el que investiga es un diseñador escenográfico, no es lo mismo que busque desde su propio camino a si lo hace desde un punto de vista histórico, por ejemplo. Tendríamos que conocer, en cualquier caso, el tema de la investigación, es decir, el estado de la cuestión, esa es la piedra clave, la piedra de toque. Hay que saber todo lo que se hace sobre el tema a investigar, todo, absolutamente; porque hay que aportar, no una gran novedad, sino un pequeño grano de arena a esa gran montaña a levantar. Entonces, lo primero es meterse, introducirse en ese tema hasta la cabeza, o sea, sin salir. Revisarlo todo, porque, si no, no puedes aportar nada nuevo.

Y esto se da en la investigación teórica y también en la investigación práctica. Por ejemplo, Kandinsky era un pintor excepcional, revolucionó el mundo de las formas con su pensamiento, pero también escribió sobre él. Eso es lo que se busca del investigador, esa es la postura, que la reflexión sea profunda, no superficial. Me parece que es Paul Klee quien dice que un centímetro de rojo es más rojo porque lucha por ser más grande que un metro de rojo. Es un poco eso. Estar metido en el tema es importante, solo así saldrán cosas buenas, porque, claro, se hace desde otra experiencia. Alguien que no ha dibujado nunca no ha sentido su papel en blanco, no comprende porque todo lo ve como desde afuera. Entonces, lo que se está pidiendo, lo que se está defendiendo, es un hacer riguroso.

Por último, hay que dejarse criticar y compartir cómo se está haciendo, sin tapujos ni engaños. Me parece que también es muy interesante que se escriba lo que se está haciendo, porque al escribir se reflexiona y además se comparte. Esa parte del hacer,

ese dar a conocer, también hay que tenerlo en cuenta, es parte de la investigación. Además de nuestro hacer, que serían casi experimentos para comprobar que eso que estamos pensando, que esas intuiciones que estamos teniendo las podemos llevar a cabo sobre la práctica, ayuda siempre ver las experiencias que se están haciendo en otros lados, cómo se están dando. Y también, reitero, describir el proceso que se sigue para la propia corroboración de nuestras hipótesis.

Con esto cierro mi intervención, desde España. Vosotros podéis ir a tomar café; y yo, a tomar [risas del público]. Puedo tomar una cerveza porque a estas horas ya me dejan hacer lo que quiera. Por allá es la tarde, me parece. Muchas gracias a vosotros. Está muy bien que se hagan los encuentros. Nos vemos.

[Aplausos]

Referencias bibliográficas

- Appia, A. (2014). *La música y la puesta en escena. La obra de arte viva*. Asociación de Directores de Escena. Publicación original: *L'oeuvre D'art Vivant*, 1921.
- Cornago, O. (2015). El artista como investigador, o las artes escénicas como forma de conocimiento: Mercado negro del conocimiento útil y el no conocimiento, de Hannah Hurtzig. En O. Cornago, *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia*, pp. 56-63. Abada Editores.
- Hormigón, J. A. y García Tirado, A. (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Alberto Corazón.
- Mayorga, J. (2019). *Silencio/Razón del teatro*. Ediciones La Uña Rota.

JORGE **DUBATTI**

Sexta Conferencia Magistral



¿Qué son y para qué sirven las escuelas de espectadores y la Red Internacional de Escuelas de Espectadores?

Lo primero que me gustaría señalar es la felicidad enorme de estar acá. Hoy lo dije a la mañana también, perdón si hay alguien que también hizo el seminario y me escucha repetirlo, pero lo quiero decir. La alegría, doble alegría, de poder volver a estar en Lima y, por otro lado, de que se terminó la maldita pandemia que realmente nos tuvo encerrados y sin poder ver teatro y hacer teatro durante mucho tiempo. Dicho esto, en principio, voy a trabajar con ustedes cinco temas que no son excluyentes.

1. Definir qué son las escuelas de espectadores

Son el resultado de un movimiento internacional de reivindicación y auto-reivindicación de la fuerza, la energía, el poder de las y los espectadores dentro de la cultura. Es decir, que estamos viendo las escuelas de espectadores como un, llamémosle, epifenómeno; como el resultado de todo un movimiento internacional que hace que exista, en este momento, una cantidad de trabajos que se están haciendo para otorgarles el estatus de sujetos complejos, mucho más que receptores, mucho más que consumidores. Hoy lo estuvimos hablando a la mañana: las y los espectadores como sujetos complejos, como sujetos de derechos.

En el año 2019 surge la Asociación Argentina de Espectadoras y Espectadores del Teatro y Artes Escénicas-AETAE. Es la primera vez que se crea en la Argentina una asociación gremial de espectadores de teatro y artes escénicas. Ya tiene aprobación de personería jurídica del Ministerio de Justicia de la Argentina y su número de CUIT, la Clave Única de Identificación Tributaria, un código con el que la Administración Federal de Ingresos Públicos-AFIP identifica a trabajadores autónomos, comercios y empresas. Tiene todo como para funcionar y está

funcionando realmente muy bien. Argentina cuenta con una asociación de actores, una asociación de dramaturgos y una asociación de empresarios teatrales que tienen más de cien años de funcionamiento, y ahora cuenta con una asociación argentina de espectadores que tiene apenas tres años. Esto quiere decir que hay algo que está cambiando en la consideración del protagonismo de las y los espectadores como sujetos de la cultura.

Entonces, ¿qué son las escuelas de espectadores? Son espacios de funcionamiento territorial diferente. No es lo mismo la Escuela de Espectadores de San José de Costa Rica; la Escuela de Espectadores de Córdoba, capital de la provincia de Córdoba en la Argentina; la Escuela de Espectadores de Jalapa, de la Universidad Veracruzana, o la Escuela de Espectadores de San Pablo. Son diferentes en sus dinámicas, pero cumplen cuatro funciones fundamentales que, de alguna manera, transversalizan a todas las escuelas.

1.1 Primera función: armar agenda

Lo que hace una escuela de espectadores es decirle a las y los espectadores: “mirá, podés ir a ver esto, después esto. La semana que viene va a estar Jean Fabre en Lima, no te lo podés perder. La otra semana va a haber un festival internacional de teatro y es muy importante que estés allí”; es decir, armar agenda. Ustedes pueden pensar “qué estupidez armar agenda”. No, no es ninguna estupidez. Es realmente fundamental porque las y los espectadores, justamente, necesitan que se les vaya construyendo un recorrido de frecuentación; por supuesto, seleccionado por calidad y, al mismo tiempo, por oportunidades muy concretas de no perderse grandes acontecimientos.

1.2 Segunda función: brindar herramientas de empoderamiento para que cada espectador y espectadora pueda construir creativamente su propia relación con los espectáculos

No se trata de decirle a la gente, desde un viejo criterio de autoridad: “esto es lo que está bien, esto es lo que está mal, acá el artista se equivocó, acá acertó”. No, esa no es la función de una escuela de espectadores; lo que busca es brindarles

herramientas para que hagan lo que se les cante. No sé si me explico. No es armar un ejército de personas que piensen igual al coordinador. Yo tengo 400 espectadores en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires y les puedo asegurar que no piensan lo que yo pienso. Busco que ellos tengan su propio pensamiento, ese es el gran objetivo de la escuela.

He tenido la suerte de que han venido muchos investigadores a estudiar la escuela de Buenos Aires. Por ejemplo, Mariana Muniz de Belo Horizonte, Brasil; Olívia Camboim, que hizo su tesis doctoral sobre esta escuela y la de Porto Alegre. Entonces, Mariana Muniz, en algún momento, me dice: “es muy impresionante ver que la gente vuelve todos los lunes”. Nosotros nos reunimos todos los lunes, de marzo a noviembre, inclusive. Trabajamos, aproximadamente —ahora en formato híbrido—, dos horas, de 6:30 a 8:30 de la noche. Mucha gente está en sala y otra gente se conecta por Zoom y por Facebook.

—Es muy impresionante que vuelven —me dice—. ¿Por qué pensás que vuelven?

—Dejame pensar un poquito.

—Mirá, yo te estimo la respuesta, vuelven porque vienen a crear.

—¿Qué querés decir?

—Vienen a crear su propia relación con los espectáculos.

O sea, no vienen a escucharme a mí. De eso se trata. No vienen a decir “ah, yo pienso como piensa este tipo porque este tipo es el que más sabe”. No. Vienen a que les faciliten herramientas para construir su propia relación con los espectáculos. Esto es muy importante porque no podemos pensar al espectador como un mero receptor, sino como un sujeto complejo que está construyendo una relación, muy diferente en cada caso, con los espectáculos.

1.3 Tercera función: crear un espacio de encuentro entre artistas y espectadores/as

Una escuela de espectadores es un espacio de —lo que yo llamaría— pedagogía del diálogo y de la escucha. Un ámbito donde artistas y espectadores, con la mediación del coordinador, pueden escucharse y dialogar entre ellos. Parecería que eso está

dado, pero no, no está dado. Lo que más valoran los artistas es esta posibilidad de venir a dialogar con las y los espectadores; y lo que les abre la cabeza a las y los espectadores, entre otras cosas, es dialogar con los artistas para ponerse, justamente, en conexión con determinadas ideas, determinadas formas de ver el mundo, técnicas, historias, trayectorias, etc., que no estarían dadas googleando en una página o leyendo alguna crítica en el periódico. Entonces, tercera función: favorecer el encuentro entre artistas y espectadores como espacio de pedagogía del diálogo y de la escucha.

Uno de los principios fundamentales de las escuelas de espectadores es lo que Emmanuel Lévinas llama ética de la alteridad. Es decir, tener en cuenta al otro, escuchar al otro, dialogar con el otro, salirse del solipsismo, salirse del odio, del encierro y ponerse en disponibilidad para trabajar con el otro.

