



5.º
ENCUENTRO
TEÓRICO TEATRAL
INTERNACIONAL
ENSAD



“ARTES ESCÉNICAS Y PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO
EN LAS SOCIEDADES LATINOAMERICANAS
CONTEMPORÁNEAS”



5.º
ENCUENTRO
TEÓRICO TEATRAL
INTERNACIONAL
ENSAD

“ARTES ESCÉNICAS Y PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO
EN LAS SOCIEDADES LATINOAMERICANAS
CONTEMPORÁNEAS”

Con la colaboración de:

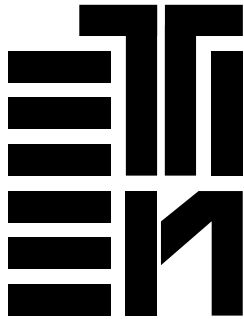


.UBA40[∞]
AÑOS DE
DEMOCRACIA

.UBAFILO

Facultad de Filosofía y Letras

IAE Instituto de Artes del Espectáculo



5.º
ENCUENTRO
TEÓRICO TEATRAL
INTERNACIONAL
ENSAD

“ARTES ESCÉNICAS Y PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO
EN LAS SOCIEDADES LATINOAMERICANAS
CONTEMPORÁNEAS”

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

Dirección General: **Lucía Lora Cuentas**

Dirección Académica: **Gilberto Romero Soto**

Dirección de Investigación: **Lucía Lora Cuentas**

Dirección de Producción Artística y Actividades Académicas: **Fantasia Guevara Pérez**

Secretaría General: **Santos Cadillo Jara**

Oficina de Administración: **Israel Ramón Pongo**

Coordinación en Dirección de Investigación: **Yasmin Loayza Juárez**

Fondo Editorial ENSAD

Producción editorial: **Joel Anicama Díaz**

Corrección: **María Inés Vargas Tunque y Miguel Rivera Manrique**

Oficina de Imagen Institucional: **Fernando Morales Ramos**

Diseño y diagramación: **Oscar García Flores**

Diseño de portada: **Paulo Yataco Ramos**

5.º Encuentro Teórico Teatral Interanacional ENSAD

© De los textos, las y los autores

© De esta edición: **Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”**

Editado por: **Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”**

Calle Esperanza N.º 233, Miraflores

Lima 18, Perú

HECHO EL DEPÓSITO LEGAL EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ N.º 202312923
ISBN N.º 978-612-49370-4-0

Primera edición: diciembre 2023

Libro electrónico disponible en 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	8
Presentación	11

PONENCIAS

Mesa 1	16
--------	----

PATRICIA ROXANA OSORIO DOMÍNGUEZ

- La educación artística y los procesos formativos para la escena contemporánea

JULIA MONGE TORRES	33
------------------------------	----

- Alianzas estratégicas en el sistema educativo: modalidades, comunidad y diversidad

Mesa 2	44
--------	----

RUBÉN LUIS BARDALES BARDALES

- Lo sublime marxista como estética ideológica en el teatro contemporáneo

Mesa 3	58
--------	----

DANIELA ALEJANDRA CÁPONA PÉREZ

- Del hombre nuevo a la subversión marica. Puesta en escena del cuerpo sexodisidente como sujeto político en la revuelta popular chilena de 2019

CÉSAR ERNESTO ARENAS ULLOA	75
--------------------------------------	----

- Algunas consideraciones sobre el “Teatro no antropocéntrico” de Manuela Infante

Mesa 4	90
--------	----

WAGNER CINTRA

- Periferias de la re(i)novación del teatro de títeres en Brasil. Un corte de São Paulo

CLAUDIA MARÍA SALCEDO SIALER	107
--	-----

- El diseño de iluminación como collage

Mesa 5

CONNY BETZABÉ ORIHUELA GUTIÉRREZ • • • • • **125**
• De jugar con muñecas a escena

DANIELA LUCÍA ORTEGA • • • • • **140**
• Aplicación de la autorreferencialidad a la escena contemporánea: el autoperformance

SANDRO LA TORRE TENORIO • • • • • **152**
• "El cuerpo del delito". Experiencia de acto-registro con internas del centro penitenciario de mujeres de Cusco

SUMILLAS • • • • • **169**

CONFERENCIAS MAGISTRALES

MARIO ESPINOSA RICALDE • • • • • **175**
• Resistencias, tensiones y desafíos en la formación de artistas en la educación universitaria de América Latina

VIVIAN MARTÍNEZ TABARES • • • • • **201**
• Teatro de grupo, noción y práctica en debate. Memoria, posibilidad y contingencia

JOSÉ DOMINGO GARZÓN • • • • • **216**
• La enseñanza del teatro más allá de la figura del actor y el problema de la actuación como epicentro en la formación de educadores teatrales

JARA MARTÍNEZ VALDERAS • • • • • **239**
• Del realismo a lo real y viceversa: poéticas del espacio escénico contemporáneo

JORGE DUBATTI • • • • • **265**
• Macropolíticas y micropolíticas en el teatro

SUMILLAS • • • • • **284**

Nota de edición

Esta publicación se compone por las ponencias presentadas en el 5.º Encuentro Teórico Teatral Internacional ENSAD (ETTIEN) y seleccionadas por el comité científico de acuerdo con las bases del evento y por las transcripciones de las conferencias magistrales a cargo de importantes artistas investigadoras e investigadores invitados por el comité organizador. El equipo del Fondo Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte de Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” desarrolló la edición, la corrección y la producción de este libro con el objetivo de que esta publicación recogiera 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 incluso 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 tanto en formato físico como en digital, siendo este último de libre descarga a través de la página web de la ENSAD.



PRESENTACIÓN

Presentación

Con mucha satisfacción presentamos el *Dossier 5to. ETTIEN*, volumen correspondiente al 5to. Encuentro Teórico Teatral Internacional ENSAD-ETTIEN 2023 “Artes escénicas y producción de conocimiento en las sociedades latinoamericanas contemporáneas”, que se llevó a cabo entre el 09 y el 13 de octubre del 2023 y que, como su bandera temática indica, se ocupó de las más recientes manifestaciones escénicas de este lado sur del planeta, las cuales traducen sus conflictos y sus problemáticas más endémicas como sociedad. Este *dossier* reúne el conocimiento compartido durante el encuentro, con el afán de hacerlo perdurar y como documento que refleja la riqueza y la diversidad de las discusiones en torno a las artes escénicas en América Latina como en otros lugares. En el propósito de seguir reflexionando nuestras realidades a partir de la escena, la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (ENSAD) se enorgullece de consolidarse como un espacio para la promoción y difusión de conocimiento e innovación en el ámbito teatral.

El ETTIEN 2023 ha explorado a fondo tres ejes cruciales: *educación*, *política* y *creación*. Bajo el eje *educación*, se ha abordado la intersección entre las artes escénicas y la educación universitaria latinoamericana, con un enfoque específico en la formación de artistas y la educación del arte. Además, se ha puesto un énfasis en la sistematización de los procesos formativos para la escena contemporánea, reconociendo la importancia de adaptarse a las demandas cambiantes del arte dramático.

El eje *política* buscó trazar una mirada sobre la travesía del compromiso social de las artes escénicas en el nuevo siglo. Las dinámicas de conflictos, cambios políticos y sociedad fueron exploradas desde la perspectiva que ofrece el lenguaje teatral en Latinoamérica. Además, dedicó atención especial a las otredades, las subalternidades y a la investigación en las artes escénicas, reconociendo la necesidad de perspectivas diversas para comprender la complejidad de nuestras sociedades contemporáneas.

El tercer eje, *creación*, se ha dividido en dos áreas fascinantes. Uno de ellos, denominado “Sistematización de procesos compositivos” propició un espacio para explorar la complejidad de los procesos creativos en el ámbito escénico, destacando la importancia de la estructuración y la planificación en la materialización de una obra. En la segunda área, “La creación/el acto creativo como espacio de resistencia”, se reflexionó sobre la capacidad intrínseca del arte para transformar y resistir, ofreciendo a participantes y espectadores una profunda exploración de la función vivificadora y contestataria del teatro en la actualidad.

Además de las ponencias presentadas en las cinco mesas temáticas que se realizaron, este año 2023 se tuvo el privilegio de contar con cinco destacados conferencistas internacionales, quienes enriquecieron reflexiones del ETTIEN. Mario Espinosa Ricalde (Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM) nos guió a través de las resistencias, tensiones y desafíos en la formación de artistas en la educación universitaria de América Latina. Vivian Martínez Tabares (Universidad de las Artes, Cuba) generó un fascinante debate sobre el teatro de grupo y su papel en la memoria. Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires, UBA) nos sumergió en las macropolíticas y micropolíticas en el teatro, mientras que la destacada investigadora Jara Martínez Valderas (Universidad Complutense de Madrid, España) nos condujo en los caminos de las poéticas del espacio escénico contemporáneo, sobre todo desde su propio territorio. Finalmente, José Domingo Garzón (Universidad Pedagógica Nacional, Colombia) reflexionó sobre la enseñanza del teatro más allá de la figura del actor y el problema de la actuación como epicentro en la formación de educadores teatrales.

Este libro, además de ser el registro tangible de las discusiones y reflexiones del ETTIEN 2023, es también una fuente de inspiración para los amantes del teatro, para académicos y artistas. Cada página es un testimonio de la vitalidad y la relevancia continua del teatro en los tiempos actuales. Que estas reflexiones, compiladas con dedicación y cuidado, sirvan como estímulo para aquellos que buscan explorar el conocimiento teatral.



PONENCIAS

MESA 1

- **La educación artística y los procesos formativos para la escena contemporánea**

La educación artística en el marco de las artes escénicas de hoy

Patricia Roxana Osorio Domínguez¹
Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen

Las sociedades del siglo XXI demandan una serie de competencias que están retando a los actuales sistemas educativos. La educación artística ha sido considerada, desde las P21 (Competencias del siglo), como un elemento fundamental para el desarrollo de toda persona, permitiéndole expresarse libremente y disfrutar, así como participar de manera activa en pro de su desarrollo y el de su entorno.

Considerando el marco de las artes escénicas, nos encontramos en un momento en el que se requiere pensar en un conjunto amplio de prácticas con diversidad en cuanto a los modos de creación, de recepción, de formación y en cuanto a todo el engranaje que compone el acontecimiento escénico (Ponce, 2019, p. 13).

Existe una gran variedad de nuevas prácticas de lo escénico, pero también un horizonte de nuevas prácticas educativas en gestación y en desarrollo —con tecnologías de siempre y las de hoy—, ante lo cual se hace necesario formar educadores artísticos y artistas que sepan actuar en escenarios complejos, que aspiren hacia un conocimiento multidisciplinar que alimente a la escena a partir de su complicidad con las otras artes, desde habilidades de creación colectiva y de articulación de saberes y experiencias diversas, tanto de vida, como artísticas.

Palabras clave: educación artística, artes escénicas, enseñanza, investigación

1. Introducción

Educar a los artistas y a los futuros educadores artísticos sigue siendo un interesante y exigente reto, mucho más en estos tiempos. Y nos referimos a la educación que es más abarcadora de la integralidad de la persona y a la formación, que enfatiza el desarrollo de las dimensiones académica y profesional. En cualquier caso, con la

¹ Correo electrónico: posoriod@pucp.edu.pe

finalidad de favorecer el aprendizaje a lo largo de la vida (*lifelong learning*), que se realiza de manera voluntaria y comprende diferentes actividades en la trayectoria educativa de toda persona conducentes a la mejora de competencias personales, de empleabilidad, profesionales y sociales, entre otras.

Hoy en día, la diversidad es uno de los valores priorizados por la política educativa, cultural y de desarrollo social en todo el mundo y, aunque aún falta camino por recorrer, esto aporta mayores desafíos y riqueza al desenvolvimiento de la educación artística en general y de las artes escénicas en particular. En tal sentido, considerando la articulación de los elementos que componen el acontecimiento escénico, es indispensable replantearnos, también, una diversidad de prácticas sobre los modos de creación, de recepción y de formación, siendo flexibles a los cambios y transformaciones tal como lo hace la vida misma.

2. Las artes como competencia del siglo XXI

Ya desde inicios de los años dos mil se han venido proponiendo las competencias necesarias para afrontar el siglo actual. Una de las propuestas más importantes por su envergadura y amplitud es la que presentó Bishop (2006), director de Strategic Initiatives of Partnership for 21st Century Skills, una organización conformada por destacados pedagogos y expertos en tecnología, comunicaciones y gestión de proyectos que prioriza los valores de equidad, diversidad e inclusión en la educación. A manera de síntesis, hacemos referencias a lo que denominan los “Aprendizajes para el siglo XXI” o las competencias P21:

- Solución de problemas y toma de decisiones.
- Pensamiento creativo y crítico.
- Habilidades de colaboración, comunicación y negociación.
- Curiosidad intelectual y la capacidad de buscar, seleccionar, estructurar y evaluar información.
- Habilidades para la ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas (STEM).
- Adaptabilidad, consciencia cultural.
- Habilidades avanzadas de lectura y escritura.
- Aprendizaje en áreas esenciales de las artes y humanidades.

En este caso, las artes están planteadas de manera explícita y asociadas a las humanidades. Años después, surgió el movimiento STEAM, añadiendo la A de artes a las habilidades STEM.