1.4 Cuarta función: la construcción de una masa crítica

—Y hay más, pero vamos a parar acá por una cuestión de tiempo—. Digamos que yo tengo 400 espectadores que vienen a la Escuela de Espectadores de Buenos Aires y ese grupo es una masa crítica con la que yo puedo contar para hacer mucho más que ver espectáculos. Es una masa crítica que, por ejemplo, compra libros, asiste a acontecimientos no teatrales, puede firmar notas dirigidas a las autoridades para hacer un reclamo, construye movimiento de público... Una de las cosas más hermosas es que esos 400 espectadores, cuando uno les encarga un espectáculo, lo ponen en agenda y estallan la cartelera. Al otro día, tengo un mensaje en el celular del coordinador de esa sala de teatro diciéndome: “Jorge, ya vendimos ocho semanas de función”. ¿Qué quiere decir esto? Que esa gente fue con sus amigos e hizo lo que nosotros llamaríamos “boca en boca”: movió corriente de público. Y si a esas —digamos— 800 personas, que fueron a ver la obra, les gustó, entonces empiezan también a generar corriente de público. En una palabra, la escuela de espectadores sería la construcción de una masa crítica con la que se puede contar para múltiples funciones dentro del campo del teatro y, especialmente, dentro del campo de la cultura.

2. Escuelas de espectadores como espacio fenomenológico

Las escuelas de espectadores son un espacio fenomenológico ideal para acceder a información sobre hábitos, formas de entender el mundo, reacciones, costumbres, gustos de las y los espectadores, a los que no podríamos acceder de otra manera. Por ejemplo, todos los lunes, al encontrarme con los 400 espectadores y al frecuentarlos, veo sus reacciones, sus intereses, sus actitudes, sus comportamientos, eso que hacen en su vida con el teatro. No solo si les gustó o no les gustó tal espectáculo o si querrían ver otra cosa, sino, fundamentalmente, qué hacen en su vida con los espectáculos.

En este sentido, pertenezco a una línea de investigación que considera que no conocemos a los espectadores por la información mercadológica, ni tampoco por las encuestas sociológicas, porque son sujetos tan complejos que no alcanza con preguntarles la profesión, la identidad sexual, cuántas veces van por mes al teatro, si lo toman como opción con otros espectáculos; ni tampoco alcanza con averiguar cómo usan la tarjeta de crédito, o si son un algoritmo dentro de una empresa de venta de entradas. Lo que considero es que las escuelas de espectadores son el espacio fenomenológico para conocer al monstruo. Es decir, no los conocemos y la única manera de conocerlos es a partir de esa frecuentación que permite, fenomenológicamente, ir descubriendo demandas, necesidades, energías, voluntades, que uno como coordinador tiene que observar atentamente y atesorar.

En las escuelas de espectadores no se busca que la persona vaya una vez al teatro, sino que se produzca una frecuentación en la relación con el teatro. Y el objetivo máximo y final es la construcción de un vínculo existencial. Cuando hice mi doctorado en 1993, tomé la decisión de estudiar a un maestro que admiraba profundamente, Eduardo Pavlovsky. Yo nunca había hablado con él; temblando, lo llamé por teléfono:

—Mire, Pavlovsky, por favor recíbame porque voy a hacer el doctorado sobre usted, le quiero hacer algunas preguntas.

—Venite a mi casa.

Entré a la casa de Pavlovsky temblando, me daba hasta terror de desmayarme porque le tenía tal veneración: un metro noventa y siete de estatura, nadador profesional, perseguido por la dictadura, logró escaparse milagrosamente por unas terrazas, autor de *La espera trágica*, *Rojos globos rojos*, *El señor Galíndez...* Entonces, me recibió en su casa y me dijo:

—Contame, ¿qué vas a estudiar sobre mi teatro?

Y yo, que venía de la semiótica, le digo:

—Maestro, voy a estudiar su teatro como comunicación.

El tipo pone una cara de orto impresionante y yo digo “¿qué pasa?”. Imagínense, no me esperaba semejante revés.

—Bueno, no es lo más importante —me dice—.

—¿Pero acaso su teatro no comunica?, ¿su teatro no es lenguaje, Pavlovsky?

—Sí, el lenguaje comunica, pero no es lo más importante. Lo más importante es que si yo no hago teatro, me muero.

Lo que escuché a partir de ese momento fue como si a un creyente se le apareciera Cristo. Revelación pura.

—Me paso toda la semana esperando ver la función o encontrarme con mi grupo para ensayar. El momento en que yo me siento más integrado a la vida es el momento en que estoy haciendo teatro o ensayando teatro. El teatro es mi existencia. Lo peor que me podría pasar es despertarme un día sin deseo de hacer teatro. Si yo no hago teatro, me muero —me dice Pavlovsky—.

Por supuesto, salí muy aturdido de esa reunión porque yo venía con la semiótica dura, el lenguaje, el espectador como receptor, todo ese tema, y de pronto digo: “este tipo me está pidiendo que yo replantee”. A partir de ahí empecé a elaborar lo que llamamos *filosofía del teatro*, que lo que propone es la idea del teatro como existencia.

Construir un vínculo existencial con el teatro, desde el lugar del actor, por ejemplo, sería que manifieste: “necesito hacer teatro, es el momento más feliz de mi vida

cuando estoy actuando”. Entonces, una escuela de espectadores busca lograr eso mismo con las y los espectadores, que vengan y digan: “si yo no voy al teatro, me muero”. Es decir, el teatro incorporado a la vida de la persona, porque le brinda a esa persona algo tan necesario como el aire o la comida o el descanso. Y eso es, en principio, lo que nosotros tenemos que lograr con las escuelas de espectadores. No decirle a la gente “sé libre para elegir entre Netflix y 400 películas”, sino: “mirá, hay un tipo de experiencia muy singular que se conecta con observar el vivir el cuerpo del otro y observarse vivir en el espacio físico, en la reunión convivial”. Cuando lográs transmitirle a la gente la conexión que el teatro, desde la expectación, tiene con su vida, aparece un vínculo duradero que se llama fidelización y la gente dice “esto está bueno. Vamos a empezar a ir y vamos a sostener”.

Este año, en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires vimos 60 espectáculos. O sea, un promedio de dos espectáculos por semana. No digo que los 400 hayan visto los 60, porque cada cual hace lo que quiere, cuando quiere, con un sentimiento de disponibilidad y libertad. Lo cierto es que la escuela está transmitiendo una actitud que sería la construcción de un vínculo existencial con el teatro: “te va a hacer bien porque te va a conectar con una filosofía, que tiene el teatro, que va a ser muy provechosa para tu vida”.

3. Cómo nació la escuela de espectadores

En 1992, como crítico teatral en Buenos Aires, me enteré de un tipo de reuniones muy particular. Matrimonios amigos se reunían en sus casas, turnándolas mensualmente; es decir, veinte matrimonios amigos se reunían en marzo en la casa de tal, en abril en la casa del otro. Tenían un coordinador que les decía lo que tenían que ir a ver y luego analizaban el espectáculo. Por supuesto, la idea era reunirse a las 9 p. m., digamos; de 9 p. m. a 10:30 p. m. se analizaba la obra que habíamos ido a ver, se discutía con las parejas ahí presentes y, luego, se comía. O sea, lo más importante era la comida. Se trataba de una reunión de amigos, pero que no era solamente eso, era también una reunión para hablar del teatro que uno había visto, con la posibilidad de que vinieran los artistas y con la presencia de un coordinador.

Empecé a trabajar en estos grupos en 1992. Entré por casualidad cuando un crítico amigo me dijo:

—Mirá, tengo un grupo, no puedo ir, ¿me reemplazás?

—Voy.

Era una sensación tan rara, sentía que me iba a bajar la presión. A ver, tenías que entrar a la casa de alguien, encontrarte con veinte parejas que van al teatro todo el tiempo, que te hacen preguntas rarísimas y que están cada quien en su rollo. Era realmente muy estresante al principio, pero después empezó a pasar algo que me fascinó. Esos grupos eran esotéricos, es decir, de puerta adentro, grupos de bolilla negra: no entran más personas que los amigos que integran el grupo. Y es lógico por la confianza que hay que tener para dejar entrar a alguien a tu casa; de pronto están cuarenta personas dentro de tu casa, yendo al baño, metiéndose por todos lados, no pueden ser extraños, tienen que ser de un grupo cerrado. Me empezó a llamar gente diciéndome:

—Ay, yo quiero entrar a tu grupo. Haceme entrar, haceme entrar.

—No hay manera. Armate tu propio grupo —digo yo—.

—No, pero tengo que juntar un montón de gente...

Porque se le paga al coordinador y se junta la plata entre todos. Entonces, en concreto, me di cuenta de que había que armar un grupo exotérico. O sea, no adentro de las casas, sino en un lugar público donde la gente pueda entrar, donde no se coma, pero se pueda tomar un café.

Como sentí la necesidad de crear una escuela de espectadores, intenté abrirla en el 2000. Fui a la Universidad de Buenos Aires, que no creyó al principio en el proyecto, pero de todas maneras lo convocamos desde el Centro Cultural Rojas. Se anotaron tres personas. Imagínense, no se entendía qué era una escuela de espectadores, no la pude abrir.

En el 2001, me fui a un teatro independiente, el Teatro Liberarte, que está en plena calle Corrientes —al lado de donde estamos haciendo ahora la escuela de espectadores, en el Centro Cultural de la Cooperación, que tiene acceso al

subterráneo y está en pleno Microcentro; cuando hace calor hay refrigeración, cuando hace frío tenemos calefacción, andan los ascensores, hay cierta base de comodidad, de confort para la gente—. Entonces, logré que me publiquen en el diario *Página 12* un aviso de la escuela de espectadores. Yo lo guardo ese aviso, lo tengo pegadito en un papelito que dice —en febrero del 2001—: “Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Para conocer los nuevos rumbos del teatro argentino. Docente: Jorge Dubatti. Liberarte. Lunes” y el teléfono de mi casa. El día que salió el aviso me quedé todo el día sentado al lado del teléfono para recibir los llamados de la gente. Sonaba el teléfono, yo levantaba:

—¿Sí?

—¿Escuela de espectadores?

—Sí.

—¿Quién habla?

—Yo soy el coordinador, Jorge Dubatti.

—Pero qué chantada che, ¿vos me vas a enseñar a mí a ver teatro?

—Dejame que te explique la función de una escuela de espectadores...

¡Pum! Me cortaba. O de pronto otra persona:

—¿Está Dubatti por ahí?

—Sí, sí, soy yo.

—¿Dan clases de guitarra?

[Risas del público] Yo decía “puta madre, esto no va a funcionar”. Logré enganchar 8 personas. A fin de año ya éramos 20. A principios del 2002, ya éramos 40. Después, nos tuvimos que mudar a otro edificio porque ya éramos como 80. En el 2007, éramos cupo completo de 340 personas, dos salas, turno uno y turno dos de 170 personas cada uno.

Entonces, la escuela de espectadores nació a partir del modelo de una práctica consuetudinaria sobre la que no había nada escrito, que eran los grupos particulares. Es decir, el ejemplo no fue tomado de un campo teórico, sino de

la praxis. Podemos afirmar que existían pequeñas escuelas de espectadores particulares que empezaron a aparecer —después hice la historia— a partir de finales de la década del 60, cuando se dio el golpe militar de Onganía y los jóvenes empezaron a construir lo que se llama, en Argentina, cultura de catacumbas; pues, corriendo el peligro de estar en los espacios públicos, de ser metidos en una razia y llevados a pasarse una semana en la cárcel de Devoto, empezaron a construir espacios internos en las casas. En una palabra, la escuela de espectadores reconoce como antecedente a estos grupos particulares en que nos inspiramos para abrir una escuela exotérica, un grupo abierto donde puede entrar cualquiera que tenga ganas.

4. Red Internacional de Escuelas de Espectadores

La primera escuela es la de Buenos Aires. Después, llegó a la ciudad un gran investigador y crítico mexicano, Bruno Bert, que es argentino en realidad. Una alumna lo trajo a la escuela de espectadores diciéndole: “mirá qué cosa rara que están haciendo”. Bruno Bert observó la Escuela de Espectadores de Buenos Aires y respondió: “che, hagamos esto mismo en México, en Distrito Federal”, y armó una escuela con un grupo de docentes. Luego apareció la escuela de Montevideo de María Esther Burgueño y Gabriela Braselli y, de pronto, aparecieron las escuelas en Argentina: la de Rosario, Mar del Plata, Córdoba, Santa Fe. Empezaron más escuelas en México, como el Aula del Espectador de la Universidad Nacional Autónoma de México, que hacemos con Didanwy Kent, Luis Conde y Rosy Gómez. Empezó una suerte de proliferación. De pronto, por ejemplo, vino a Buenos Aires una gran investigadora de teatro de la Universidad de La Rochelle, Cécile Chantraine Braillon, y me dijo: “che, hagamos esto mismo, pero en la Universidad de La Rochelle en Francia”. Y se abrió la escuela de espectadores allí con un enorme éxito. Ella también ha creado el proyecto Escuela de Espectadores de Nueva Aquitania-ESNA, que sería la primera escuela de espectadores digitales para esa región de Francia que es muy poderosa en cuestiones teatrales.

Hoy existen 74 escuelas de espectadores y van a ser más porque es una herramienta muy interesante para trabajar. La Red Internacional de Escuelas de Espectadores reúne a estas escuelas para hacer sinergia, intercambio, colaboración, contactos.

Hace poquito hicimos un Encuentro Mundial de Escuelas de Espectadores que fue realmente muy interesante. Si a alguno le interesa verlo, está colgado en el canal de YouTube del Instituto de Artes del Espectáculo.

5. Ética de la alteridad

Me gustaría enormemente comentar que, tal vez, la función más importante que cumple una escuela de espectadores es transmitir una actitud de amor al acontecimiento teatral, es decir, una actitud de pasión por el acontecimiento teatral. Más que decir: “esto es barroco, esto es de tal técnica, este espectáculo está bueno”, la idea que engloba todo esto es: “mirá, conectate con el teatro porque hay algo muy bueno ahí, que te va a hacer muy bien y que vas a disfrutar enormemente”. Las escuelas de espectadores transmiten una actitud que tiene mucho que ver con una ética de la alteridad, concepto de Manuel Levinás que en el teatro es muy importante porque el teatro es, fundamentalmente, un acontecimiento de a dos. El teatro no puede hacerse de a uno.

Hay una famosa teoría de la teatróloga canadiense Josette Féral que dice que el teatro podría ser solamente craneal. Por ejemplo, en este momento los miro a ustedes y digo: “obra de teatro, gente reunida en la sala de Teatro Roma, yo soy el dramaturgo y yo soy el espectador”, o sea, yo la hago, yo la compro y yo la vendo. El teatro no es eso, el teatro implica un otro. Entonces, una de las cosas fundamentales de la relación con el teatro es lo que llamaríamos una *filosofía del vínculo con el otro*.

El teatro es el otro, es la otra. El teatro es lo otro a través del vínculo con el otro, la otra, los otros. En ese sentido, hay algo muy importante del modelo de trabajo de las escuelas de espectadores y que conforma su utopía: construir un territorio de subjetividad alternativo al funcionamiento de lo social fuera de la escuela; es decir, sujetos dispuestos al diálogo, a la escucha, disponibles a la relación de percepción con el otro, sujetos hospitalarios en el sentido de la hospitalidad de darle la palabra al otro o dejar que el otro muestre lo que quiere presentar.

Aparece, entonces, la síntesis no de un espectador emancipado, sino de un espectador compañero. La palabra “compañero” viene del latín tardío *cum panis*,

que también genera la palabra “compañía”. *Cum panis* es el que come el pan con el otro. Fíjense, hay algo muy interesante en la relación de la palabra compañero y la palabra convivio: las dos tienen el prefijo latino inicial *cum-*. El convivio sería “vivir juntos”; y el *cum panis*, “comer el pan juntos”. Esta es una zona muy interesante que tiene que ver, justamente, con una disponibilidad espiritual vinculada al diálogo y a la escucha del otro.

Esto lo observamos, incluso, en los propios coordinadores. El coordinador tiene que ser el primer espectador, quien encarne ese ejercicio de disponibilidad. Por ejemplo, en la escuela yo digo “vamos a ver esta obra” y, al terminar, viene la gente y me dice “che, fui a ver esto, lo tenés que ir a ver” o “no te pierdas esto” o “hay un espectáculo en un teatrillo en Barracas que lo tenés que ver”. Tomo nota automáticamente porque, así como yo les digo “vayan a ver tal cosa”, ellos me dicen a mí “anda a ver tal otra”. Atesoro mucho el estudio de estos casos que aparecen en los comportamientos de los espectadores.

Siempre recuerdo la vez que fui a ver un espectáculo en el Teatro San Martín, sala Martín Coronado, la más grande de las salas de teatro oficial de Buenos Aires, dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Fui a ver una versión de *Las mujeres sabias* de Molière que me pareció horrorosa, verdaderamente salí con ganas de dedicarme a otra cosa. [Risas del público] Pero tanto así que decís “esto es tan horrible que mi mamá tenía razón cuando me decía tenés que ser abogado”. Días después, llegué a la escuela de espectadores, con los 400 tipos ahí:

—¿Alguien vio...? —pero así, con cara de asco—. ¿Alguien vio *Las mujeres sabias* en el Teatro San Martín?

Y veo una cosa que me sorprende, en percepción del otro; todo el mundo dice:

—Sí, sí, qué maravilla, qué belleza de espectáculo... —y se hace como una ola—.

¿Qué pasó?, ¿cómo? Iba a hablar mal del espectáculo y no solo ya lo habían visto, sino que lo hicieron sin que yo lo recomiende, eso significaba que estaba en el boca a boca de Buenos Aires, la gente lo estaba recomendando, moviéndose por fuera de la recomendación de la escuela.

Lo tenía que ver de nuevo, porque si a 400 tipos les gustó tanto, ¿a mí qué me pasó? Le dije a Norita, mi esposa: “Nora, venite conmigo, quiero ver qué te parece a vos, a mí me pareció un horror y a la gente de la escuela le fascinó”. Fui a sacar la entrada —por supuesto, la primera me la dieron de prensa, platea, fila siete, al centro—, pero ya todo estaba vendido. Conseguí *superpullman* en la última fila y pagué los 50 mangos de las dos entradas. Subimos al *superpullman*... primera vez que voy, te da vértigo como cuando en la cancha te toca el último, la sensación de ir caminando y marearse con lo alto que está eso; además, qué mal que se ve desde allí, pero bueno, no me quedaba de otra. Cuando me iba a sentar, sin querer, golpeé la butaca que se levanta y, debajo, había un billete de 50 pesos. Lo tomé como una señal divina que me decía: “flaco, qué bien que viniste a ver de nuevo el espectáculo, te devuelvo la guita que pagaste”.

Me senté, empezó la función... y era horrenda la obra, por supuesto, una versión de Molière, pero hecha con estética de Locomía. ¿Se acuerdan de Locomía? Unos muchachos que bailaban con unos abanicos. Resulta que un periodista le había preguntado al jefe de gobierno si era gay y él respondió: “no, yo no soy gay, soy afrancesado”. Y claro, Molière es francés, entonces, para hacer un Molière afrancesado, hicieron un Molière estilo Locomía. Yo empecé a odiar otra vez el espectáculo, encima estando allá arriba, pero la miré a Nori y ella se reía y se reía y se reía.