Figura 1. Competencias P21 Fuente: P21, 2006

Si hablamos de las competencias del siglo, también corresponde mencionar rasgos fundamentales que las personas requerirán para desempeñarse adecuadamente en situaciones previsibles e imprevisibles a lo largo de su vida. Desde la propuesta de las P21 estas son:

- Una mente disciplinada que trabaje ordenadamente y que sea formada en un modelo cognitivo académico a través de estudios formales de una profesión u oficio.
- Una mente sintetizadora que busque, extraiga y ensamble información de múltiples fuentes disímiles y la convierta en conocimientos útiles para él y los demás.
- Una mente creativa que proponga nuevas ideas e incluso, de ser necesario, brinde soluciones novedosas o inusuales, pero prácticas, a los problemas.
- Una mente respetuosa de la diversidad, capaz de apreciar y valorar las diferencias individuales y colectivas, haciendo del sujeto un elemento integrador eficaz.
- Una mente ética, capaz de considerar muy importante su aporte a la sociedad con irrestricto respeto de los derechos propios y ajenos, así como de sus obligaciones y responsabilidades (Bishop, 2006, p. 12).
- El arte ayuda en el desarrollo de cada uno de estos rasgos, aunque no se exprese de manera explícita.

2.1 La educación artística desafiada

Coincidimos con la Red latinoamericana de arte para la transformación social (Red LA ATS, p. 41), cuando señala que la educación artística no se refiere, solo, a la enseñanza de las distintas disciplinas y lenguajes sino también a la puesta en acción reflexiva de esa fuerza creadora que afirme las identidades y estimule la comunicación y percepción de forma crítica.

En tal sentido, debemos educar a jóvenes artistas que sean capaces de desarrollar su propia estética, sin pretender que sabemos cómo es aquello (Goebbels, 2019), dándoles su espacio independiente del nuestro.

Lo cierto es que el futuro de las artes escénicas, así como el escenario BANI² que estamos atravesando, es impredecible. Podemos enfrentar este nuevo desafío mediante el fortalecimiento de nuestra propia práctica docente, valorando la investigación y la educación artística, por sobre el estudio de las técnicas clásicas y valorando la diversidad de métodos.

Hoy en día es imprescindible reconocer lo cambiante de la noción de artes escénicas, de las obras y los géneros; por lo cual es indispensable adentrarse en la reflexión sobre el trabajo y su relación con las otras artes contemporáneas; así como con la vivencia de diversas experiencias artísticas.

Ante este panorama, nos preguntamos ¿qué estamos priorizando en nuestros planes de estudio? Aquí hacemos un alto para recordar que el concepto de currículo se relaciona con recorrer y seguir un camino. ¿Qué camino estamos proponiendo en la formación artística? ¿Ese camino promueve el desarrollo de la inteligencia artística? ¿Fomenta la construcción del propio discurso en torno al arte contemporáneo?

Los itinerarios son diversos, lo importante es tener muy en claro su pertinencia y su coherencia con los principios de las instituciones formativas. Desde allí se construirán los perfiles de egreso y se diseñarán los planes de estudio con cursos que posibiliten el logro de las competencias de tales perfiles.

² BANI es un acrónimo acuñado en 2020 por Jamais Cascio, en su artículo "Facing the Age of Chaos". El entorno BANI se caracteriza por los desafíos y cambios constantes. BANI viene de *Brittle* (Frágil), *Anxious* (Ansioso), *Nonlinear* (No lineal), *Incomprehensible* (Incomprensible). Manejar este escenario requiere de resiliencia, colaboración, innovación y capacitación.

En la realidad cotidiana, los futuros educadores de artes escénicas y artistas egresan con un perfil que, además del declarado en los planes curriculares, se ha nutrido del tiempo y de distintos tipos de experiencias vivenciadas en la formación como tales, esto modela su desarrollo artístico, la formación de su gusto y de su criterio estético, superando los años de formación en la escuela.

Tal como se deja entrever, otras de las competencias del siglo se refieren al potencial para el trabajo en equipo y la autonomía, de allí la necesidad de fortalecer las habilidades socio personales con una meta específica, dada la naturaleza del trabajo artístico, además de abordar el desarrollo personal. Quienes se forman como artistas escénicos no deberían comprometerse necesariamente con las posturas de su centro de formación o de sus profesores; al contrario, podrían cuestionar de manera propositiva lo que les ofrezcan como discurso y como canon. He aquí una manera en la que estarán formándose para lo impredecible.

2.2 Enfoques de educación artística

Desde los aportes de la educación, Damasio (2005), cuestionó el énfasis que se da al desarrollo de las capacidades cognitivas en detrimento del aspecto emocional por ser una de las causas de la decadencia del comportamiento ético en la sociedad moderna. Felizmente, se ha venido superando la brecha entre los procesos cognitivos y emocionales gracias a los estudios del cerebro y la neurociencia. Del mismo modo, se reconoció el valor de la educación artística en el desarrollo emocional, facilitando el logro de un mejor equilibrio entre este y el desarrollo cognitivo, contribuyendo al desarrollo de una cultura de paz, así como, a la formación de ciudadanos que puedan afrontar mejor los entornos de incertidumbre como los actuales y venideros.

En cuanto a la enseñanza de las artes, reconociendo su valor en sí mismas, la Unesco (2006) propone la educación artística en espacios formales y no formales, considerando uno de los siguientes enfoques, o ambos, al mismo tiempo:

- enseñar las artes como materias individuales a fin de desarrollar las competencias artísticas, la sensibilidad y la apreciación de las artes por parte de los estudiantes;
- utilizar las artes como método de enseñanza y aprendizaje e incluir sus dimensiones artísticas y culturales en todas las asignaturas del currículo.

En la actualidad, en la educación latinoamericana predomina el primer enfoque, aunque tenemos algunos ejemplos que los combinan, como es el caso del diseño curricular de Educación Artística de Tucumán, Argentina, en la que el curso Arte y Estética Contemporáneas es parte de la formación general y plantea dos aspectos a trabajar del hecho artístico: la interpretación del contexto que enmarca toda manifestación artística y la producción artística como proceso que debe llevar a cabo el sujeto para comprender el arte. Tal como se menciona en el documento oficial:

por un lado, se tiene en cuenta que el modo de percibir e interpretar la realidad es siempre situado, ideológico, interesado y responde a pautas y concepciones de época y, por lo tanto, exige considerar cómo percibe el sujeto de hoy, cuando la apropiación de lo real está en su mayor parte, mediada por dispositivos tecnológicos. Al mismo tiempo, las posibilidades de operar sobre la realidad desde una producción artística, están condicionados por las lógicas de este contexto, que propenden más la actitud de espectador que la de hacedor. (Ministerio de Educación de Tucumán, 2015, p. 104)

En Chile, según la página web <https://escolar.mineduc.cl/educacion-artistica/>, todas las asignaturas incorporan el arte de manera transversal. Los estudiantes acceden a talleres y experiencias artísticas de danza, teatro, música, artes visuales, literatura y otras disciplinas que buscan el desarrollo integral en lo creativo, emocional y cognitivo. Esto en referencia a la educación básica. Para el caso de la educación artística especializada se menciona el equipamiento artístico acorde a los proyectos educativos de las distintas instituciones formativas. El Ministerio de Educación chileno destaca el papel de las artes en cuanto influyen de manera positiva en la autoestima, la creatividad, el rendimiento académico, la comunicación y las relaciones interpersonales.

En nuestro país, el currículo nacional hace alusión al enfoque multicultural e interdisciplinario que reconoce las características sociales y culturales de la producción artística. Considera dos competencias: aprecia de manera crítica manifestaciones artístico-culturales y crea proyectos desde los lenguajes artísticos. No obstante, en la práctica, el área sigue siendo relegada y la sugerencia del uso integrado y simultáneo de distintos lenguajes artísticos es muy general y requiere de un claro sustento pedagógico y curricular. Si bien se hace alusión a la integración del arte con otras disciplinas y saberes para el tratamiento de

temáticas o cuestiones locales o globales, lo que se aprecia en las prácticas de aula es que se le da énfasis a la producción como evidencia para la evaluación respectiva.

Un caso aparte es lo que sostiene Farro (2019) sobre la necesidad de priorizar en la política educativa el impulso hacia la formación de docentes de las distintas ramas de arte, ya que existe un déficit para cubrir la demanda. Añadiríamos que también debe impulsarse y mantenerse la formación continua de docentes de todas las áreas y niveles en los distintos lenguajes artísticos.

3. Las artes escénicas impredecibles

El arte dramático es una de las formas de las artes escénicas, una experiencia artística que puede llegar a la audiencia a través de todo tipo de medios. Las otras artes escénicas como la danza, el performance, el circo, la ópera, etc. van desarrollándose de manera acelerada gracias a diversos factores, principalmente, debido a los avances tecnológicos, así como, a las transformaciones de las audiencias en el entorno latinoamericano y mundial, en el que tienen como puntos de confluencia la búsqueda de la revalorización de lo individual y colectivo en la sociedad global.

Es fundamental, para la educación de las artes escénicas en general, su enseñanza e investigación en relación con la música, las artes visuales y otras. Se hacen indispensables no solo escenarios, sino espacios para crear y experimentar en teatro, música, danza, etc., donde se pueda cuestionar lo que se está haciendo, cómo se está haciendo, con quién/es, cuánto tiempo, con qué recursos; así como revisar todos sus elementos y lenguajes.

Tal como lo mencionábamos anteriormente, si formamos en el trabajo colaborativo, aportaremos mejor al perfil del futuro artista, pues las artes escénicas apuestan por la cooperación, al igual que ocurre con sus elementos: iluminación, vestuario, sonido, espacio, etc.

Las obras contemporáneas nos muestran formas artísticas en sí mismas en lugar de la confrontación psicológica de los roles y personajes representativos en el escenario como en las obras clásicas; y, es en tal sentido que la percepción se convierte en un tema fundamental.

Ante los cambios, es necesario persistir en cuanto a la necesidad de respetar los tiempos que exige la creatividad. Tal como recomienda Goebbels (2019):

Reducir la velocidad se convierte cada vez más en una cualidad subversiva en la sociedad del espectáculo. No tenemos que imitar el ritmo sugerido por los medios públicos y el tiempo es esencial si no queremos repetirnos artísticamente. Deberíamos negarnos, como artistas y como teatros, a producir demasiado en muy poco tiempo. Centrémonos en hacer un buen trabajo y en mantenerlo.

3.1 Los procesos de transformación de las artes escénicas

Tal como lo señala Ponce (2019), si tomamos en cuenta el marco de las artes escénicas de estos tiempos, reconoceremos una realidad en la que se debe pensar en un conjunto amplio de prácticas, donde coexisten diversos modos de creación, de recepción, de formación y en relación de todo lo que compone el acontecimiento escénico.

La emergencia sanitaria por Covid-19, suceso que nos llevó a la recesión mundial más profunda desde la Segunda Guerra Mundial, no solo trajo irreparables pérdidas, sino que nos recordó de manera abrupta que toda crisis trae una importante oportunidad para la innovación. Como docentes y educadores de arte, nos interpeló para repensar nuestro quehacer, la didáctica de las enseñanzas artísticas; cómo enseñar las artes escénicas y performativas en cualquier nivel educativo, utilizando, entre otros medios, los instrumentos de la Alfabetización Mediática e Informacional (AMI) del siglo XXI. En este sentido, pensamos que el reto actual de los profesores de enseñanzas artísticas consistirá en proporcionar a los estudiantes instrumentos de creación e interpretación de las creaciones que se expresan a través de los medios de comunicación social y de las narrativas transmedia.

3.2 Las artes escénicas en la educación de hoy (y mañana)

Todos los presupuestos que plantea la educación artística han surgido el siglo pasado, sin embargo, las artes escénicas de hoy transforman el panorama antes conocido.

Las artes escénicas, tal como lo menciona el documento curricular del mismo nombre:

constituyen manifestaciones socioculturales y artísticas que se caracterizan tanto por los procesos comunicativos singulares que le son propios, como por el hecho de que se materializan en la escena a través de la síntesis e integración de otras expresiones artísticas, desde las literarias hasta las plásticas. En la educación, su fin es que el estudiante aprenda a expresar, comunicar y recibir pensamientos, emociones, sentimientos e ideas, propias y ajenas, mediante el uso de las más variadas técnicas y destrezas inherentes a las artes escénicas. (Gobierno de Navarra, s/f, p.163)

Las artes performativas en general y el teatro en particular, como reflejo de la sociedad, realizan la misma función que las *pedagogías emergentes* (Motos y Navarro, 2021); es decir, ofrecen nuevos enfoques metodológicos para responder a las necesidades y problemáticas de nuestra época. Por ello, consideramos que las artes escénicas, de la mano de las TIC, como ha sido ya para el caso de otras artes desde inicios de siglo, serán un elemento clave de la educación con miras al 2050.

De acuerdo con educadores y artistas que se dedican a la enseñanza de las artes, se las debe incentivar desde otras instituciones y ámbitos culturales, reconociendo lo importantes que son en la formación de los futuros ciudadanos para disfrutar de los productos artísticos, pues contribuyen a su alfabetización artística y a que sean consumidores críticos y productores responsables de arte.

Los docentes de artes escénicas deben priorizar el proceso sobre el resultado para superar modelos exclusivamente esteticistas y enfocarse en su valor como instrumento de intervención social y educativa.

Además, considerando el avance vertiginoso de las TIC aplicadas a la educación, se requiere que los arteducadores y educadores artísticos logren las competencias digitales que les permitan seleccionar y adecuar modelos de integración curricular de las TIC en los procesos de aprendizaje de las artes escénicas, empleando diversas herramientas de la Web 2.0 como las siguientes (Osorio, 2018, p. 6):

- CMS (Content Management System)
- Redes Sociales
- Lector de RSS
- Marcadores Sociales

- Edición Multimedia
- Publicación 2.0
- FTP Gratuitos
- Acortadores de URL
- Disco Virtual
- Streaming

Además, se requiere diversificar las opciones didácticas, pues: “los estudiantes como fanáticos de diversos “activadores culturales” (libros, videos, videojuegos, cine, redes sociales, etc.), expresan de múltiples maneras su entendimiento sobre estos, tal es el caso de las muestras de fanfiction, remix, mashup memes, principalmente (Osorio, 2022, p. 29). Estos recursos son importantes aportes para las artes escénicas cada vez más innovadoras. Por ello, los educadores están llamados a ofrecer espacios en los que cada estudiante pueda interpretar lo que aprende de manera significativa; es decir, se trata de aprender a pensar en los activadores culturales al momento de diseñar las clases.