—Nora, ¿qué te pasa, por qué te reís tanto?

—Mirá esto... Mirá aquello... Mirá esto otro...

—¡Ah! ¡Jajaja! ¡Ah, tenés razón! ¡Claro!

Y terminé disfrutando del espectáculo como ni siquiera hubiera sospechado que iba a disfrutarlo. Salí de verlo y llamé al director:

—Mirá, venite a la escuela de espectadores, te pido, que tenemos que analizar este espectáculo.

Por eso, yo aprendo de los alumnos, ellos me marcan a mí la agenda; yo no me emperre con que “me pareció una estupidez ese Molière”. Entonces, aparece esta idea: el coordinador como ejemplo de disponibilidad, de hospitalidad, de escucha,

de diálogo y, especialmente, de compañerismo con los artistas y espectadores. Yo no tengo nada contra la idea de espectador emancipado. ¿De dónde viene esta idea? En la Argentina, tenemos un movimiento anarco-capitalista que es gente de ultraderecha que habla de la libertad y dice “quememos todo”. De pronto, uno dice “epa, esto se parece mucho a ciertos usos que hacen los espectadores respecto de la idea de emancipación”. Entonces, emancipación para algunos espectadores sería “me piden que mire para allá, ¡ah no! Yo quiero mirar para el otro lado”, o si no, como soy espectador emancipado, si quiero te interrumpo la función. Entonces, nosotros valoramos la idea de espectador emancipado, pero sobre todo valoramos una ética del espectador compañero.

6. Contramodelos de espectador

Para cerrar, así como tenemos este modelo utópico de espectador y de coordinador que tienen una permanente disponibilidad y hospitalidad —aspiramos a esto, pero no necesariamente se cumple—, también observamos que el trabajo con espectadoras y espectadores es muy complejo. Muchas veces llevan adelante actitudes que son muy negativas. Yo tengo un listado de 45 contramodelos, para decirlo de manera académica... 45 actitudes de mierda de los espectadores que, justamente, no tienen que ver ni con el compañerismo ni con la hospitalidad, ni con todo lo que estamos señalando; pero sí, con la forma en que nos comportamos en sociabilidad: desconfianza, soberbia, odio, este sistema tan complicado de sociabilidad que se ha instaurado en las sociedades neoliberales. Entonces, no voy a nombrar los 45 contramodelos porque terminamos mañana, pero para mí son un tesoro. Yo hablo mucho de esto con las y los espectadores, les digo “por favor, no tienen que hacer esto, yo he visto hacer esto”. Fíjense qué cambio. Cuando empecé me pasaba que aparecía una de estas actitudes y no sabía que hacer, entraba en pánico. He llegado a no poder dormir pensando “cómo soluciono esto”, porque una de estas actitudes te desarma el grupo, te desintegra la escuela. Por ejemplo, me quedo con seis cortitas.

6.1 Espectador amateur

Llamamos espectador amateur al espectador que no conoce las reglas de comportamiento en los convivios teatrales, que pueden ser diferentes según la sala, según los espacios. Indudablemente, por ejemplo, las reglas de un espectáculo de calle no son iguales a las de un espectáculo de sala. Entonces, estos espectadores hacen cosas que no tienen que hacer, por su desconocimiento.

Vi varias veces una obra que me partió la cabeza, una belleza, *Filosofía de vida* del gran autor mexicano Juan Villoro, con grandes actores argentinos: Alfredo Alcón, Claudia Lapacó, Rodolfo Bebán, que falleció hace muy poquito. El nombre original de la obra es *El filósofo declara*. En una escena hermosísima, están Alfredo Alcón — el mejor actor teatral argentino, según muchos dicen—, sentado en silla de ruedas, y Claudia Lapacó, de espaldas al espectador hablando con él. De golpe, se escuchó en *superpullman* la voz de una señora tipo sargento, tipo directora de escuela Tronchatoro de Matilda, que dice en plena función:

—¡Claudia, Claudia!

Por supuesto, viendo un espectáculo, cuando pasa una cosa así lo primero que pensás es “alguien se desmayó, se descompensó, que venga la ambulancia, alguien está pidiendo ayuda en la reunión”. Todos dimos vuelta y la propia Claudia Lapacó, que está de espaldas, pegó un salto:

—¿Qué pasa?, ¿qué pasa?

Y la señora desde *superpullman*:

—Correte un cachito que me lo tapas a Alcón.

Yo me quedo a la salida para esperar a esta señora, no sé. [Risas del público].

—Señora, no puede hacer esto, no lo haga nunca más —le digo—.

—Perdón, es que yo amo a Alcón.

—Mire, usted puede amarlo todo lo que quiera, pero no puede interrumpir el trabajo de los actores. Casi nos morimos de un paro cardíaco con el grito que usted pegó.

Por supuesto, Claudia Lapacó se quedó helada al escuchar esto y le dijo:

—No.

Se dio media vuelta y siguió actuando. Aplauso del resto de la gente. Entonces, espectador amateur, el que no sabe comportarse en el acontecimiento teatral.

6.2 Espectador metroteatral

El espectador metroteatral sería el sabelotodo de los espectadores. Suponete que estás hablando sobre un espectáculo y decís:

—La teoría de la posmodernidad consiste en...

Y levanta la mano el metroteatral o la metroteatral:

—¿Me permitís, Dubatti? Perdoname, pero es un disparate lo que estás diciendo. Yo, que he estudiado la posmodernidad con tal profesor y tal otro y que tengo mi biblioteca sobre posmodernidad, te puedo asegurar que lo que estás diciendo es un disparate.

—Bueno, bueno, a ver. Vamos a simplificar un poquito los términos, pero lo que estoy diciendo es correcto.

—Jajaja...

Vos pensás: “si ya sabés todo, ¿para qué venís acá? No vengas más”. No saben lo que es eso.

6.3 Espectador monologuista

El tercer contramodelo de espectador es el espectador monologuista. Terrible. Se te puede desarmar una escuela de espectadores con este. Por ejemplo, estamos entrevistando a Peter Brook y pide la palabra el espectador monologuista:

—Bueno, no sé si es una pregunta lo que voy a mencionar, pero cuando era chico, mi mamá me compró un burro. Vivíamos en Córdoba y, en realidad, esta cosa de ir en burro a ver teatro... Porque en mi pueblo éramos unos veinte habitantes...

—Mirá, aprovechemos que está Peter Brook, ¿qué le querés preguntar? —le digo—.

—No, no, yo no quiero preguntar. Lo que quiero decir es que si yo hubiera podido ser bailarín... — Mirá, disculpame, no te podemos seguir...

—No, pero esto es censura.

—¡No! No es censura, es que estás desubicado. Tenemos a Peter Brook, aprovechemos para preguntarle a Peter Brook, después nos contás del burro y todo. Ahora aprovechemos a estar con Peter Brook.

El tipo se levanta, se ofende, se va y no vuelve a la escuela. Mejor que no vuelva.

6.4 Espectador asesor

El espectador asesor no le pregunta a Peter Brook: “¿por qué tenés un elenco multinacional?”, sino que le dice:

—Brook, perdoname, te tiro una idea, ¿no estaría mejor que todos los muchachos sean de la misma raza? Así tenés como todos blancos, todos negros...

—Mirá —decís vos—, te pido por favor que no me lo asesores a Peter Brook, él sabe por qué lo hace. ¿Por qué no cambiamos la pregunta? Preguntémosle por qué elige elencos multinacionales, multiculturales y tiene actores de la India, de Irlanda, de África. Preguntémosle eso.

—No. Yo le quiero proponer porque le conviene. Yo creo que para él estaría buenísimo. [Risas del público].

—No, te pido por favor. No lo trajimos a Peter Brook para que vos lo asesores.

6.5 Espectador acreedor

El espectador acreedor es el espectador cliente:

—Yo pagué la entrada, el programa decía Shakespeare y esto no es Shakespeare.

—Pero por qué no sería Shakespeare —decís vos—.

—Porque no es Shakespeare.

—Pero ¿qué querés decir con que no es Shakespeare?

—Porque Shakespeare es otra cosa.

—Pero ¿qué sería Shakespeare? O sea, ¿qué es lo que vos entendés por Shakespeare?
—le digo—.

—Bueno, yo entiendo por Shakespeare las películas de Orson Welles, me parecen lo mejor, esa es la manera de pensar a lo Shakespeare.

—Vos le estás pidiendo a Daniel Veronese que haga las películas de Orson Welles. ¿Por qué no pensamos una teoría de la reescritura, la reenunciación?

Es decir, el espectador acreedor viene a decir: “yo pagué la entrada para que me dieran esto y no me lo dieron”. No hagamos esto, por dios.

6.6 Espectador verdugo

Cierro con el espectador verdugo que es el peor de todos. Es el espectador golpeador: aprovecha el poder, la energía, esto que podemos llamar la fuerza del espectador, y la usa para golpear. Siempre doy el mismo ejemplo porque me dolió muchísimo. Lo traje a Pavlovsky, mi objeto de tesis del doctorado, una de las eminencias del teatro nacional. Lo traje a la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, estaba muy feliz de tenerlo ahí, la verdad, porque era como traer a Shakespeare, realmente. Comienzo diciendo:

—Bueno, estamos con el San Martín del teatro nacional, el señor Tato Pavlovsky.

Y alguien, sin siquiera pedir “perdón, pero yo quiero decir algo”, continúa:

—Tato, yo te vengo siguiendo —dice el espectador—, he visto todas tus obras porque te admiro, te quiero, pero tu último espectáculo, una mierda.

Así empezó la charla y yo:

—No, no, perdón, perdón. Así no vamos a trabajar. Tato, te pido que te levantes y te vayas. No vamos a trabajar con violencia acá. No podés usar esas palabras, te pido, por favor, no lo hagas más.