Finalmente, nos referiremos a los aportes de la Inteligencia Artificial (IA). La participación de la IA en las artes escénicas no es algo nuevo. Sin embargo, su papel ha evolucionado significativamente a lo largo de los años. Inicialmente, la IA se utilizaba como una herramienta de automatización, encargándose de tareas repetitivas para liberar tiempo a los artistas para dedicarse a actividades más creativas. Sin embargo, en la actualidad la IA aporta directamente al proceso creativo. Entre mayo y julio de este año, el Ballet de Leipzig en la Ópera de Leipzig presentó *Fusión*, una producción de ballet que fusiona arte y tecnología en una experiencia multidisciplinaria única. Bajo la dirección y composición del artista y tecnólogo Harry Yeff (Reeps100), creó el primer ballet de inteligencia artificial del mundo. Reeps100 ha empleado herramientas de inteligencia artificial generativa, como DALL-E 2 o Midjourney, para dar vida a una serie de bailarines de ballet imaginarios. Estos personajes fueron creados a partir de retratos de los 35 artistas internacionales que participan en la producción. Además, la IA ha sido una fuente de inspiración para el diseño escénico, el vestuario y la coreografía, convirtiéndose en un hermoso e innovador ejemplo de fusión de arte y tecnología.



Figura 2. "Fusión" del ballet de Leipzig

Fuente: <https://designboom.es/arte/el-primer-ballet-de-inteligencia-artificial-del-mundo-ocupa-un-lugar-central-en-la-opera-de-leipzig-en-alemania-05-06-2023/>

3.3 Transformando los contenidos y modalidades

Según Motos y Navarro (2021) este entorno cambiante en las artes escénicas le da espacio a nuevas modalidades de teatro que aparecieron en los últimos 40 años como el teatro verbatim, el headphone verbatim, el teatro de investigación, el teatro playback, el teatro inspirado por las redes sociales o el marcado por la perspectiva de género. Añade que estas ofrecen nuevas oportunidades al teatro aplicado en la educación básica. A continuación, sumillamos cuatro de las modalidades mencionadas.

1) Teatro de investigación

Esta modalidad teatral es un método cooperativo de teatro que genera conocimiento y se fundamenta en que el alumnado trabaje interrelacionando la ciencia, el arte y la sociedad.

2) Teatro verbatim

Esta modalidad emplea únicamente las palabras de testigos de sucesos. Ha surgido como un procedimiento para representar los principales problemas sociales actuales y pretende escuchar, atender y responder a las personas que normalmente no tendrían una plataforma para expresarse. (Motos y Navarro, 2021)

3) Teatro headphone verbatim

Esta modalidad se basa en la grabación y posterior transcripción de entrevistas realizadas con personas corrientes, hechas en el contexto de la investigación de un problema o evento. Los dramaturgos *headphone* tienen que organizar las grabaciones en forma de obra de teatro, pero no es necesaria la transcripción.

4) Teatro inclusivo

Es una modalidad por la cual se incluye en los elencos a personas con algún tipo de discapacidad, de tal manera que se logra evidenciar el potencial que tienen para el teatro y artes asociadas y la riqueza que aporta la interrelación que tienen con sus compañeros sin discapacidad. La agrupación *Musical ciudadano*, con presencia en Chile y Perú, utiliza el teatro y la música como herramientas terapéuticas para trabajar con personas con y sin discapacidad intelectual de todas las edades y potenciar sus habilidades sociopersonales y cognitivas.

En cuanto a la danza, podemos mencionar los siguientes aportes transformadores de las experiencias educativas:

1) Passing through (David Zambrano)

Es una técnica de improvisación abierta a todo público que busca una sincronía de danza grupal. Tiene como objetivo la consecución de opciones escénicas, los bailarines son empujados a desarrollar su relación con las personas que los rodean, entendiendo que el otro no es un obstáculo para pasar sino un potenciador, un inspirador o un guía.

2) Danza creativa (María Fux)

Utilizando la música, el movimiento y la imaginación, se desarrolla la sensibilidad artística. Mediante la improvisación y la danza libre y espontánea se desarrolla un proceso creativo para el bienestar físico y psíquico.

3) Danza Gaga (Ohad Naharin)

Esta modalidad de la danza permite que se aprenda a escuchar el cuerpo a nivel sensorial, en su necesidad de moverse con soltura dentro de su entorno inmediato, sintiendo el roce o cercanía de los cuerpos humanos y objetos, y de las condiciones ambientales. Se forma a todo tipo de personas sin distinción de ningún tipo, inclusive si se encuentran con discapacidad motora gruesa.

4) Danza telemática

Es una de las vertientes que se plantea en el ámbito de la danza contemporánea, pero vale la pena destacar que, por su naturaleza, se articula con otras artes y áreas de conocimiento. Se trata de una creación producida por grupos de artistas que poseen una amplia investigación en este campo, por tanto, no se convierte en un primer intento de inserción. Los artistas que participan en este proyecto tienen una vasta experiencia en el campo de la danza y el arte con la mediación tecnológica.



Figura 3. EVD58

Fuente: <http://embodied.mx/procesos>

Según Zorita-Aguirre (2020), en 2013 se desarrolló en un laboratorio de experimentación telemática una pieza de danza distribuida llamada EVD58. Consistía en una coreografía que se desarrollaba simultáneamente en Barcelona, México y Brasil a través de la conexión de Internet. Algunos la denominaron coreografía distribuida, mientras que otros, como performance en red (Brooks, 2010). Se trató de una práctica telemática que puede interpretarse desde el ámbito de las artes en vivo, artes digitales o como procesos de comunicación tecnológica. Los límites disciplinares que se pueden incluir en estas prácticas superan ampliamente las categorías utilizadas hasta ahora. Los bailarines se relacionan únicamente a través de las pantallas que envían y comparten sus movimientos en tiempo real por medio de Internet. Se puede seguir la experiencia como público de manera presencial en cada una de las ciudades, o de manera remota por la pantalla de los dispositivos electrónicos como la computadora, tableta o smartphone. La totalidad de la coreografía puede ser apreciada por el espectador remoto.

Y, en cuanto a la performance, mencionaremos los siguientes aportes porque nos permiten apreciar prácticas distintivas sobre los modos de creación, de recepción y de formación:

1) VestAndPage

Verena Stenke y Andrea Pagnes (2022) promueven el arte del performance y las prácticas de arte en vivo en escala local, nacional e internacional a través de eventos de actuación en vivo, exhibiciones, programas de aprendizaje formativo y experiencias de co-creación. Sus principios son la sostenibilidad, hospitalidad y cuidado, esto les ha validado para convertirse en una plataforma internacional reconocida donde el diálogo y el intercambio, las expresiones artísticas y las culturas pueden florecer de manera proactiva entre los artistas.

Según sus creadores, su misión principal es fomentar el intercambio entre artistas, artistas y personas en vivo: una reunión de encuentro, un proyecto de la gente hecho por la gente y para la gente. Funciona como un grupo de expertos para delinear visiones conceptuales que superan los condicionamientos humanos externos e impuestos, lo que genera una reflexión enriquecedora sobre temas como la soberanía poética y civil, la inclusión y la accesibilidad a través de prácticas escénicas.



Figura 4. Performance Amor y psique en tiempos de la plaga

Fuente: <https://www.vest-and-page.de/amor-and-psyche-in-times-of-plagues>

2) Herman Kolgen, performance audiovisual

Inject, obra premiada en la edición de 2010 de Ars Electrónica, facilita la visualización de las transformaciones neurosensoriales del cuerpo humano al ser sumergido en un líquido. Ciencia y arte se dan la mano; lo biológico y lo digital se abrazan en un binomio de factura exquisita y performance audiovisual.

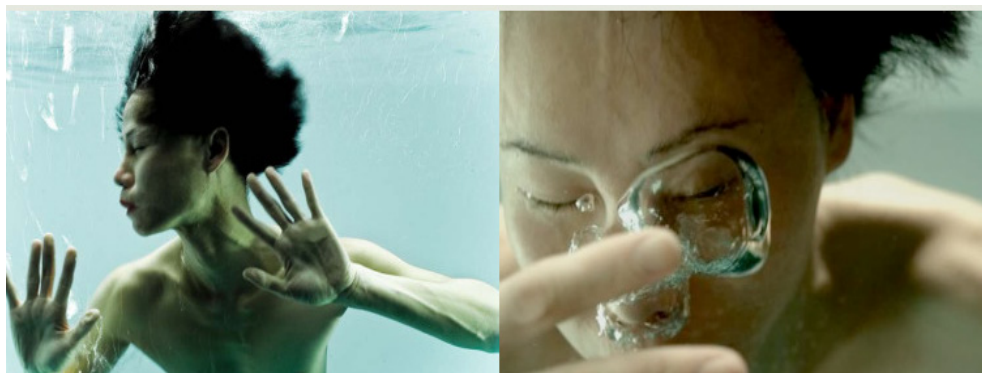


Figura 4. *Inject*

Fuente: <http://kolgen.net/performances/inject/>

4. A modo de conclusión

La educación artística en el marco de las artes escénicas de hoy exige una reflexión colectiva de los sentidos e implicancias de los perfiles y roles docente/artista/investigador en estos tiempos.

La educación de las artes escénicas se está transformando juntamente con los cambios del arte contemporáneo y, Latinoamérica es uno de los entornos en donde podemos y debemos aportar decididamente para lograr su auténtica revalorización. Nos encontramos ante nuevos desafíos y nuevas posibilidades para educar con mayor conciencia del mundo que viene. La investigación sobre la educación artística y sobre las artes con una mirada integral y transdisciplinaria sigue siendo una tarea pendiente y revolucionaria en nuestro país.

Goebbels (2019) habla de “partir desde la experiencia creativa para promover una pedagogía que dialogue con las formas y los soportes múltiples que cruzan las nuevas prácticas escénicas.” Pensamos que es igualmente importante, partir de las experiencias pedagógicas para favorecer un arte escénico que converse con las formas e intenciones que atraviesan las nuevas prácticas docentes. Desde ambos caminos, será más potente la reflexión y acción de la educación artística propositiva ante los desafíos políticos y sociales de nuestras sociedades latinoamericanas.

Referencias bibliográficas

- Bishop, J. (2006). *Partnership for 21st Century Skills (P21)*.
- Brooks, P. (2010). Creating new spaces: Dancing in a telematic world. *International Journal of Performance Arts & Digital Media*, 6(1), 49-60.
- Damasio, A. (2005). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Crítica.
- Farro, Ch. (2019). La educación artística y su importancia para la formación integral de los estudiantes. *Edudatos*, (40).
<https://escale.minedu.gob.pe/documents/10156/5232292/Edudatos+40+diciembre+2019.pdf>
- Goebbels, H. (2019). ¿Investigación o técnica? Nueve tesis sobre el futuro de una educación para las artes escénicas. *Post(s)*, 5(1), 212-220.
[https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1538](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1538)
- Gobierno de Navarra (s/f). *Artes escénicas. Programa curricular de secundaria*.
- Lima Cucho, L. I. (2022). Arte y cultura en el contexto escolar peruano. *Horizontes. Revista de Investigación en Ciencias de la Educación*, 6(24), 988-998.
<https://doi.org/10.33996/revistahorizontes.v6i24.391>
- Ministerio de Educación de Tucumán (2015). *Diseño curricular - Educación artística y Arte y estética contemporáneas*. Dirección de Educación Secundaria.
- Ministerio de Educación del Perú (2017). *Currículo Nacional de la Educación Básica*.
- Ministerio de Educación del Perú (2018). *Orientaciones para la enseñanza del área de Arte y Cultura*. Guía para docentes de Educación Primaria.
- Motos, T. y Navarro, A. (2021). ¿Qué cambiar en la didáctica de las enseñanzas artísticas en tiempos de pandemia? *Didactae*, (10), 109-125.
- Osorio, P. (2018). *Herramientas Web 2.0. Curso TIC para la educación y la empresa*. Total Smart Learning.
- Osorio, P. (2022). *Transmedia storytelling para el aprendizaje significativo de docentes de secundaria del área de comunicación en un programa de capacitación de la Dirección Regional de Educación de Lima Metropolitana en 2020* [Tesis de maestría, Universidad de San Martín de Porres].
- Pagnes, A. (VestAndPage) (2022). Comunidades temporales de artistas de performance. *Revista Kaylla*, (1), 69-96.
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/article/view/25318>

Ponce, G. (2019). Escenarios heterogéneos y prácticas expandidas. *Post(s)*, 5(1), 12-20.[https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1590](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1590)

Unesco (2006). Hoja de Ruta para la Educación Artística Conferencia Mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI. Lisboa.

Zorita-Aguirre, I. (2020). Mutaciones del espacio escénico en la era digital. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(2), 503-518.

Gestión y calidad educativa: propuesta de una red de conocimiento

Julia Monge Torres
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
“Guillermo Ugarte Chamorro”/ Perú

Como arte educadora, siempre me han atraído las diversas formas de trabajo comunitario propuestas desde las artes escénicas como los festivales con una duración de días o incluso semanas en los que a través de presentaciones artísticas, talleres o seminarios se realizan mesas de diálogo enriquecedoras y mixtas, pues en ellas convergen docentes, niños, artistas, público asistente con sus múltiples vivencias, en fin, personas con ganas de conocer y experimentar o simplemente estar, que construyen un nuevo aprendizaje en un espacio determinado.