Antes, este tipo de espectadores aparecían. Ahora, yo lo hablo: “por favor, no me hagan el espectador acreedor; por favor, no me hagan el espectador asesor; no me hagan el espectador verdugo”. En una palabra, estamos hablando de la necesidad de una ética del espectador. Esta sería una gran pregunta filosófica: ¿hay una ética

—o éticas— del espectador? Y, por supuesto, también, políticas. Me acuerdo que una vez alguien fue muy agresivo con un artista.

—Acá no, por favor, esto no —le dije—.

—Yo vengo acá para discutir con el artista —me responde—.

—No, no. Vos venís a dialogar con el artista.

Quería traer a la Escuela de Espectadores la lógica de los *talk shows*, estos programas donde la gente se insulta y cuanto más insultás más inteligente sos; cuanto más hiriente, más *rating* tenés. Nosotros no trabajamos así en las escuelas de espectadores.

Para cerrar, me gustaría rescatar, sobre todo, una idea: no conocemos a las y los espectadores. Tenemos muy poca información al respecto y las vías que estamos construyendo para crear este conocimiento son muy limitadas. Las encuestas sociológicas, los estudios de algoritmos o de marketing son paupérrimos en reflejar la complejidad de estos sujetos que, además, son sujetos de derecho, es decir, hay políticas que deberíamos practicar para valorarlos como sujetos de derecho, como agentes fundamentales del campo escénico, porque, realmente, si contamos con una buena masa crítica no hay campo teatral que no crezca. Y, por último, esta idea del espectador como ciudadano y ciudadana. Creo, con toda sinceridad, que las escuelas de espectadores son el espacio ideal para una fenomenología de la complejidad del espectador. ¿Qué quiero decir con una fenomenología? Que en estas escuelas aparecen demandas, comportamientos, hábitos, gustos, necesidades a las que no accederíamos, por ejemplo, por una encuesta, y menos si la encuesta se hace a la salida de un teatro cuando uno está totalmente despalabrado.

Entonces, me parece algo muy importante la construcción de estos espacios como campos fenomenológicos de ese sujeto complejo, del que sabemos muy poco y del que tenemos que saber más, justamente, para poder articular políticas, investigaciones, institucionalidad, corrientes de público, bibliografía, especialmente si pensamos en lo que serían los estudios de expectación desde

las universidades, desde la ENSAD, por ejemplo. Paramos acá, ¿les parece? Para continuar con las preguntas. Muchas gracias.

[Aplausos]

Ronda de preguntas

Participante 1

¿Qué tal? Un gusto. Un agradecimiento a la ENSAD por este evento. Como esta iniciativa de la Escuela de Espectadores —que entiendo viene desde el 2001— es una forma de movilización social, de concientización social, ¿qué escollos has encontrado por parte de la sociedad o de algunos sectores que ven en esto una forma de iluminar grupos humanos? ¿Qué dificultades te han puesto en el camino?

Jorge Dubatti

La primera dificultad la encontré en el mismo campo teatral. No creía en la Escuela de Espectadores, la veía como una amenaza, una tontería, algo que no iba a prosperar. La amenaza era hacer ejércitos de gente uniformada mentalmente que entendiera las cosas como las entendía el crítico tal. Pero lo que siento es que siempre, por lo menos en la sociedad argentina, cuando uno toma una iniciativa hay un montón de gente que reacciona para detenerla, es una tradición muy fuerte en Argentina. Entonces, lo que uno tiene que hacer es poner el hombro, resistir y darle tiempo para que se vaya instalando. Hoy me pasa al revés, es decir, hoy no tengo esto de los teatreros hablando mal de la Escuela de Espectadores, sino llamándome para que vayamos a ver sus espectáculos.

La otra gran dificultad tiene que ver con la complejidad del espectador. El propio espectador, muchas veces, se considera a sí mismo un receptor, un cliente, un consumidor. En el mejor de los casos, un “prosumidor” —esa palabra horrenda, no sé si la usaron alguna vez—, que es un consumidor, pero con capacidad propositiva, que muchas veces se trata de los mismos espectadores teniendo esas actitudes negativas, no construyendo masa crítica, sino por el contrario, tratando de refrendar en el espacio de la Escuela de Espectadores el sistema de sociabilidad que se da afuera. Una vez me pasó una cosa que todavía hoy la pienso y me pongo a temblar. Estábamos analizando una obra que planteaba el tema de la violencia social, cuando una señora muy elegante, de clase media adinerada, que venía a la escuela todos los lunes, levantó la mano y —les juro— dijo lo siguiente:

—Perdón, yo vengo a la escuela de espectadores con un arma.

—¿Cómo? [Risas del público]

—Sí, tengo el arma en el bolso.

—No podés venir con un arma a la escuela de espectadores.

—No, no. Yo la uso porque, la verdad, estar en la calle... la violencia social...

—No, no... No podés venir con un arma a la escuela de espectadores. Por favor, llamen a seguridad y que se retire la señora.

Muchas veces, el propio espectador va en dirección contraria. Entonces, creo que alguien tiene que poner el esfuerzo de hacer las articulaciones necesarias hasta que ese grupo se arme y empiece, incluso, a autocontrolarse, a generar una dinámica virtuosa interna con la que podemos cumplir la finalidad de una escuela de espectadores. Pero hemos tenido enemigos acérrimos en los teatristas y en los propios espectadores.

En realidad, uno no sabe lo que está pensando el espectador. ¿Se acuerdan del famoso modelo semiótico de comunicación teatral? Proponía la utopía del A-A-A-A. Durante muchos años se pensó el teatro de esa manera, es una de las grandes utopías modernas y del teatro pedagógico. Este modelo sería: el dramaturgo ilustrado piensa A, la obra dice A, el espectáculo dirigido por otro teatrista ilustrado comunica A, el espectador entiende A y se va pensando A. Esto no pasa nunca, es la famosa propaganda del teatro como escuela, esta idea de que el teatro tiene una fuerza pedagógica en la que uno puede confiar, porque si en la obra dices A, el espectador entiende y se va pensando A y hace con A algo que cambia la sociedad. Es la utopía del teatro moderno. Pero esto también está en las poéticas pedagógicas a partir de la Edad Media.

Cuando aparece la invención cultural judeocristiana de un dios justo, o sea, no como los dioses arbitrarios de la antigüedad clásica que eran unos hijos de puta... ¿Ustedes leyeron *Prometeo encadenado* de Esquilo?, ¿vieron las cosas que se dicen de los dioses? Son realmente terribles porque, entre otras cosas, no tienen idea de lo que sería un concepto de justicia. Entonces, el judeocristianismo inventa el dios justo. Es justo porque te da la Biblia para que la leas, te enseña el dogma desde la iglesia y, fundamentalmente, es justo porque te va a hacer un juicio final

cuando te pases al otro lado. En una palabra, si hay un dios justo aparece en el teatro occidental el concepto de justicia poética. Si Dios es justo, el teatro tiene que ser justo. ¿Cómo es el teatro justo? El que entrega premios y castigos, el que dice acá está el bien, acá está el mal. Todo el teatro de Lope de Vega, de Molière, de Shakespeare, etc., está articulado sobre ese principio de justicia poética. Solamente podemos pensar que se puede hacer justicia poética en el teatro si aceptamos el modelo pedagógico del A-A-A-A.

Pero cuando trabajamos con los espectadores son una caja de sorpresas. Un ejemplo cortito. Fuimos a ver una obra de teatro contra Macri. Venían las elecciones y alguien hizo una obra, pero muy obvia, contra el neoliberalismo y contra Macri. El personaje se llamaba Mascrici, estaba vestido de amarillo, el color de su campaña; tenía bigotito, ojitos claros. La idea era que veamos a Macri. Hablamos de la obra en la Escuela de Espectadores y una espectadora levanta la mano y dice: “perdóneme, para mí es Cristina”. Todo lo contrario, Cristina Kirchner es como lo opuesto a Macri. Me acuerdo que Matías Feldman, el gran teatrero, decía: “esta es la tragedia del teatro contemporáneo. La gente aplaude de pie las obras contra Macri y, después, vota a Macri”. Esto se fue al recarajo.

Más que un modelo semiótico de comunicación, lo que tendríamos es un modelo de estimulación, donde no sabemos muy bien qué piensa Becket, qué dice *Esperando a Godot*, qué carajo trasmite el espectáculo, menos sabemos qué piensa el espectador y menos sabemos, todavía, qué hace el espectador. Las escuelas de espectadores serían el espacio fenomenológico para poder aproximarse un poco a esto. Consultar, en una reunión, por ejemplo: “che, cuando ustedes dicen Godot, ¿en qué están pensando?”. No hay que dar por sentado que están pensando lo mismo que yo. Esto es fascinante, es lo que llamaríamos intraterritorialidad. Y tenemos que aceptarlo como parte de la complejidad del espectador.

Termino con esto, siempre lo cuento. Después de trabajar 22 años con los espectadores en la escuela, tengo alumnos que siguen viniendo desde el primer año, pero yo no sé nunca lo que van a pensar, lo que van a decir, si les va a gustar el espectáculo o no les va a interesar. Y, por supuesto, me interesa mucho que hablen, que cuenten, porque así puedo obtener categorías y observaciones. La escuela es

un laboratorio de percepción y autopercepción, como dice la gran crítica mexicana Luz Emilia Aguilar Zinser.

Me pasa lo mismo con la vida cotidiana. Un día fui a un acto escolar donde bailó un sobrinito —hay que ir a estas reuniones familiares, aunque no te guste, porque si no la familia te excomulga—; entró la bandera de ceremonia, nos pusimos todos de pie y la maestra de música dijo: “Entonaremos las estrofas del Himno Nacional Argentino”. Yo que soy mucho de autoobservarme y observar los convivios, me di cuenta de que cuando cantaba el himno hacía *playback*, como hacen los jugadores en la cancha, muchas veces. Y me empiezo a preguntar “¿qué me pasa que hago *playback*?”. Al lado mío, tenía a mi papá, 75 años; del otro lado, a mi hijo, 23 años. Mi papá cantaba el himno como si lo fueran a degollar, casi me estaba rompiendo el tímpano. Al mismo tiempo, veo que mi hijo cantaba también muy fuerte. Nota mental: preguntarles qué les pasa con el himno. Obviamente.

Hubo otra reunión familiar en casa de mi papá, sin mi hijo. Estábamos alrededor de la mesa con unos tíos, mi mamá, Nora, etc. Yo pienso: “es el momento”.

—Pa’, el otro día te escuché cantar el himno.

—Sí, sí, a mí me gusta el himno.

—Pero cómo cantabas, muy fuerte.

—Sí, sí, a mí me encanta el himno.

—Decime una cosa, papá, cuando vos cantás “libertad, libertad” —esta es una parte del himno— ¿en qué pensás?

—No te entiendo.

Mi mamá —la conozco desde que nací [risas del público]— se levantó, agarró la ensaladera, dio la vuelta; “mi vieja me va a decir algo”, me dije; se puso frente a mí, detrás de mi papá, y me hizo unas señas como diciendo “cortala porque me arruinás el domingo”. Y yo: “no, claro que no, vine acá a averiguar algo, así que vamos a seguir adelante”.

—Cuando cantás “libertad, libertad” tan emocionado, ¿en qué pensás? —insisto—.

—Mi viejo se quedó con el tenedor en el aire, se fue para adentro y empezó a llorar. Mi vieja tenía razón.

—¡No! No llores, ¿por qué lloras? —le digo—.

—No, es que el himno para mí es el patio de tierra del colegio de la calle Marcos Paz, donde yo hice la infancia; y es el orgullo de estar con el guardapolvo blanco y tu abuela mirándome, desde el pórtico de la entrada al patio.

—Bueno, bueno, tranquilo, estamos charlando. ¿Y Mariquita Sánchez de Thompson? —que es todo el discurso oficial— ¿Que se juntaron en el salón con Vicente López y Blas Parera, que interpretaron el himno, todo eso que cuentan en la escuela?

—¡No! ¡Qué tiene que ver eso conmigo! El himno es mi infancia —me dice mi papá—.

—Bueno, basta, hablemos de fútbol o cambiemos de tema —dije, finalmente, y la cuestión pasó.

—Al jueves siguiente, vino a comer a mi casa Ricardo, mi hijo de 23 años que ya está viviendo solo.

—¿Te puedo hacer una pregunta, Ricardo?

—No, no, yo no quiero hablar con vos. [Risas del público]

—Mirá, te juro, no te jodo más en todo el almuerzo. Una pregunta, te hago una pregunta, nada más. ¡Ves, mamá, porque no quiero venir a almorzar con este tipo! ¡Es un plomo total!

—Mirá, yo te pido una cosa nomás, Ricardo, me contestás una pregunta y nos callamos la boca toda la reunión, yo no te jodo más.

—Bueno, pesado, dale, preguntá.

—Tranquilo, tranquilo. El otro día te escuché cantar el himno.

—¿Y qué tiene?

—No, está todo bien, tranqui, Riqui. Solo me impresionó cómo cantás apasionadamente, cantás muy fuerte.

—A mí me gusta el himno.

—Y decíme una cosa, cuando cantás “libertad, libertad” ¿en qué estás pensando?

—No te entiendo.

—A ver. Cantás “libertad, libertad, libertad”, la decís tres veces, ¿en qué pensás cuando estás cantando la palabra libertad?

Se queda congelado, no llora y me dice:

—Hay una canción de Jim Morrison que dice “the Liberty, the Liberty”.

—¿Jim Morrison? El himno y Jim Morrison.

—¿Qué tiene?

—Todo bien, está todo bien, tranquilo. ¿Y lo relacionás con algo más? —yo tratando de ver si había algún referente común con mi papá—.

—Estoy leyendo una novela de William Burroughs, *El almuerzo desnudo* —me dice mi hijo. Y yo: “qué interesante, el himno lo relaciona con textos norteamericanos, una canción popular y una novela de un drogón yankee”.

—¿Y algo más? —le digo—.

—No, bueno, eso. Para mí la libertad es lo que dicen estos tipos.

—¿Y Mariquita Sánchez de Thompson, el salón, Blas Parera?

—No, eso qué tiene que ver conmigo.

Por supuesto, después me callé la boca todo el almuerzo.

Entonces, llegué a una conclusión muy clara: están cantando la misma música y están diciendo la misma letra, pero están pensando en cosas totalmente distintas. Esto es la intraterritorialidad del espectador. Nosotros tenemos que conocerlo a él, porque es una ilusión creer que si una obra dice A necesariamente todo el mundo está pensando A, no es así. Esta complejidad es la que tenemos que observar fenomenológicamente en las escuelas de espectadores.

Participante 2

Buenas noches, Jorge. Después de todo lo que has dicho, ya no sé si la pregunta va, pero igual voy a hacerla. Hace unos años, cuando me animaba a dirigir una obra, no tenía esta pregunta que ahora me plantean en algunas clases de producción: tienes que saber a qué público vas dirigido. A mí se me hace una bola en la cabeza cómo saber a qué público voy dirigido. Entonces, quería hacerte la pregunta a ti, ¿qué opinas sobre montar o dirigir o seleccionar una obra pensando a qué público vas dirigido?

Jorge Dubatti

Ese es uno de los grandes errores de la mercadología, justamente, que cree que puede prever el público que va a asistir a sus espectáculos. Si el espectáculo es potente, irá todo tipo de público y, por supuesto, por fuera de la construcción de tu idea. Yo creo que nosotros tenemos que valorar siete grandes conceptos de público. Los voy a anotar rápidamente: el espectador real, el espectador histórico, el espectador implícito, el espectador explícito, el espectador representado, el espectador abstracto y el espectador voluntario.

El espectador real. Es la persona que se sienta en la sala, que vino al convivio y de la que no sabemos absolutamente nada de cómo se va a comportar. Es el espectador más complejo y ahí aparece, claramente, esta dimensión del otro, la necesidad de entrar en diálogo con el otro sin saber todavía quién es. Si en una sala tenemos, por ejemplo, cien personas, tenemos cien espectadores reales diferentes, cada cual con su historia, sus traumas, sus deseos, su inconsciente, su religión, sus profesiones, sus hábitos sociales. Es decir, no hay una persona igual a otra en el plano del espectador real, así que yo no voy a poder prever el comportamiento de ese espectador real. Y esto hay que aceptarlo, porque si pudiéramos preverlo todo nos dedicaríamos a la producción teatral, diríamos “uy, esta obra va a matar, invirtamos y sacaremos un montón de dinero de la inversión”. La verdad es que nosotros no conocemos al espectador real y ese es el que viene a los convivios. Entonces, necesitamos tener herramientas para conocerlo.

El espectador histórico. Es el espectador real pero atravesado por una condición de época. Por ejemplo, en nuestras sociedades hay claramente un espectador

teatral anterior a la pandemia, durante la pandemia y en la pospandemia. Ya no podemos hablar de características singulares, sino que hay un elemento de transversalización que atraviesa la historia. Esto lo podemos encontrar incluso en la historia del teatro. No aparece el concepto de espectador crítico, aquel que se relaciona con las obras para cuestionar el orden social y favorecer la transformación, hasta el siglo XVIII. Entonces, un espectador histórico es el resultado de la transversalización por rasgos de época de un espectador real imprevisible.

El espectador implícito. Es el que diseña tu obra. Analizando tu obra, podemos decir “mirá, lo que tu obra está pidiendo es un espectador con estas características”. Pero no va a coincidir con el espectador real necesariamente. Recordemos el estreno de *La consagración de la primavera* con el ballet ruso de Stravinski, ¿se acuerdan? Vaciaron el teatro, se quedaron Stravinski dirigiendo y los bailarines bailando solos, porque la gente, el público más refinado de París, se levantaba y se iba en masa. Hay una película muy bella sobre la relación entre Coco Chanel y Stravinski —no sé si la vieron—, que reconstruye ese momento terrible de Stravinski dirigiendo *La consagración de la primavera* frente a un teatro vacío, porque se fue la gente en medio del concierto. Entonces, podemos decir que el espectador que diseñaba los ballets rusos, el espectador implícito, no coincidía con el espectador real.

El espectador explícito. Es el espectador verbalizado por el artista. Yo te preguntaría: “¿y vos qué pensás?, ¿quién es tu público, a quién va dirigida tu obra?, ¿quién sería el espectador con el que vos querrías trabajar?”. Y vos, seguramente, harás una construcción verbal: “bueno, yo trabajo para cualquiera porque yo quiero hacer un teatro popular, imagino un espectador popular”. Esa construcción lexical sería el diseño de un espectador explícito. Lo que piensa el artista del público es muy diferente a lo que es el público real, el público histórico o, incluso, el público implícito.

El espectador representado. Es una de las cosas más hermosas que tenemos en la historia de la plástica, la fotografía, la literatura, el teatro. Es decir, las obras de arte representan espectadores y situaciones de expectación. Un clásico: *Hamlet*. Se acuerdan de la ratonera, ¿no? *Hamlet* representa una obra de teatro para atrapar

al asesino de su tío. El espectador asesino desenmascarado por una obra de teatro. A eso le llamaríamos espectador representado. En el cuento de Borges *La busca de Averroes*, el filósofo Averroes trata de traducir... más que traducir, de comentar la *Poética* de Aristóteles, pero no entiende qué es tragedia y qué es comedia y, por supuesto, traduce como el orto. Dice: “la tragedia es el arte de alabar”. Es muy interesante que Borges diga esa cosa tan bella: la única manera de entender el teatro es haber participado de su acontecimiento, sino no hay manera de entender.