Durante el aislamiento social obligatorio, la necesidad constante de interactuar a través de la virtualidad para generar un conocimiento compartido, sea en las aulas con mis estudiantes o la planificación de innovaciones con otros miembros de la comunidad educativa; me llevó a desarrollar una investigación como parte de la tesis de magister que realizo actualmente en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, propuesta virtual a la que denomino Red de conocimientos y colaboración como apoyo a la gestión de proyectos educativos artísticos.

1. Antecedentes

La pandemia por la covid-19 ha evidenciado la brecha digital que veníamos arrastrando como sociedad. Las medidas instauradas para evitar el estancamiento de la educación en nuestro país han implicado un esfuerzo considerable para nuestras instituciones, tema sobre el cual toca reflexionar con la finalidad de promover la pronta democratización del acceso a Internet tal como lo reafirma la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2017, p. 10).

La comunidad virtual Mística (2002 en Tello, 2008, p. 4) considera que las desigualdades digitales no se limitan a la posibilidad de acceso a aparatos electrónicos sino además a la “capacidad de procesamiento de información y la habilidad para crear redes de beneficio mutuo que puedan coadyuvar a mejorar el nivel de

vida”, de allí, nuestro compromiso con la innovación de métodos de enseñanza aprendizaje integradores entre nuestra sociedad y la virtualidad.

Al respecto, los cursos MOOC muestran una alternativa viable en tanto facilitan al estudiante, el acceso a material de consulta académica sin la rigidez de un curso presencial, no requieren de una fluida conectividad, y sin embargo posibilitan la programación de sesiones sincrónicas complementarias. Vásquez (2015) resalta la trascendencia de estas plataformas como cuestionadoras del rol tradicional docente, al restarle prioridad al uso de espacios físicos (p. 5). Sin embargo, el vertiginoso avance de la enseñanza virtual enfatiza en la necesidad de expandir las estrategias de aprendizaje en línea, al trabajo de aplicación en nuestras localidades, descentralizando el modelo de adquisición de conocimiento.

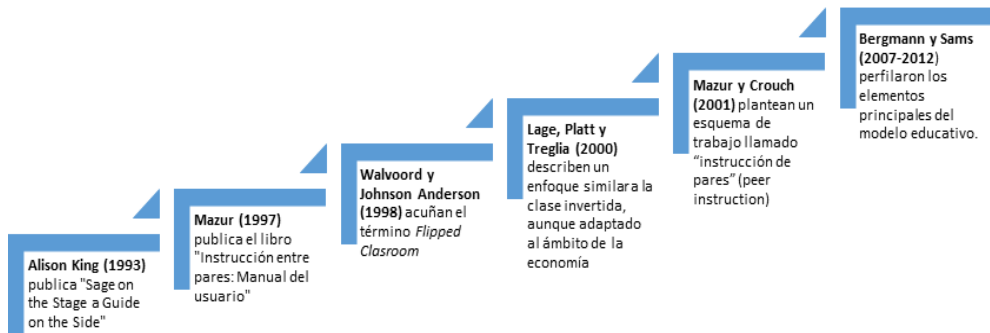


Figura 1: Línea de evolución del Aula invertida (Flipped classroom)

En el contexto peruano, el Ministerio de Educación puso a disposición en el año 2001, una página web a la que denominó Portal Pedagógico, creada con el fin de compartir alcances metodológicos con los docentes de educación básica regular, a nivel nacional. Posteriormente, aquel espacio virtual fue modificado con el fin de mejorar sus servicios, integrándose a la Red Latinoamericana de Portales Educativos. Es desde el 2011 que la reingeniería de su propuesta permite impartir cursos a distancia y material de consulta a la comunidad educativa, convirtiéndose en lo que hoy conocemos como Perú Educa, una plataforma de acompañamiento al quehacer docente durante la modalidad virtual adoptada debido a la emergencia sanitaria por la covid-19 en todo el territorio del país; (Ministerio de Educación, 2015, <http://www.minedu.gob.pe/n/noticia>. PortalesEducativos RELPE), siendo el proyecto Comunidad Virtual, su más reciente innovación.

Respecto a propuestas relacionadas con el acompañamiento virtual de la gestión directiva en Perú, el Ministerio de Educación ha desarrollado distintas herramientas dentro del Sistema de Información y Apoyo a la Gestión de la Institución Educativa (SIAGIE) desde el año 2003, con el objetivo de optimizar los trámites de recolección y procesamiento de datos relevantes de las y los estudiantes, brindar capacitaciones y material de consulta referentes al área administrativa de una institución educativa (Bellezas y Huamán, 2016); aunque evadiendo otros aspectos fundamentales en la labor directiva como la institucional, pedagógica o comunitaria, conceptos que abordaremos posteriormente para profundizar en las dimensiones de un liderazgo integral en el ámbito educativo, siendo que forman parte de nuestra propuesta.

En el ámbito internacional latinoamericano, las investigadoras Natalia Fernández, representante de la UNESCO en Latinoamérica; Fabiola Llamas, investigadora de la Universidad de Extremadura de España, y Silvia Pradas, representante de la Universidad Antonio de Nebrija, también de España, presentaron al mundo el diseño de un modelo educativo virtual que permite el intercambio de conocimientos entre los distintos agentes de la comunidad educativa argentina a nivel nacional, focalizando su acción principalmente en instituciones de educación básica donde se imparte el curso de robótica. Dicho proyecto fue titulado *Red de escuelas que programan* y hoy en día se analiza su inserción al programa Escuelas del Futuro del Ministerio de Educación Argentino (Fernández *et al.*, 2020, pp. 168-171).

Las investigadoras sostienen en su propuesta:

Este diseño pretende avanzar en la generación de una red que no solo mapee la situación de las instituciones en el avance y desarrollo de sus proyectos de programación y robótica, sino que, fundamentalmente, sea un entorno educativo en línea que promueva nuevas formas de aprender y enseñar, la reflexión sobre espacios alternativos o complementarios a la estructura escolar tradicional y la evaluación e investigación permanente sobre los desafíos que hoy enfrenta la escuela del siglo XXI. (Fernández *et al.*, 2020, p. 175)

La conjunción de las herramientas digitales y el análisis de los entornos educativos virtuales precedentes son fundamentales para generar una propuesta que incluya a la comunidad artística investigadora.

2. Propuesta de una red virtual de conocimientos y colaboración

¿Cuál es el objetivo principal? Generar un espacio de investigación interdisciplinar que recoja las demandas y aportes de y con la comunidad de artes escénicas, con la finalidad de gestionar proyectos educativos con visión multicultural.

¿Quiénes participan? Partiendo por la visión de un trabajo colectivo, la Red de conocimientos y colaboración acoge la participación activa de todos los agentes relacionados con la educación y el arte, como estudiantes de todo el mundo, padres de familia, artistas, investigadores escénicos u otras personas afines al rubro. En medio de este grupo multidisciplinario, el diseño dispone un acompañamiento particular por parte de especialistas, a personal directivo de instituciones educativas y centros culturales, siendo quienes canalizarán los resultados en acciones concretas para beneficio de sus comunidades.

El soporte para la realización de las actividades corresponde a la ingeniería de la propuesta en Drupal, una plataforma gestora de contenidos o CMS de código abierto. Consta de salas virtuales referidas por temas previamente seleccionados de acuerdo a los intereses de la comunidad, recogidos a través de instrumentos como encuestas, foros o investigaciones referidas. Para participar, cada usuario deberá registrarse previamente e identificar de forma sencilla, su identidad y el tipo de colaboración que pretende brindar desde su experiencia o afinidad con las artes escénicas.

Posteriormente a la creación de su perfil en la plataforma, el nuevo usuario será invitado a participar en los grupos de investigación vigentes y constituidos por miembros de distintas edades, especialidades y visiones, conectadas desde todas partes del mundo.

La participación de cada beneficiario será gradual debido a que el sistema permite tener control del acceso a las distintas áreas; esto con la finalidad de garantizar la seguridad de los miembros de la comunidad y velar constantemente por la calidad de los aportes.

Dinamizar espacios virtuales de aprendizaje e intercambio entre los agentes educativos, facilita la gestión directiva pues permite optimizar el tiempo de recolección de datos para el fortalecimiento de la institucionalidad; el acceso a material especializado de consulta sobre artes escénicas, canaliza los objetivos pedagógicos

y reduce los costos operativos y otros aspectos a contemplar en la administración de una institución. Finalmente, la interacción horizontal entre los distintos miembros fortalece el aspecto comunitario.

3. Gestión educativa

Uno de los campos temáticos más importantes considerados en la ingeniería de la plataforma es la gestión educativa. Comprender el ordenamiento de una institución permite planificar cada uno de sus componentes, obteniendo un sistema eficiente y con miras a la excelencia.



Figura 2: Dimensiones de la gestión educativa

Nota: información tomada de Representantes de la UNESCO en Perú, 2011, p. 33

Como se desprende de la figura, para el desarrollo integral de una institución es relevante afianzar sus bases en normas que rijan la conducción de la organización, forjando las líneas de acción y la identidad que la caractericen. Sin embargo, una de las dificultades entorno a ello suele presentarse cuando los documentos de gestión que plasman el rumbo institucional, no reflejan las necesidades de la comunidad sino que son impuestos por el personal directivo. El acompañamiento especializado brindado a través de la Red virtual de conocimientos y colaboración, permite que el personal directivo acceda a contenido relevante para el desarrollo de sus funciones. Asimismo, esta modalidad propiciará la inclusión de las necesidades y la visión de los especialistas de artes escénicas, en los documentos de gestión.

Respecto a la administración de recursos económicos, materiales o humanos, la adaptación de contenidos en modalidad similar a los cursos MOOC, permite al personal directivo de organizaciones e instituciones consultar los avances de la comunidad, disponiendo de su tiempo con independencia, reduciendo costos de traslado, impresión, adquisición de materiales, procesamiento de datos y difusión de acciones. Además, su participación no se limita a la observación de los demás usuarios, sino que su intervención será crucial para el enriquecimiento de la red, al encontrarse interactuando permanentemente con pares de otras partes del mundo, usuarios de servicios educativos con distintas experiencias e intereses artísticos, docentes de arte generadores de investigación, y padres de familia involucrados con la educación de sus hijos; ejercicio que sin duda fortalece las dimensiones comunitaria y pedagógica a su vez.

4. Calidad educativa

Cualificar el proceso educativo es el reto de la posmodernidad. Establecer estándares para denominar alguna experiencia formativa como *útil* o *escasamente beneficiosa*, parece a simple vista un aspecto frívolo y excluyente de las diferentes modalidades de aprendizaje que posee el ser humano dentro y fuera del mundo académico. Sin embargo, pactar algunos indicadores permite analizar el contexto en que se imparte la educación a grupos con oportunidades, características y necesidades diversas.

Cano (2019) refiere que brindar calidad en la educación implica la articulación de acciones dirigidas para el beneficio de los estudiantes con la finalidad de desarrollar sus actitudes y competencias (p. 112).

En nuestro país, organismos como el Sistema Nacional de Evaluación Acreditación y Certificación de la Calidad Educativa vienen trabajando desde el año 2006 con el objetivo de impulsar la mejora de la calidad del servicio educativo y la promoción de una cultura de autoevaluación (SINEACE, 2017, p. 15). Si bien el SINEACE ofrece una amplia visión respecto a cualificar la enseñanza, adoptamos tres principales ejes durante la construcción de la Red virtual de conocimiento y colaboración: gestión estratégica, formación integral y soporte institucional.

La primera dimensión hace énfasis en la trascendencia que conllevan las decisiones informadas y fundamentadas por parte de quienes gestionan un espacio educativo; para generar las condiciones pertinentes que garanticen el desarrollo

de un plan de estudios acorde al perfil de egreso. En cuanto a formación integral, la complejidad del contexto en que se desenvuelve cada estudiante requiere una diversidad de métodos de enseñanza-aprendizaje del personal docente como investigadores líderes e innovadores. Respecto a la última dimensión, el soporte institucional brindado por la infraestructura material e inmaterial de cada organización impregna la experiencia del aprendizaje de características independientes. La Red virtual de conocimientos y colaboración como apoyo a la gestión de proyectos educativos artísticos, está diseñada para responder a las necesidades de mejora de la calidad en la enseñanza.

5. Una red para gestionar

Cabe resaltar que la acción de gestar proyectos educativos no es exclusiva del personal directivo de una organización. Por el contrario, reconozco que somos los especialistas de artes escénicas quienes con dedicación y constancia hemos acogido el compromiso de liderar nuestras aulas y generar oportunidades. Cuando nuestros estudiantes han carecido de libretos teatrales, cuando hemos observado la necesidad de acercarlos a referentes artísticos de calidad y no han contado con presupuesto, cuando no hemos contado con un espacio adecuado para el ejercicio de nuestras actividades de expresión, cuando la producción para alguno de nuestro proyectos se ha visto en dificultades, o algún miembro de nuestro colectivo se ha visto en dificultad, hemos sido los docentes con capacidad de liderazgo quienes hemos estado al frente del campo de acción. La Red de conocimientos y colaboración, pretende acercar a la comunidad artística y educativa, canalizando nuestros esfuerzos. Siendo nuestros principales aportes:

- A. Diseño metodológico multidisciplinar.
- B. Propuestas de investigación acorde a la demanda comunitaria.
- C. Espacios de retroalimentación, bibliotecas y material de consulta especializado. Grupos mixtos de trabajo.
- D. Alcance colaborativo a nivel local, nacional e internacional.
- E. Optimización de recursos que demanda la gestión educativa.