El espectador abstracto. Las grandes construcciones teóricas. El primer gran espectador abstracto lo diseñó Aristóteles en su famosa *Poética*, donde dice: “el espectador de la tragedia es el espectador de la catarsis”. No está pensando en *Edipo*, ni en *Antígona*, ni en *Los siete contra Tebas*, está construyendo una estructura abstracta: este es el espectador de la tragedia. Otros ejemplos, el libro de Catherine Bucau sobre espectador posdramático; el libro de Rancière, *El espectador emancipado*. Ya no pensamos casos, estamos pensando en construcciones teóricas.

El espectador voluntario. Le llamamos espectador voluntario, en el sentido de la fenomenología de Husserl, al espectador que se pregunta a sí mismo “¿qué me está pidiendo que haga esta obra?”. Un espectador está viendo *El pájaro azul* de Maeterlinck y, en un ejercicio de alteridad, se cuestiona: “¿qué me está pidiendo esta obra?, ¿en qué lugar quiere que me ponga?, ¿qué juego me está proponiendo, qué convención?, ¿qué debería entender por esta propuesta que me está haciendo *El pájaro azul*?”. El espectador voluntario es el que más desarrollamos en las escuelas de espectadores, porque la gran pregunta sería ¿cómo te está increpando la obra?, ¿te está involucrando?, ¿qué te está pidiendo Maeterlinck que hagas? Puedes hacer lo que quieras, pero qué te está pidiendo el otro. Es el espectador que voluntariamente se coloca en un lugar de increparse.

Entonces, lo que vos planteas es un tema muy complejo que no podemos sino verlo en esa complejidad. Te tendrías que preguntar por los siete espectadores. Y creo que es un ejercicio muy lindo.

Participante 3

¿Cuáles han sido los hallazgos más inesperados que has encontrado en estas escuelas de espectadores, que en algún momento mencionaste que son como una especie de monstruo? O sea, los lados más inesperados de ese monstruo.

Jorge Dubatti

Cuando empecé a trabajar con la escuela fue un vértigo permanente. La sensación era “no piensan como yo”, “no están usando la lógica que yo uso”, “tienen saberes y conocimientos que yo no tengo”, “están pensando desde su propio campo de deseo, desde su propio inconsciente, desde su propia complejidad”. Y yo tuve que aceptar esto.

Por lo tanto, creo que el gran descubrimiento ha sido no ser soberbio como coordinador. Más que trabajar con un modelo de autoridad en el que se posiciona el coordinador, se trataría de trabajar con un modelo relacional. El modelo relacional sería: si yo establezco este sistema de relaciones, puedo pensar de esta manera; ahora, si establezco este otro sistema de relaciones, puedo pensar de esta otra manera. Por eso, es muy importante el rol de los coordinadores en las escuelas de espectadores. No puede ser el crítico de autoridad, los viejos críticos que decían “esto está bien, esto está mal, porque yo lo digo, porque yo sé y vos no sabés”. Lo que Rancière llama el “pedagogo embrutecedor”. ¿Conocen esa idea? El pedagogo embrutecedor se coloca, en relación a su discípulo, en un plano de superioridad; le hace sentir ese plano de superioridad a su discípulo y le dice “mirá, no sé si tenés capacidad, no sé si vas a llegar lejos, esmerate por demostrarme lo contrario”. Y el discípulo, en desnivel, está todo el tiempo esperando que el maestro le haga una palmadita y le diga “vas bien, pibe”. Los coordinadores de las escuelas van por el camino contrario, por lo que Rancière llama los “maestros ignorantes”. ¿Quién es el maestro ignorante? El que sabe, el que está hablando, que conoce, se prepara, pero no sabe qué van a hacer sus discípulos emancipados con eso que está proponiendo. Yo, en este momento, no tengo idea de qué estarán pensando ustedes respecto de lo que estamos planteando. Y está buenísimo aceptar eso, porque desde ahí es que construimos diálogo. Si, al contrario, vengo con que “las cosas son así porque yo lo digo”, esto de la soberbia, de la autoridad, del desprecio hacia el otro como

fundamento de la autoridad, entonces esa escuela no va a andar, no va a perdurar. Nadie viene a una escuela de espectadores para que lo maltraten. La gente viene a empoderarse para construir su propia relación creadora con los espectáculos. Por eso es muy importante el rol de las y los coordinadores.

Participante 4

En esta experiencia de coordinar una escuela de espectadores, ¿se han propuesto o pensado formas de abrir o democratizar el acceso al teatro? Creo que muchas personas no pueden acceder al teatro por un tema económico y también por el centralismo que acá es bastante fuerte, por mencionar solo dos problemas que observo socialmente en mi entorno. ¿Hay alguna forma en que se plantea una solución a esto?

Jorge Dubatti

Una de las funciones de la escuela de espectadores es, por ejemplo, conseguir la posibilidad de ver espectáculos de manera gratuita o con descuento; también, de acceder a ensayos. Es decir, facilitarles a las personas el camino para lo que mencionaba antes: este año todos han tenido la oportunidad de ver 60 espectáculos. Hay algo que estamos allanando para que esto pueda suceder.

Hay espectáculos carísimos en Buenos Aires y, por ahí, lo que nosotros conseguimos es un 2 x 1. Ya es una diferencia. Por ejemplo, un espectáculo como el de *Piaf* con Elena Roger, que cuesta 6500 pesos la entrada, un montón de dinero. ¿Qué hacemos? Conseguimos el 2 x 1 y ya estamos pagando 3250. Personalmente, yo creo que muchas veces allanamos ese problema y la gente no va porque hay una cantidad de prejuicios impresionante. Uno de los más comunes: “yo no voy al teatro comercial”. Nosotros peleamos mucho con el concepto de teatro comercial. Yo hablo todo el tiempo del “teatro comercial de arte”. Genera unos disturbios porque hay una tradición argentina, que viene del teatro independiente, que dice: “si es comercial, no es de arte; y si es de arte, no es comercial”. Ahora, vas a ver los espectáculos de teatro comercial de arte y ves cosas increíbles, cosas que yo me llevo en el corazón. Entonces, anuncias “mirá, te conseguí el 2 x 1” y te dicen “no, igual no voy”.

Creo que hay que trabajar no solamente la accesibilidad sino también las redes conceptuales. Plantear: “¿por qué no estarías dispuesto a pensar que el teatro comercial puede tener excelente calidad artística? Textos de Arthur Miller, como *La muerte de un viajante*, con los mejores actores de Buenos Aires, los mejores directores, los mejores equipos de producción y con un espectáculo excelente, ¿por qué decís que si es de arte no es comercial?”. Hay mucho que trabajar, no solo el tema de la accesibilidad.

Y otra cosa que a mí me interesa mucho es el tema de los ensayos. Nosotros vamos a ver ensayos. Este año no lo pudimos hacer porque todavía hay algunas restricciones por la pandemia. Pero hemos ido a ver, por ejemplo, todos los espectáculos de Bartís, los ensayos de *La máquina idiota*, *Donde más duele*, *De mal en peor*, *La pesca*. Lo que vos decís es muy importante. Hay que allanarle el acceso al espectador y, al mismo tiempo, crear condiciones intelectuales, filosóficas, espirituales de apertura hacia lo otro. Hay que construir vínculo existencial. Eso es lo más importante.

Participante 5

Primero, permítame manifestarle mi gratitud por la visita. Le pregunto desde mi calidad de estudiante de actuación. Teniendo en cuenta este vínculo existencial que menciona, el compañerismo con el espectador, ¿cree que sería beneficioso para la carrera tener un curso que sea Educación para el Espectador? ¿Qué tan beneficioso podría ser para nosotros, como futuros actores?

Jorge Dubatti

Hoy en la mañana hablábamos del actor-espectador. Esta idea de que la expectación es una acción circulante en el acontecimiento, no un patrimonio del espectador. Los técnicos están espectando. El actor también está espectando. Al respecto, creo que podemos relacionar una cantidad de experiencias.

Didanwy Kent me contaba una experiencia que hizo en Querétaro, trabajando con esta cuestión. Un joven teatrero ecuatoriano, que se llama Pizarro, viene realizando otra maravillosa experiencia. Él dicta la materia de actuación en escuelas secundarias que tienen Teatro como curso; entonces, incluye la materia

de expectación, sin que aparezca en el programa. Es decir, no solo van a hacer entrenamiento, ejercicios teatrales y composición de una obra, sino que él invita artistas para presentaciones y plantea: “che, la próxima clase viene tal actriz y nos presentará tal obra en el patio de la escuela. Vamos a observarla actuar y les pido, por favor, que pongan sus saberes de actores y actrices, pero desde el lugar de la expectación”.

Entonces, pienso que la escuela de espectadores se puede hacer desde formatos muy diferentes. Nora, mi esposa, trabaja con tres escuelas de espectadores para niños, y una de ellas no es para niños, sino para maestros, abuelos, parientes que llevan niños al teatro, o sea, formación de mediadores que faciliten la formación de niños espectadores. Ella me cuenta las estrategias que usa para que, por ejemplo, los abuelos lleven a sus nietos; las madres, los padres, los tíos, los maestros de escuela, a sus niños; les da una serie de estrategias a los mediadores para que lleven a los chicos. Y en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires todo el tiempo les decimos “che, se estrenó tal cosa de teatro para niños, lleven a los nietos”.

A mí me conmovió mucho esto que les voy a contar. Fui a firmar un convenio entre la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de La Rochelle. Viaja la cúpula de La Rochelle, con Cécile Chantraine Braillon, y vamos a la cúpula de la Facultad de Filosofía y Letras, yo voy en representación. Nos sentamos en el rectorado de la UBA, con mucha formalidad para la firma, y aparece una especialista en temas de convenio, muy joven, doctora, y dice “por favor, preséntense”. Empieza el rector de La Rochelle, el vicerrector, Cécile Chantraine y, cuando me toca a mí, me dice:

—No, usted no hace falta que se presente, yo a usted lo conozco.

—¿Y de dónde?, ¿de dónde me conocés?

—Mi abuela iba a su escuela de espectadores.

—¿Quién era su abuela? —ella dice el nombre—. Sí, sí, tengo clarísimo quién era —le digo—.

—Ya falleció —dice—. Hace cuatro años. Yo iba con mi abuela a todos los espectáculos que usted recomendaba y sigo yendo al teatro.

Ahí aparece lo que yo llamaría, con Belén Tortosa, el maestro invisible. La abuela como maestra invisible de escuela de espectadores.

Por último, lo que hacemos en las cárceles. A mí me fascina este tema. No lo estamos haciendo ahora porque la pandemia nos cortó un montón de cosas, pero vamos a volver a hacerlo. Llevamos espectáculos a las cárceles, en condiciones muy precarias. Yo no sé si acá alguien entró a una cárcel alguna vez, es horrible. Cada vez que entro a una cárcel me juro a mí mismo que nunca más lo voy a hacer, porque, primero, te sacan todo: los documentos, el dinero, la llave; siempre que entro digo “¿y ahora cómo demuestro que soy yo?, no tengo ni los documentos, no tengo nada, me dejaron la ropa nada más”. Bueno, entrás y se cierra una puerta, un ruido aterrador; luego, otra puerta que se cierra, las paredes muy altas, ventanitas como a siete metros, pero encima están enrejadas; y, además, un olor, un olor... tan raro. ¿Ustedes conocen la galletita Manon? Es como un bizcocho, se come en las escuelas, una galletita de vainilla. Bueno, el olor de la cárcel es una mezcla rara entre galletita Manon y pis.

Entonces, ¿dónde se hace la obra? En la capilla o en el gimnasio, según la cárcel a la que vayas. El artista va a hacer la obra con elementos mínimos. Entran 200 presos y ahí empiezo: “¿y si hacen un motín?”. Automáticamente, me veo en la televisión, en un canal catástrofe, ¿vieron esos canales? Y me veo con la música de este canal: “Motín en la cárcel de Devoto”, me veo a mí mismo en la cornisa de Devoto, al borde de caerme, con siete presos amotinados con cuchillo diciendo “o nos compran colchones o matamos al coordinador de Escuela de Espectadores”. Pero, realmente, lo que pasa es una maravilla, un momento muy fuerte. Empezamos a charlar y aparece un universo que no es el de los espectadores que voluntariamente van a la Escuela de Espectadores de Buenos Aires; además, no puedo utilizar ciertas competencias, yo no les puedo decir: “Bueno, acabamos de ver *Potestad* de Tato Pavlovsky, se acuerdan cuando Pavlovsky...”. No salen los tipos, no vieron nada, lo que ven es televisión fundamentalmente; entonces, tengo que trabajar de otra manera. Pero siempre es la constatación de que cada escuela es territorial.

Lo más hermoso es lo que finalmente pasa y que hace que uno vuelva. Antes de la pandemia, pasó que llevamos una obra —yo no me di cuenta— sobre el suicidio a la cárcel de varones de Devoto. Empezó la obra y automáticamente yo: “ay, cómo

se nos ocurre traer una obra sobre el suicidio”. Era una obra cómica, que disfruté mucho, pero en la cárcel todo se resignifica. Yo continúo: “mañana, suicidio en masa, cincuenta presos que se suicidan”; y, por supuesto, la lógica es “nos matamos por la obra que vimos que trajo la Escuela de Espectadores de Buenos Aires”. Termina la función, escucho los comentarios y es todo lo contrario. Los tipos, muy agradecidos por la obra, empezaron a analizarla, a comentarla; terminó la reunión y se acercaron todos los presos en muchedumbre, yo por dentro: “puta madre, por favor” [risas del público]. Se acercó un preso y me puso una mano acá, otra mano acá, o sea yo tenía al preso acá. Y me dice: “flaco, yo me iba a suicidar, yo pensaba suicidarme, pero después de ver la obra que trajiste, no me voy a suicidar. Vuelvan, vuelvan, por favor”. Y yo digo: “no vuelvo más, yo no vuelvo más, es demasiado esto”. Cuando estás en la calle decís: “ay, qué bueno que estuvo, volvamos pronto”, pero en el momento es bravísimo. Bueno, eso es todo, muchas gracias.

[Aplausos]

Jorge Dubatti

Muy amables, che. Muchas gracias. Para cerrar, nada más comentarles... ir adelantando una cosa, que me matan ahora Yazmin y Lucía¹, pero estamos hablando de hacer la escuela de espectadores en la ENSAD, sería maravilloso. Por supuesto, la ENSAD como territorio tiene que ir conociendo y reconociendo sus propias condiciones para que esa escuela sea exitosa. Bueno, muchas gracias. Muy amables.

[Aplausos]

1 Yasmin Loayza: coordinadora de investigación de las carreras de Formación Artística en Dirección de Investigación de la ENSAD. Lucía Lora: directora general de la ENSAD.

SUMILLAS



Didanwy Kent

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es profesora en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras; tutora en el posgrado de Música y en el posgrado de Artes y Diseño; y tutora y docente en el posgrado de Historia del Arte, en la UNAM. Su interés investigativo ha girado en torno a las diversas manifestaciones de las artes escénicas, en particular la ópera y las prácticas artísticas contemporáneas; asimismo, le interesa el desarrollo de planteamientos teóricos, metodológicos y filosóficos relacionados con estas artes, especialmente los estudios performativos, intermediales y los estudios de la imagen. Miembro fundador y coordinadora del Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance-SPEEP, desde 2013. Es coordinadora del Aula del Espectador de Teatro UNAM, con la dirección del Dr. Jorge Dubatti.

Davide Carnevali

Autor, director, teórico. Actualmente es artista asociado en el Piccolo Teatro di Milano. Ha sido director del Curso Internacional de la École des Maîtres (2020-2021) y tutor del curso Autores Under 40 de la Biennale di Venezia Teatro (2021-2022). Es doctor en Artes Escénicas por la Universitat Autònoma de Barcelona, con un período de estudios en la Freie Universität Berlin. Es profesor de Dramaturgia y Teoría en el Institut del Teatre de Barcelona y en la Scuola Paolo Grassi de Milán e imparte cursos en diferentes centros académicos e instituciones. Ha escrito, entre otros: *Variazioni sul modello di Kraepelin* (premios Stückemarkt Theatertreffen 2009, Marisa Fabbri 2009, Journées des auteurs 2012) y *Sweet home Europa* (Schauspielhaus Bochum, 2012). En 2018, ha recibido el Premio Hystrio alla Drammaturgia por su carrera.

Alfredo Miralles

Gestor cultural, docente y artista. Es especialista en Aprendizaje Interdisciplinar por la Universidad de Leeds (Reino Unido), cuenta con un máster en Innovación Educativa en la Universidad Carlos III de Madrid y con un posgrado en Arte y Tecnología en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO, Buenos Aires). Desde 2009, trabaja en el Aula de las Artes de la Universidad Carlos III de Madrid, donde coordina la Plataforma de Arte y Ciencia. Recientemente, ha colaborado con la Universidad Politécnica de Madrid, como metodólogo en el proyecto de espacio público, ciencia y teatro “Es Nuestro”, y como comisario y coordinador del proyecto de arte y ciencia “STEAM con A”, en institutos de la Red Planea.

Juan Ignacio Vallejos

Es doctor en Historia y máster en Ciencias Sociales por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. Su investigación gira en torno a la relación entre danza, performance y política desde un enfoque histórico y teórico crítico. Es Investigador Adjunto del CONICET de Argentina, coordinador del Área de Investigaciones en Artes Performáticas del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA y docente de la licenciatura en Composición Coreográfica de la Universidad Provincial de Córdoba. Ha sido conferencista invitado en la Universidad de Lille, la Temple University, la New York City University y la New York University. Sus artículos han sido publicados en las revistas *Dance Research Journal*, *Debate Feminista*, *Perspectives (INHA)*, *Repères-Cahier de danse*, *Eadem Utraque Europa*, *Aletheia* y *Aisthesis*, entre otras. También dirigió y contribuyó a varias obras colectivas, entre ellas, *Bloomsbury Companion to Dance Studies* (2019).

Felisa de Blas Gómez

Arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), 1987. Doctora en Arquitectura por la ETSAM, 2005, con la tesis *La componente espacial en el espectáculo teatral*; máster en Métodos y Técnicas Avanzadas de Investigación, con el trabajo “Teatro, cine y espectáculo en la Gran Vía madrileña 1910-1939”. Es profesora titular en la especialidad de Escenografía de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, donde imparte, entre otras, la cátedra de video-escena; asimismo, es profesora de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Actualmente, ostenta la jefatura del Departamento de Plástica Teatral de la RESAD. Es miembro electo del consejo editorial de la revista de investigación teatral *Acotaciones* y es par académico de publicaciones de la revista *Estoa*.

Jorge Dubatti

Es doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Catedrático titular regular de Historia del Teatro Universal, en la Carrera de Artes de la UBA. Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En 2001 fundó la Escuela de Espectadores de Buenos Aires y la dirige desde entonces. Ha contribuido en abrir 74 escuelas de espectadores en diversos países. Su libro más reciente es *Teatro y territorialidad* (2020). Actualmente, también es subdirector del Teatro Nacional Cervantes.