6. Liderando con calidad

El fortalecimiento de la propuesta implica el compromiso constante con la innovación y la autoevaluación, además de una planificación basada en datos confiables, medibles y cuantificables que disminuyan el riesgo de vacíos metodológicos y a su vez, garantice la efectividad de nuestro servicio. Por ello, la investigación

de antecedentes y métodos inclusivos de enseñanza virtual, fue el primer paso para la realización de la Red de conocimientos y colaboración, consolidando posteriormente el diseño metodológico y planificando las siguientes acciones a partir de los referentes. Actualmente nos encontramos en la fase de aplicación y validación de los instrumentos, gracias a la participación de grupos experimentales y especialistas en investigación del arte y la educación que vienen colaborando. Un reto proyectado inicialmente para beneficio de nuestra comunidad nacional que progresivamente permitirá el intercambio entre homólogos de todo el mundo.

LIDERANDO CON CALIDAD

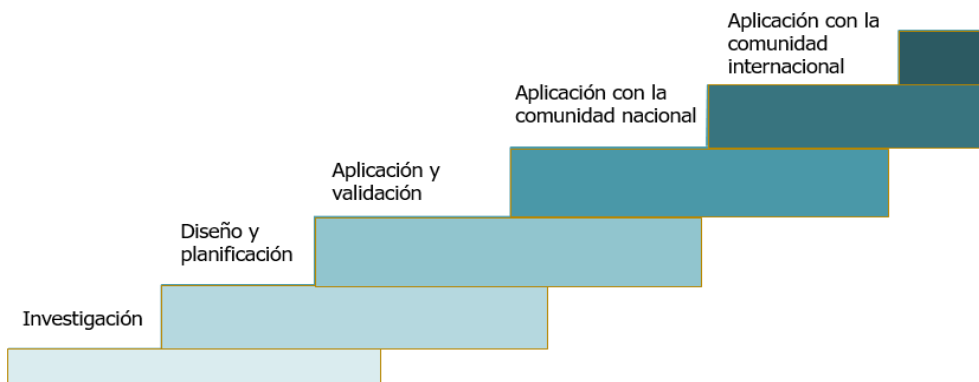


Figura 3: Etapas de ejecución de la Red virtual de conocimientos y colaboración como apoyo a la gestión de proyectos educativos artísticos

El mundo siempre se ha encontrado en constante cambio, es momento que la educación y las artes escénicas demanden la trascendencia que poseen como herramientas de transformación integral. Durante el último año se ha discutido frenéticamente en la comunidad teatral sobre la existencia o inexistencia de conceptos como el teatro virtual o la efectividad del aprendizaje en línea. Lo cierto es que ni la más antigua de nuestras generaciones creativas se rehusó a investigar una nueva forma de transitar. Les propongo una manera distinta de tejer nuestro mundo académico y hallar en la virtualidad, una estrategia para burlarnos del tiempo y el espacio.

Referencias bibliográficas

- Aguilera, J. C. y Gálvez, L. (2004). *La gestión educativa desde una perspectiva humanista*. RIL Editores.
- Alemán, L. (2016). *Hacia un modelo de calidad para cursos en línea, masivos y abiertos (MOOC): caso de un mooc para el desarrollo profesional docente*. Universidad Oberta de Catalunya.
- Balarezo, M. (2019). *Propuesta metodológica basada en el trabajo cooperativo para mejorar la calidad de la educación de los estudiantes del Colegio de Bachillerato “Kléber Franco Cruz” de la ciudad de Machala-Ecuador en el área lógico matemática* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Cybertesis, repositorio de tesis digitales de la UNMSM. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/16536>
- Belleza, Y. y Huamán, K. (2016). *Relación entre el sistema SIAGIE 3.16 y la gestión administrativa de los directores de la RED 11 de UGEL 05 del distrito de SJL-Lima, 2016*. [Tesis de maestría]. Universidad Cesar Vallejo. https://repositorio.ucv.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12692/9955/Belleza_SYN.pdf
- Cano, S. (2019). *Gestión educativa y calidad educativa en la Institución Educativa Emblemática Ricardo Bentín. UGEL 02, Lima, 2016* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Cybertesis, repositorio de tesis digitales de la UNMSM. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/11357>
- Fernández, N., Llamas, F. y Pradas, S. (2020). Diseño de redes de conocimiento y colaboración: un desafío compartido. *Revista Virtualidad, educación y ciencia*, 11(4), 168-181, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/vesc/article/view/27454>
- Hidalgo, Y. (2016). *Investigación sobre el uso de herramientas de la actuación y la danza en la adaptación libre de la obra “Al pie de la campana” de Patricio Estrella* [Tesis de licenciatura]. Repositorio institucional de la Universidad Central de Ecuador. <https://www.dspace.uce.edu.ec/entities/publication/62af848b-3c11-4430-bb39-4e38c2695e62>
- Huamaní, A. (2018). *Aplicación de instrumentos estandarizados de evaluación formativa y su influencia en el mejoramiento de la calidad del desempeño de docentes de educación secundaria del área de Arte de instituciones educativas de Huaraz, 2018*. Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2016). *Clasificación mexicana de planes de estudio por campos de formación académica 2016*.
- Lescano, A. (2020). *La forma interdisciplinaria a través del método de proyectos en las especialidades de música y teatro de una universidad privada de Lima* [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/17590>

Martínez, L. (2012). *Administración Educativa*. Editorial Tercer Milenio.

Ministerio de Educación (2020). *Proyecto Educativo Nacional 2036*.

Ministerio de Educación (2015). *PerúEduca cumple catorce años y ofrece cinco mil recursos educativos virtuales a escolares*. <http://www.minedu.gob.pe/n/noticia.php?id=35534>

Ministerio de Educación (2011). *Manual de Gestión para directores de instituciones educativas*. <https://repositorio.minedu.gob.pe/handle/20.500.12799/2896>

Morín, E. (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000117740_spa <https://repositorio.minedu.gob.pe/handle/20.500.12799/1448>

Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2017). *La agenda 2030 para el desarrollo sostenible*. <http://en.unesco.org/sdgs>

Sistema Nacional de Evaluación, Acreditación y certificación de la Calidad Educativa (2017). *Certificación de competencias profesionales. Trayectoria, logros y desafíos de la experiencia peruana 2008-2015*. SINEACE.

Sistema Nacional de Evaluación, Acreditación y Certificación de la Calidad Educativa (2016). *Acreditación en educación básica y Técnico Productiva 2009-2015*.

Sistema Nacional de Evaluación Acreditación y Certificación de la Calidad Educativa (2016). *Modelo de acreditación para instituciones de Educación Básica*.

Sistema Nacional de Evaluación Acreditación y Certificación de la Calidad Educativa (s.f.). *Para acreditación institucional de Universidades*.

Stanislaus, J. (2008). *Five standards for effective pedagogy del CREDE, Centre for Research on Education, Diversity and Excellence*. Universidad de California.

Tello, E. (2008). Las tecnologías de la información y comunicaciones (TIC) y la brecha digital: su impacto en la sociedad de México. *Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento*. 4 (2), 1-8. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=78011231006>

Vázquez, J. A. (2015). Nuevos escenarios y tendencias universitarias. *Revista de Investigación Educativa*, 33(1), 13-26. <https://doi.org/10.6018/rie.33.1.211501>

Vienni, B. (2014). *Entre instituciones, espacios y redes: ámbitos interdisciplinarios y transdisciplinarios en América*. Universidad de la República de Uruguay.

MESA 2

- **Compromiso social, artes escénicas e investigación en el nuevo siglo**

Lo sublime marxista como estética ideológica en el teatro contemporáneo

Rubén Bardales¹

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen

Por un lado, el crítico británico Terry Eagleton afirma que en la obra de William Shakespeare se reconocen al menos dos formas del comunismo: en el caso del personaje de Gonzalo en *La tempestad*, como un mundo de abundancia absoluta; y en el caso de *El rey Lear*, como un sistema donde cada uno recibe solo lo suficiente, en un escenario de escasos recursos. Por otro lado, Eagleton en su libro *La estética como ideología*, define lo sublime marxista como una forma de ideología estética que hace referencia al comunismo. Es así que se mostrará de qué forma se puede presentar lo sublime marxista en algunos conceptos del teatro contemporáneo. Para explicar esta relación, se partirá de las nociones del teatro del oprimido de Augusto Boal, del teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann y del teatro épico de Bertolt Brecht. Dichos conceptos nos servirán para verificar el vínculo entre el teatro contemporáneo y lo sublime marxista a través de tres elementos habituales en el teatro como son la mimesis, el texto dramático y la catarsis, respectivamente. De este modo se evidenciará la manera en que lo sublime marxista se manifiesta como estética ideológica en el teatro contemporáneo.

Palabras clave: Karl Marx, lo sublime, teatro contemporáneo, estética, filosofía del teatro

1. Lo sublime marxista

El crítico británico marxista Terry Eagleton (2010) lleva a cabo una comparación entre la idea de comunismo como un mundo de plena abundancia, tal como lo sostiene Gonzalo en *La tempestad*, y la visión mucho más apocalíptica que Shakespeare presenta en *El rey Lear* donde el comunismo emerge desde los escasos recursos. Lizárraga (2016) sostiene que la visión más ajustada a la visión marxiana es aquella que se ubica entre ambas posiciones antes señaladas.

Ahora bien, Eagleton en su libro *La estética como ideología* realiza una definición de lo sublime marxista como un modo de ideología estética que se relaciona con

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

el comunismo, el cual hace referencia a las visiones antes mencionadas. Es así como en este primer acápite se revisará esta idea de lo sublime marxista y en la segunda parte se analizará cómo se presenta esta estética ideológica en el teatro contemporáneo.

1.1 Eagleton, Shakespeare y el comunismo

Gonzalo es un personaje que aparece en la última obra de teatro de Shakespeare titulada *La tempestad*. Gonzalo es un cortesano leal a su rey Alonso, con quien naufraga en una isla gobernada por Próspero, un poderoso mago quien fuera duque de Milán. El rey se encuentra triste por la supuesta muerte de su hijo y en su intento por animar a su rey, Gonzalo no pierde el optimismo y realiza planes para conquistar la isla. En esta situación es que Gonzalo describe una visión del comunismo que sólo logra que los demás se burlen de él.

Si yo fuera rey, ¿sabéis lo que haría? ... En mi república dispondría todas las cosas al revés de cómo se estila. Porque no permitiría comercio alguno, ni nombre de magistratura, no se conocerían las letras; nada de ricos, pobres y uso de servidumbre ... no más ocupaciones; todos, absolutamente todos los hombres estarían ociosos ... nada de soberanía ... Todas las producciones de la naturaleza serían en común, sin sudor y sin esfuerzo. La traición, la felonía, la espada, la pica ... todo quedaría suprimido porque la naturaleza produciría por sí propia, con la mayor abundancia, lo necesario para mantener a mi inocente pueblo. (Shakespeare, 2003b, p. 537)

Eagleton cita parte de este texto y asevera que esta idea utópica del comunismo que describe Gonzalo se relaciona con la visión clásica de un mundo lleno de abundancia material, donde existe “la espontaneidad, el libertinaje, la fertilidad, la superabundancia, el tesoro inagotable, la trascendencia bendita de trabajo, una plenitud dadivosa no punzada por el deseo” (Eagleton, 2010, p. 95). Según Eagleton, la visión marxista clásica coincide con lo expresado por Gonzalo ya que “implica el desarrollo de las fuerzas productivas, libre de los obstáculos y bloqueos de la prehistoria o la sociedad de clases, hasta el punto de que esas fuerzas puedan producir un superávit suficiente para abolir el trabajo y satisfacer las necesidades de todos” (Eagleton, 2010, p. 96). Además, Eagleton interpreta el comunismo marxiano con una pretensión de superar la escasez hasta el punto de olvidar su posibilidad misma.

Gonzalo asevera que la abundancia es producto de la misma naturaleza y no del trabajo, con lo cual se asegura la plenitud material sin casi ninguna intervención humana. Pero esta actitud de Gonzalo cambia hasta el otro extremo: el ocio total y la indolencia ya que todo el sustento es provisto por la naturaleza. En la república utópica de Gonzalo se anula la interacción entre la naturaleza y la humanidad.

Ahora bien, hay otra posible solución a esta paradoja que se presenta en *El rey Lear*. En esta tragedia, la abundancia está limitada por las necesidades, éstas últimas condicionadas por la cultura, la cual se encuentra en nuestras propias naturalezas.

¡Oh, no hay que razonar sobre la necesidad! Nuestros más desamparados mendigos son en alguna pobrísima cosa superfluos. No concedáis a la Naturaleza más de lo que ella exige y la vida del hombre será de tan bajo valor como la de las bestias. (Shakespeare, 2003a, pp. 341-342)

Según Eagleton, hay cosas suplementarias en nuestra naturaleza “y uno de los nombres de ese peligroso suplemento es ‘cultura’” (Eagleton, 2010, p. 102). La idea es que *El rey Lear* advierte que pueden existir formas excedentes cruelmente destructivas que no toman en cuenta la finitud de los cuerpos y de la naturaleza. Es así que la visión de Gonzalo, anteriormente descrita, no podría ser la más adecuada porque los recursos del mundo no son ilimitados. Esta visión de Lear, asevera Eagleton, es más moderada que la de Gonzalo ya que proviene de un cuerpo limitado y frágil, un cuerpo material y sensible. Shakespeare, lo mismo que el joven Marx de los *Manuscritos*, produce una argumentación que “va elevándose desde la reiteración sobre el cuerpo mortal, material hacia una ética comunista” (Eagleton, 2010, p. 102).

Ahora bien, estos dos tipos de comunismo que Eagleton explica, a partir de estas dos obras de Shakespeare, representan dos extremos que no se llevan del todo bien con la noción del comunismo marxiano. Por un lado, el comunismo de Gonzalo es pura plenitud material, sin división del trabajo y sin comunidad. Este comunismo estaría más allá de la justicia y de las reglas. Las necesidades de todos estarían satisfechas porque la abundancia es absoluta y las necesidades son humanas. Por otro lado, en *El rey Lear*, el comunismo es un mundo de cooperación e igualdad, pero implantado por circunstancias desfavorables. La escasez es una constante amenaza que exige esfuerzos morales enormes en el mundo justo que reclama Lear.

Es así que, el comunismo en el mundo de Gonzalo es consecuencia de la superabundancia, sin necesidad de la acción humana. En cambio, el mundo de Lear es producto de una solidaridad forzada por las circunstancias adversas. Para Eagleton, la visión propiamente marxiana está en línea con el mundo de Gonzalo, y no con el de Lear. Sin embargo, Lizárraga asegura que la atribución a Marx de esta visión le quita al comunismo parte de su atractivo ya que “un comunismo sin comunidad, sin motivaciones para servir a los demás como el de Gonzalo o el que le atribuyen a Marx, no luce como un horizonte deseable ni congruente con los ideales de la tradición socialista” (Lizárraga, 2016, p. 202-203). Ahora pasemos a ver la idea de lo sublime marxista.

1.2 La estética como ideología: lo sublime marxista

En sus *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844, Karl Marx dedica gran parte de la obra a pensar toda la historia y la sociedad de nuevo, está vez desde la primacía corporal. Para hablar de esta posibilidad teórica, veamos lo que indica el propio Marx: “El elemento del pensamiento mismo, el elemento de exteriorización de vida del pensamiento, el *lenguaje*, es también de naturaleza sensible” (Marx, 1982, p. 624). Marx sugiere que la reflexión teórica debe ser en sí misma comprendida como práctica material.

La *sensibilidad* tiene que ser la base de toda ciencia. Sólo partiendo de ella, bajo la doble forma de la conciencia *sensorial* y la necesidad *sensorial* –es decir, solamente si la ciencia parte de la naturaleza– será una ciencia *real*. Para que el “*hombre*” se convierta en objeto de la conciencia *sensible* y la necesidad del “*hombre en cuanto hombre*” se convierta en necesidad, hay que pasar por toda la historia, como historia de desarrollo y preparación. (Marx, 1982, p. 624)

Pareciera que Marx apuntara a una reinención de la estética casi un siglo después de que Alexander Baumgarten la definiera. Según Eagleton (2011), el objetivo del marxismo es devolver al cuerpo sus capacidades expropiadas y para que los sentidos puedan volver a su verdadero lugar, se debe dar mediante la abolición de la propiedad privada (p. 271).

A diferencia del idealismo burgués, Marx ubica la subjetividad corporal como dimensión de una historia industrial en desarrollo, por lo que lo práctico existe gracias a lo estético. Ahora bien, según Eagleton, existe un sublime ‘malo’ para Marx, que tendría que ver con su ideología estética.

En éste [lo sublime 'malo'] se cifra el inquieto e incesante movimiento del mismo capitalismo, su implacable disolución de formas y mezcla de identidades, su confusión de todas las cualidades específicas en una indeterminada, un proceso puramente cuantitativo. El movimiento de la mercancía es en este sentido una forma de 'mala' sublimidad, una cadena metonímica imparabile en la que un objeto se refiere a otro y éste a otro, hasta el infinito. Como lo sublime matemático de Kant, esta interminable acumulación de pura cantidad subvierte toda representación estable, y el dinero es su principal significante. (Eagleton, 2011, p. 283-284)

Es así, como se nos presenta lo sublime marxista, como algo inconmensurable que sobrepasa al ser humano y que tiene relación con la cantidad de dinero que se convierte en la única propiedad importante para el hombre.

El dinero para Marx es una sublimidad monstruosa, un insignificante multiplicador que ha roto toda relación con la real, un idealismo fantástico que borra todo valor específico con la misma rotundidad con la que esas figuras convencionales de la sublimidad —el rugiente océano, los riscos montañosos— engullen todas las identidades particulares en su ilimitada extensión. Lo sublime para Marx, así como para Kant, es *das Unforme*: lo amorfo o monstruoso. (Eagleton, 2011, p. 284)

2. La estética ideológica en el teatro contemporáneo

Es así que, según lo revisado en el punto anterior, la manera en la que se presentaría una estética de lo sublime marxista en el teatro contemporáneo sería a través de la negación a una representación convencional, y no mediante maneras de expresión específicas que se relacionen con el pensamiento de Marx.

Ahora pasaremos a mostrar de qué manera se presenta lo sublime marxista a través de tres elementos habituales del teatro como son la representación mimética, el texto dramático y la experiencia catártica.

2.1 La representación mimética

El teatro clásico aristotélico se materializa a través de la representación mimética de un texto escrito, lo cual nos lleva a hablar sobre la mimesis. Según la teoría de la mimesis definida por Aristóteles, el arte imita la realidad pero esta imitación no es una copia fehaciente, sino una perspectiva libre de la realidad ya que el artista puede presentar la realidad de un modo personal. Es decir, que la libre

creación de una obra de arte está siempre basada en elementos de la naturaleza. Desde aquellos tiempos la mimesis es indispensable para el entendimiento de las representaciones verbales, visuales y en las artes escénicas, así como lo es también para la historia de la estética en general. Durante el renacimiento y el barroco, la teoría de la mimesis continuó poseyendo un lugar esencial en las ideas sobre el arte y se centró sobre todo en las artes visuales (Tatarkiewicz, 2015, p. 307).

En el caso del teatro, a fines del siglo XIX aparece el realismo teatral como un movimiento que desarrolló un grupo de convenciones teatrales que tenía el fin de proporcionar una mayor fidelidad a la vida real en las actuaciones y los textos dramáticos. Ahora bien, para el teórico francés Patrice Pavis, en el teatro contemporáneo, el enemigo principal es la representación, ya que en vez de “figurar eso de lo que el texto habla, el TPD preferirá exhibir, exponer los mecanismos del lenguaje, tratar el texto como un objeto sonoro, no preocuparse de la referencialidad de las palabras” (Pavis, 2016, p. 267). Esto da paso a propuestas teatrales que se contraponen cada vez más al concepto de mimesis, aunque no precisamente la niegan, sino que se relacionan con ella de otra forma.

Ahora bien, el investigador teatral brasileño Augusto Boal denomina a la representación mimética como *el sistema trágico coercitivo de Aristóteles*, ya que, para Boal, es un poderoso sistema intimidatorio, ya que realiza una tarea básica: la purgación de todos los elementos antisociales.

Justamente por esa razón, el sistema no puede ser utilizado por grupos revolucionarios durante los periodos revolucionarios. Es decir, mientras el ethos social no está claramente definido, no se puede usar el esquema trágico por la sencilla razón que el ethos del personaje no encontrará un ethos social claro al cual enfrentarse. El sistema trágico coercitivo puede ser usado antes o después de la revolución... ¡pero no durante! (Boal, 1974, p. 63)

Para Boal, Aristóteles formuló un poderoso sistema purgatorio, cuyo objetivo es eliminar todo lo que no sea tradicionalmente aceptado, incluso la revolución, antes que se genere. Se trata de impedir al individuo, de adaptarlo a lo que preexiste. La idea es que, si se quiere estimular al público a transformar su sociedad, se tendría que buscar otra poética para lograrlo y por eso es que la negación de la representación mimética sería parte de esta nueva ideología estética en el teatro contemporáneo.

2.2 El texto dramático

En 1999, el teórico alemán de teatro Hans-Thies Lehmann lanza su libro titulado Teatro Posdramático, en el cual agrupa un conjunto de expresiones artísticas que vienen apareciendo, sobre todo en Europa desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, las cuales plantean un conflicto con el concepto clásico de teatro, ya que lo posdramático reivindica el espectáculo escénico sobre el texto dramático. En dicho libro, el autor describe las características que poseen estas prácticas teatrales contemporáneas y como dichas manifestaciones redefinen el concepto mismo de drama. Lehmann explica en su investigación que lo posdramático describe un teatro en donde el texto deja de ser la base para la puesta en escena a pesar de que no se encuentre del todo ausente. Es así que el teatro posdramático ya no está subordinado a la preponderancia del texto y, más bien, este se convierte en un elemento más del hecho escénico. Además, Lehmann asevera que el teatro comparte con las demás artes de la posmodernidad la predisposición a la auto-tematización y a la auto-reflexión ya que la práctica escénica contemporánea las ha convertido en un tema de recurrente presentación. Este cambio de foco logra que el teatro posdramático se aleje de lo mimético y de lo ficcional de la representación para tornarse en un teatro más auto-reflexivo y en donde predomine lo metateatral (Lehmann, 2013).

En el caso del teatro clásico aristotélico, se puede considerar al texto dramático escrito como su medio específico. El argumento para considerar la tradición del teatro occidental ligado al texto se encuentra en la Poética de Aristóteles, así como también en los textos dramáticos griegos y latinos. La identificación definitiva entre teatro y texto se produce desde el siglo XVIII con la relectura de los escritos aristotélicos. Es precisamente el clasicismo francés con su regreso a la tragedia clásica y su intento de observación de las reglas aristotélicas que fortalece tal identificación (Sánchez Montes, 2004, p. 20).

Es así, como se llega a que el texto dramático sea lo primordial en escena y que la palabra ocupe un sitio tan relevante en el teatro que se posicione por encima de todos los demás elementos escénicos. Es por eso que gran parte de la historia del teatro clásico aristotélico se concibe desde los textos dramáticos, que también son considerados literarios, y no se toman en cuenta muchos eventos escénicos que no poseen un texto previo para el espectáculo. Es precisamente ahí donde entra el concepto de teatro posdramático que es “un teatro que se ha emancipado del texto dramático y que predica una ausencia de jerarquía entre

los sistemas escénicos, los materiales utilizados y en particular entre la escena y los textos” (Pavis, 2016, p 267). Como se aprecia, el texto y la palabra dejan de ser preeminentes para la realización del espectáculo en el teatro posdramático y comienza a aparecer una autonomía de la escena sin tener que recurrir a un texto escrito previamente.

Por lo tanto, no es que se desestime del todo el uso del texto en el teatro posdramático, sino que convive con los demás elementos escénicos, pero al mismo nivel y ya no como el recurso indispensable para la representación. Se presenta así una ausencia de énfasis en la utilización del texto para dar paso a una democratización de todos los componentes en el hecho escénico.

2.3 La experiencia catártica

La experiencia estética se refiere a la respuesta humana frente a la belleza y al arte en sí. El investigador polaco sobre historia de la filosofía del arte y de la estética Wladislaw Tatarkiewicz manifiesta que, en el pasado, no eran muchos los autores que se habían dedicado a investigar la naturaleza de la actitud mental que se requiere para apreciar una obra de arte, es decir, sobre la psicología del arte y la belleza. Según este filósofo, esto se debería a que el tema pareciera muy sencillo:

Existe belleza en el mundo, y para percibirla se necesita sólo tener un par de ojos y utilizarlos. De un modo más preciso y general: uno debe ser capaz de percibir la belleza y actuar de un modo adecuado ante ella. (Tatarkiewicz, 2015, p. 353)

Para Tatarkiewicz la experiencia estética se relaciona directamente con la actitud del espectador frente a la obra artística. En el caso del teatro, esta experiencia estética es una experiencia perceptiva compartida con varias personas más dentro de un tiempo determinado. Para la historiadora francesa del teatro Anne Ubersfeld, el placer teatral, propiamente dicho, es el placer del signo y este es un placer poderoso porque “reposa sobre el deseo de ver imitar al mundo con los recursos limitados, artesanales del trabajo humano” (Ubersfeld, 1997, p. 332).

Ahora bien, en el caso del teatro clásico, su significación visual se encuentra en el placer estético que se da en lo que Aristóteles denominó la catarsis. Aristóteles designa con dicho nombre al efecto de purificación producido en los espectadores por una representación trágica, ya que, para este filósofo griego, la tragedia describe en forma dramática, no narrativa, incidentes que suscitan

piedad y temor y, de esta forma es que se consigue la purificación (catarsis) de estas pasiones (Ferrater Mora, 1994, p. 501). Es la identificación del espectador con lo que sucede en el escenario lo que provoca esta liberación, como una purga de la mente para librarla de lo que se manifiesta como un obstáculo o es motivo de perturbación.

Ahora veremos cómo el teatro épico creado por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht se opone al efecto de catarsis. A mediados del siglo XX, Brecht propone en su teatro épico una forma de no permitir que la audiencia se identifique con lo que acontece en escena. Esto lo realiza con el objetivo de que los espectadores tomen una posición crítica y racional frente a lo que se les muestra, es decir, evitar que se produzca la catarsis y que aparezca una cierta racionalidad en su pensamiento. A esto Brecht lo llama el efecto de distanciamiento y para lograrlo se utilizan diferentes efectos: interrupciones durante la obra dramática, efectos de sonido e incluso con la interpretación de los actores que rompen la denominada 'cuarta pared', es decir, se dirigen al público asistente durante el transcurso de pieza teatral (Brecht, 1973).

El teatro épico de Brecht también posee una función crítica que pretende ser didáctica ya que saca al espectador deliberadamente de la representación ficcional para hacerlo pensar sobre lo que observa en escena y que no se deje llevar por la identificación con los personajes mediante la catarsis. De esta manera, es que los actores ya no se comprometen emocionalmente con los personajes que representan y logran que el público no se identifique o se reconozca con lo que se interpreta sobre el escenario. Para esto, en el teatro épico se define el *gestus*, que consiste en determinar ciertos rasgos de un personaje, como un determinado ademán o ciertos gestos, para que el público entienda claramente la actitud del personaje sin que el actor se involucre emocionalmente de forma excesiva. Es decir, el *gestus* supone una selección de elementos organizados para convertirse en significados (Brecht, 1973). Por ejemplo, mostrar un cartel con un texto que indique que un personaje está molesto en lugar de que el actor exprese la molestia a través de sus gestos con la cara o movimientos con el cuerpo. Así se manifiesta una ausencia de compromiso emocional por parte de los actores en la creación de los personajes que ejecutan para el montaje escénico.

3. Lo sublime marxista como estética ideológica en el teatro contemporáneo

Cómo hemos visto al comienzo de este ensayo, Eagleton planteaba dos nociones de comunismo que se pueden derivar de dos obras de Shakespeare. Estaba el sueño de Gonzalo en *La tempestad*, en donde el comunismo de la plena abundancia surge espontáneamente, sin esfuerzo, y en el cual la riqueza se distribuye sin reglas. Y también estaba el comunismo presentado en *El rey Lear*, con la idea de un comunismo de posguerra, caracterizado por una menor abundancia y reglamentado por una ley distributiva, según la cual cada uno debe tener lo suficiente. Eagleton asegura que la idea de Gonzalo es aquella que se acerca más a la interpretación marxiana del comunismo: un mundo social más allá de las reglas, de la medida; el mundo de lo sublime, de aquello que solo puede representarse a sí mismo. Aunque para Lizárraga, el comunismo, como lo quiere Marx, es “abundancia moderada, *ethos* igualitario y distribución según las necesidades” (Lizárraga, 2016, p. 213), es decir, una idea que se encuentra entre ambas posiciones antes descritas, la visión de Gonzalo que menciona Eagleton es la que tendría relación con las características del teatro contemporáneo que hemos visto en el acápite anterior.

Ahora, retomemos la idea de Eagleton sobre lo sublime marxista que se mencionó en el primer punto.

La sublimidad ‘buena’ del comunismo, como podríamos llamarla, se contrapone pues a la sublimidad ‘mala’ del capitalismo mismo. Para Marx, el dinero es un tipo de sublimidad monstruosa, un significante infinitamente generador que sumerge todas las identidades específicas, una disolución de las formas determinadas. De modo que el capitalismo y el comunismo comparten un rasgo en común: ambos son modos de la sublimidad. Pero mientras el capitalismo es sublimemente irrepresentable, precisamente porque carece de su falta de forma y de proporcionalidad, el comunismo, en realidad, tiene una forma. Sólo que, como la ‘ley’ del artefacto de Kant, esa forma no es más que lo que crea la actividad de sus miembros, antes que una estructura predeterminada a la cual ellos deben forzosamente ajustarse. Llegados a este punto, podríamos afirmar que la solución al problema de la forma y el contenido es lo que conocemos como democracia socialista. La obra de arte, cuya ‘ley’ o forma general no es nada más que las interrelaciones concretas y prácticas de sus detalles individuales, enteramente

inseparables de esta 'actividad', es, en gran medida, un receptáculo para un orden político que todavía debe instaurarse. (Eagleton, 2010, p. 100-101)

Como hemos observado hasta el momento, el teatro contemporáneo conlleva a menudo a una reducción radical a lo simple, 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, esta reducción a una pobreza aparente lo que consigue es que se quiebre el orden del teatro clásico aristotélico, para salir de lo prefijado e ir más allá de las convenciones teatrales. Ahora bien, miremos la definición de Eagleton quien considera la ética de Marx como estética.

Si se nos pidiera caracterizar la ética de Marx, podríamos, entonces, considerarla como 'estética' y no sería lo peor que podríamos hacer. Pues la estética es tradicionalmente aquella forma de praxis humana que no requiere justificación utilitaria, sino que se procura sus propias metas, fundamentos y razones. Es un ejercicio de energía de por sí auto gratificante; y el socialismo para Marx es exclusivamente el movimiento práctico de hacer surgir un estado de cosas en el cual algo similar se encuentre a disposición del mayor número posible de individuos. Donde estaba el arte debería estar la humanidad. (Eagleton, 1999, p. 31)

Es decir, si se supone que el comunismo equivale a una superabundancia material, el comunismo podría leerse más como estética que como una ética. Cuando el marxismo es visto como una estética, la secuencia de dos fases del comunismo (socialismo y comunismo) presenta diversos matices.

El socialismo, como la obra de arte clásica o 'bella', procura poner en equilibrio estas dimensiones, pero al hacerlo continúa trabajando proporcionalmente: justicia, equidad, igualdad para todos y cada uno de acuerdo con su trabajo. Para Marx, el comunismo, en cambio, se caracteriza no por la simetría del artefacto clásico o bello, sino por el exceso inconmensurable de lo sublime ... En el comunismo, la liberación de las fuerzas creativas por la liberación misma es su propia medida. Lo cual equivale a decir que no es ninguna medida en el sentido habitual del término. (Eagleton, 2010, p. 99-100)

Para Eagleton, el comunismo marxiano no se parece a las obras de arte clásicas, porque estas pretenden lograr un equilibrio entre la forma y el contenido. De esta

forma, mientras el socialismo trasciende las formas económicas y políticas del presente, el comunismo nos plantea una crisis de representación. Es ahí donde se presenta la relación con las nociones del teatro contemporáneo que hemos visto ya que también plantea una crisis a la representación escénica. El problema de la representación en el comunismo se presenta cuando aparece una superabundancia que no puede ser esquematizada, ya que las formas convencionales no pueden expresarla y, por lo tanto, se extinguen. El socialismo, así como el teatro clásico aristotélico, se encuentra aferrado a una forma de representación, mientras que el comunismo, al igual que en el teatro contemporáneo, no puede ser capturado por la imaginación. “El comunismo es sublime porque es iconoclasta. Escapa de la imagen o del icono, cosa que no puede decirse del socialismo” (Eagleton, 2010, p. 100). Es por eso que los conceptos mencionados anteriormente en el teatro contemporáneo no solo se manifiestan en el contenido de este sino también en su forma de realización.

El rechazo a lo mimético en el teatro contemporáneo tiene relación con la idea de Terry Eagleton de la estética como ideología. “La estética busca resolver de una forma imaginaria el problema de por qué, bajo ciertas condiciones históricas, la actividad humana corporal genera un conjunto de formas ‘racionales’ por las que el cuerpo mismo queda entonces confiscado” (Eagleton, 2011, p. 278). Es por eso que en el teatro contemporáneo se busca rehuir a los modelos representacionales fijos o asumidos por la dramaturgia clásica para dar paso a una representación que se emancipa del texto, el cual se resiste a ser fijado de una única forma. A través de las tres características del teatro contemporáneo (representación mimética, el texto dramático, y la experiencia catártica) es que se presenta una estética ideológica que se vincula con lo sublime marxista, de tal forma que esta negación le provee al arte un uso autorreflexivo de ciertos elementos y una autorreferencia en el lenguaje teatral.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (2013). *Poética*. Alianza Editorial.
- Boal, A. (1974). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Ediciones de la Flor.
- Brecht, B. (1973). *Escritos sobre teatro*. Nueva Visión.
- Eagleton, T. (1999). *Marx y la libertad*. Editorial Norma.
- Eagleton, T. (2010). El comunismo: ¿Lear o Gonzalo? En A. Hounie (Ed.), *Sobre la idea del comunismo* (pp. 95-104). Paidós.
- Eagleton, T. (2011). *La estética como ideología*. Trotta.
- Ferrater Mora, J. (1994). *Diccionario de filosofía*. Ariel.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. CENDEAC.
- Lizárraga, F. (2016). Comunismo y comunidad: de Shakespeare a Thelonious Monk. *Astrolabio. Nueva época*, (17), 193-216.
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/13628/16208>
- Marx, K. (1982). Manuscritos económico-filosóficos de 1844. En W. Roces (Ed.), *Escritos de juventud de Carlos Marx* (pp. 555-668). Fondo de Cultura Económica.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Sánchez Montes, M. J. (2004). *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Biblioteca Nueva.
- Shakespeare, W. (2003a). El rey Lear. En *Obras Completas. Tragedias* (pp. 319-370). Aguilar-Santillana.
- Shakespeare, W. (2003b). La tempestad. En *Obras Completas. Comedias y poesía* (pp. 525-562). Aguilar-Santillana.
- Tatarkiewicz, W. (2015). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, (8ª ed.). Tecnos.
- Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*. Asociación de Directores de Escena de España.

MESA 3

- **Política y sociedad; otredades y subalternidades en la investigación de las artes escénicas**

Del hombre nuevo a la subversión marica. Puesta en escena del cuerpo sexodisidente como sujeto político en la revuelta popular chilena de 2019

Daniela Cápona Pérez
Universidad de Chile

Resumen

El texto analiza dos registros de prácticas socioestéticas acontecidas durante el estallido social chileno (2019) en los cuales la performatividad desplegada puede leerse como la negociación de los límites del constructo “pueblo” por parte de miembros de la comunidad sexodisidente. En ambos registros se observa cómo la identificación no heterosexual se instala en el espacio público estableciéndose como parte de la ciudadanía, abandonando así la condición de alteridad que durante más de un siglo había ocupado.

Palabras clave: teatralidad, protesta, sexodisidencia, performatividad

Comenzó el 18 de octubre de 2019 en la capital, Santiago de Chile. Aunque realmente había comenzado varios días antes. El alza de los pasajes del metro (30 pesos) y declaraciones de ministros de Estado que ridiculizaban el reclamo de la población ante el alza del costo de la vida generaron un ambiente tenso en la ciudadanía. El lunes 15 de octubre estudiantes secundarios comenzaron a evadir masivamente el pago del metro. Al cabo de algunos días, gente de todo tipo se unió a estas acciones. El gobierno respondió con más vigilancia, la policía persiguió a los evasores sacándolos a golpes de los vagones. El día viernes, las evasiones en el metro comenzaron temprano, la policía continuó la persecución. Para las 7 de la tarde, miles de personas estaban en las calles, encarando a la policía, mostrando carteles, gritando consignas y golpeando cacerolas. Los disturbios de ese día tuvieron como resultado 7 estaciones del metro totalmente quemadas, 18 parcialmente incendiadas y 93 con múltiples daños. También hubo saqueos e incendios en supermercados (cadenas multinacionales) y un inusual incendio de la escalera de escape del edificio corporativo de la empresa proveedora de

electricidad. Esa misma noche se escuchaba ya una consigna que en los días y meses siguientes se haría recurrente: “no son 30 pesos, son 30 años”. El 18 de octubre de 2019 se iniciaba lo que luego de unos días sería denominado “estallido social”.

Resulta complejo relatar este episodio a lectores que desconozcan el contexto social chileno, dado que existen elementos contextuales fundamentales para comprender las razones del alzamiento. Podría partir señalando que en Chile se instaura durante la dictadura de Augusto Pinochet un régimen económico neoliberal sin regulación¹, el cual permanece y se fortalece con los gobiernos democráticos que le suceden y que al 18 de octubre de 2019 lleva ya unos 30 años. Dicho régimen genera una precarización en la población, un debilitamiento del Estado en favor de la empresa privada, escasa regulación de las responsabilidades sociales del empresariado y una enorme inestabilidad económica en el grueso de la población, la que se ve presa de un sistema que promueve el endeudamiento como modo de subsistencia. De más está decir que la privatización de la salud y de la educación son centrales en ese modelo, por lo que el endeudamiento afecta sobre todo a estas áreas. La implantación de este modelo tiene lugar durante una dictadura cívico militar que se impuso sobre la población mediante la violencia a todo nivel, lo que incluye el terrorismo de Estado y la violencia extrema ejercida por las fuerzas armadas y la policía tanto en espacios públicos como a través de la tortura sobre los cuerpos rebeldes. Durante la revuelta del 2019, nuevamente el ejército y la policía se encargaron de reprimir violentamente a los manifestantes, lo cual activa una memoria colectiva de la represión en dictadura a la vez que permite entender la confrontación entre el pueblo precarizado y las fuerzas policiales como la continuidad de una relación altamente violenta y desigual entre la población y una élite constituida por la clase alta y la clase política, de las cuales las fuerzas armadas actuarían como guardianes.

1. El pueblo unido...

Esta circunstancia nos permite plantearnos la cuestión de quién es realmente “el pueblo”. ¿De qué operación discursiva se vale el poder para circunscribir “el pueblo” y qué se pretende con ello? “El pueblo no es algo establecido de antemano sino que somos nosotros quienes marcamos sus límites” (Butler, 2017, p.11).

¹ Un relato interesante de este proceso lo desarrolla Naomi Klein, en su trabajo *The shock doctrine. The rise of disaster capitalism*. La autora detalla en este texto las particulares características de la propuesta económica de Milton Friedman y la escuela de Chicago, abordando también los métodos de implementación de dicho modelo económico en ciertas zonas del mundo (como sur de América Latina, por ejemplo) que funcionaron como laboratorios de prueba para el sistema. Klein analiza el caso chileno revisando el mecanismo del shock (en este caso dado por la dictadura y la violencia que esta despliega) como modo de eliminación de las resistencias políticas que la implantación de un modelo como este generaría en la población.

Durante la revuelta del 2019 se observa una reformulación de lo nacional, además de una revisión sobre el lugar que cada colectividad ocupa en el orden simbólico del país. Se visibilizan y valoran comunidades antes ignoradas y la mirada se vuelca hacia las condiciones de vida precarias de la población a la vez que se desmonta el mito de la clase media como grupo mayoritario y económicamente solvente. Esta mirada autorreflexiva arroja, al cabo de unas semanas de protesta, la noción de que una parte importante de la población continúa identificándose como “pueblo”. Se recuperan narrativas que se creían perdidas que aluden a la figura de “pueblo” como concepto para la autodenominación, fenómeno que sorprende dado que dicha denominación había caído en desuso siendo reemplazada por otras consideradas políticamente neutras.

Recordemos que la palabra “pueblo” en América Latina suele asociarse a la izquierda política y, en esta clave, hace referencia al proletariado y no al total de la población. Así esta denominación nos remite no solo a la problemática sobre los criterios de exclusión desarrollada por Butler en su texto *Cuerpos aliados y lucha política*, sino que además porta una carga política asociada a la historia reciente del continente. La cuestión de “el pueblo” en 2019 aparece, por lo tanto, con esta doble dimensión, presentando la pregunta sobre cuáles son los sujetos y los cuerpos que constituyen el “pueblo”, y a la vez revitalizando una palabra para la autodenominación que posee connotaciones específicas: proletariado, precariedad y filiación con la política y la estética de la izquierda. En el citado trabajo, Butler comienza estableciendo el problema de la demarcación de “el pueblo”, planteando que cada vez que se apela a ese término necesariamente se hace referencia a una población que queda fuera de dicha definición.

Por eso, cuando un grupo, una asamblea o una colectividad organizada se presentan como “el pueblo”, utilizan el discurso en un sentido muy preciso estableciendo sus propios presupuestos sobre quiénes están incluidos en dicho concepto y, por lo tanto, aludiendo a una población que no es “el pueblo”. De hecho, cuando se recrudece la lucha por decidir quiénes constituyen “el pueblo”, ese grupo defiende su versión del “pueblo” por oposición a quiénes están fuera, a los que considera una amenaza, o como algo radicalmente distinto de lo que se propone entonces como “pueblo” (Butler, 2017, p. 12).

El problema del criterio de demarcación se hace presente en el caso chileno, toda vez que surge una espontánea y masiva asamblea autodenominada “pueblo”

que mediante su sola presencia está emplazando a una pequeña porción de la población a la cual no considera parte del “pueblo”. Esta población sería la clase política, la elite económica y quienes en ese momento integran el gobierno.

Volver a decirse “pueblo” en aquel contexto supone asumir la condición de precariedad o pobreza, lo que a su vez supone rechazar el mecanismo de la deuda perpetua como herramienta única para la movilidad social. Supone recuperar al menos parcialmente la retórica de la izquierda del siglo XX que denominaba así a la mayoría desfavorecida por el modelo capitalista. El uso de esa retórica en este caso implica una especie de revisión crítica de aquellos términos que configuraron hasta los años 80 el léxico revolucionario. El estallido social implica el reconocimiento de que los antagonismos de clase persisten, aunque conviven con relaciones derivadas de otras categorías y definiciones. Es justamente la manifestación de esa convivencia entre categorías de exclusión y el ejercicio de enunciación que manifiesta una voluntad de redefinición del “pueblo” lo que se abordará en las siguientes páginas.

Aunque en nuestro afán por proponer un grupo que incluya a cualquier persona empleemos la palabra “todos”, implícitamente seguimos manejando nuestros propios presupuestos sobre quiénes están incluidos y por eso no conseguimos superar lo que Chantal Mouffe y Ernest Laclau denominan “la exclusión constitutiva” merced a la cual se determina la idea de inclusión que en cada caso se maneja. (Butler, 2017, p. 12)

Tal como lo plantea Butler no es posible caracterizar con claridad ese criterio de “exclusión constitutiva”, sin embargo, se vuelve indispensable la conciencia de que dicho criterio estará operando cada vez que se convoque al “pueblo” o se elabore discursividad en nombre de dicho constructo. Según la autora:

Dicho de otro modo: no hay posibilidad de construir “el pueblo” sin una frontera discursiva trazada en algún sitio, si no se siguen las líneas de existencia de los Estados-nación, de las comunidades raciales y lingüística o de la filiación política. El cambio discursivo encaminado a determinar “el pueblo” de una forma o de otra no es sino una invitación a establecer un límite reconocido, sea este la frontera de una nación o la línea que define a las personas que “se reconocen” como el pueblo. (Butler, 2017, p. 13)

A propósito de aquel límite disputado es que abordaremos el asunto de la pertenencia y de la manifestación gestual y teatralizada de dicha pertenencia, ejecutada por sujetos sexodisidentes en el contexto de la revuelta. Proponemos que muchas acciones y manifestaciones callejeras por parte de sujetos sexodisidentes (individuos o grupos) constituyeron una negociación de esa “frontera discursiva trazada en algún sitio” y que a través de la performance de estos sujetos y de sus interacciones con el resto de los manifestantes, es que se produce públicamente una reevaluación de los criterios de pertenencia al “pueblo”.

1.1 ¿Quién llama al pueblo?

Una de las cuestiones más interesantes de las movilizaciones de 2019 es el hecho de que no existe entidad convocante, rasgo que se mantuvo a lo largo de los meses. Se le criticaba al movimiento la ausencia de líderes, lo que parecía indicar cierto alejamiento de la tradición política moderna. No habiendo entidad convocante, quienes se movilizan y se manifiestan lo hacen de forma autónoma, lo que se vuelve relevante si nos remitimos a la discusión sobre los criterios de inclusión/exclusión referentes al “pueblo”. En este caso no existe una voz legitimada que nombre o interpele al “pueblo” estableciendo de paso criterios de exclusión implícitos en esa denominación. Esta vez el primer criterio que opera vendría del propio individuo, quien acude a la protesta en tanto considera que el “pueblo” debe acudir. Este mecanismo resulta en la enorme diversidad de individuos en las calles esos últimos meses de 2019, organizándose en ocasiones según criterio de profesión, edad, e incluso filiación estética. Los criterios de agrupación funcionan de forma efímera, los grupos se distinguen por el uso de banderas, carteles o colores, a la vez que se observa total heterogeneidad en los manifestantes. En este contexto, vemos la presencia de colectivos que durante las décadas anteriores fueron considerados “minorías”, alteridades que si bien habían ganado espacios en la arena política no participaban del constructo simbólico de “pueblo” en condición de igualdad; por el contrario, ocuparon siempre ese incómodo lugar de “minorías”. Me refiero específicamente a discapacitados, ancianos, sujetos sexodesobedientes y pueblos originarios, por nombrar algunos.

En octubre del 2019 nadie convoca al “pueblo”, y tal vez por eso el criterio de exclusión implicado en las enunciaciones sobre y hacia el “pueblo” se convierte transitoriamente en un criterio de inclusión que cada individuo aplica sobre sí mismo, resultando en una multitud de sujetos que se dicen “pueblo” aun si la retórica política convencional nunca los había llamado así.

Las calles durante las protestas se convierten para las colectividades históricamente marginadas en espacios para autodenominarse, autorrepresentarse y hallar estrategias de aparición que les confieran un lugar en la economía simbólica de la interacción ciudadana. Esto se produce mediante la presencia de los cuerpos en el espacio público, mediante la gestualidad y la capacidad expresiva y política de sus estrategias comunicativas. En ese sentido, la reunión, la presencia y la exposición del cuerpo a la mirada, al peligro, al daño, a la alegría, a la compañía, son fundamentales y se constituyen en las maneras concretas e incontestables de accionar en razón de la demanda por dignidad. Este accionar de la protesta basado en la presencia genera necesariamente una estética, un modo de comunicación fuertemente visual, en el que la reunión de los cuerpos genera una imagen de gran peso comunicativo.

“el pueblo” no solo se manifiesta en sus reclamaciones verbalizadas, sino que es fruto de las condiciones de posibilidad de su aparición, y esto es lo que sucedería en el campo visual y en virtud de sus propias acciones, así como en la representación corporeizada de la que forma parte. (Butler, 2017, p. 27)

Este punto resulta central, la discursividad en estos eventos no será necesariamente verbal:

los cuerpos, en las reuniones, *dicen* que no son prescindibles aunque no articulen palabra. Esta posibilidad expresiva forma parte de una performatividad corporeizada que está marcada por la dependencia y la resistencia del individuo. (Butler, 2017, p. 26)

De la presencia surgen vías comunicativas que constituyen lenguajes complejos e independientes de la discursividad logocéntrica. Por lo mismo, el análisis de la performatividad de la protesta resulta pertinente para examinar aquello que la protesta comunica mediante su puesta en escena.

Las formas de resistencia política de características espectaculares han sido llamadas por Ileana Diéguez “prácticas socioestéticas”, término que señala las expresiones que emergen desde el concierto social pero que se valen de elementos espectaculares propios de las artes para comunicar y el reclamo político. En palabras de la autora se trata de: “prácticas no exclusivamente artísticas, en las que se involucran ciudadanos y creadores que utilizan dispositivos estéticos para

la elaboración de nuevos discursos en la protesta pública, sin buscar legitimar sus acciones como producciones artísticas” (Diéguez, 2009, p. 2). Diéguez aborda el análisis de estas prácticas entendiéndolas como eventos de “teatralidad liminal” en tanto se encuentran en el límite entre lo que convencionalmente entendemos por arte y lo que identificamos como actividad de la vida social. El concepto, derivado del trabajo de Víctor Turner, en su análisis de ritos comunitarios, se aplica aquí ya no a ritos sino a acciones políticas en el espacio público. La utilidad del trabajo de Diéguez está dada en tanto la autora se especializa en la lectura de manifestaciones contrahegemónicas, las cuales se configuran con rasgos particulares en lo que respecta a las relaciones que se establecen entre los participantes y su relación con el ordenamiento social establecido. Para abordar dichas particularidades la autora usa el término “antiestructura”, el cual define como un estado que “no corresponde o contradice aquel orden” (Diéguez, 2009, p. 4).

La resistencia al orden jerárquico usual sería determinante en el caso que nos convoca, y es con relación a lo mismo que el concepto de *communitas* se vuelve apropiado para estas acciones, en tanto denomina el estado efímero de esa experiencia en las que las jerarquías y protocolos se suspenden dando paso a otro tipo de comunicación y a la generación de lazos transitorios de empatía y afinidad entre participantes.

Si la conducta performativa ha sido asociada a la interpretación de roles sociales, también puede expresar la subversión de la norma, la suspensión de roles regulados y la ejecución de acciones lúdicas que invierten las conductas sociales establecidas. En el ámbito de los actuales estudios culturales, la performatividad ha sido problematizada como “el modo en que se practica cada vez más lo social” (Yúdice, 43), como puesta en ejecución de normas sociales, pero también como contestación y rechazo a las mismas. (Diéguez, 2009, p. 7)

2. Los registros

Todo lo anteriormente desplegado opera como enfoque para la revisión de dos registros de acciones públicas ocurridas durante la revuelta en 2019. En ambos casos las acciones constituyen prácticas socioestéticas, en tanto se trata de acciones cargadas de teatralidad concebidas no como obras de arte sino como modos de comunicación social

2.1 Registro N.º 1

Tres jóvenes bailan en las cercanías de la plaza Dignidad², centro de la revuelta. Están rodeados por una multitud de adolescentes que cantan, animan y aplauden. El baile que los jóvenes realizan puede identificarse como *Voguing*, modalidad de baile expresivo proveniente del circuito *queer* de los barrios marginales de NY en los años 80. El *voguing* se hizo conocido primero a través del documental *Paris is Burning* (1990) de Jennie Livingston, que recoge los testimonios de los bailarines, quienes comentan la codificación implicada en el baile y las connotaciones de la danza y su contexto. Esta práctica adquiere más notoriedad cuando es revisada por Judith Butler en su trabajo de 1993, *Cuerpos que importan*, en el que la autora encuentra en los eventos de *voguing* (*balls*), así como en la contracultura que los genera, un perfecto ejemplo de deconstrucción del género, ejercicio que a la vez da cuenta de la cualidad performativa de este. Algunos años después, este estilo de danza es recogido por Madonna quien imprime a ello una estilización (y una despolitización) observable en su tema *Vogue* y en el videoclip del mismo nombre.

Existe una brecha temporal entre la circulación del documental de Livingston y el año 2019. La presencia de este referente en el contexto de la revuelta chilena se puede explicar por la circulación de la serie *Pose* (Netflix), que genera una ficción a partir del contexto que circunda los *balls* en el Nueva York de los años 80. Esta serie destaca las relaciones entre los jóvenes sexodisidentes que participan en los bailes, sus agrupaciones en casas (estructuras que resignifican la idea de familia) y el desarrollo de una particular estética vinculada al baile como forma de expresión politizada de resistencia ante la presión económica neoliberal y heterosexista del contexto.

Un elemento particular de la acción que revisaremos es que los jóvenes que acompañan y animan a los bailarines cantan proporcionando un fondo musical para la danza, y ese es la Canción *El pueblo*, de Sergio Ortega, tema ícono de la canción protesta latinoamericana de los años 70. Específicamente corean el verso más conocido: “El pueblo unido jamás será vencido”. Tanto el tema como la frase han sido usadas ininterrumpidamente como lema de protestas alrededor del mundo, y como es de suponer durante el alzamiento social de 2019 la canción adquiere nueva vigencia.

² La plaza Dignidad corresponde al sector llamado plaza Baquedano, zona que se encuentra en el límite entre el centro cívico de la ciudad y los barrios ocupados por la población más adinerada. Este lugar tradicionalmente era usado como punto de partida de marchas y manifestaciones políticas, así como de celebraciones deportivas. Durante la revuelta, esta zona se convirtió en el centro de las protestas. En ese contexto, comenzó a ser llamada plaza Dignidad, haciendo alusión a uno de los principales reclamos de la población: una vida digna, libre de precariedad.

2.2 Registro N.º 2

Una pareja de hombres jóvenes, vestidos con pantalones cortos y camisetas negras, que portan además capuchas negras, bailan un tango en medio de la calle. La kinética de los bailarines ofrece semejanzas con el estilo conocido como *ballroom dancing*, forma estilizada especialmente acrobática de baile de competición. Esta acción tiene lugar en las cercanías del monumento a Baquedano, zona central de la mencionada Plaza Dignidad. En el registro se aprecia que el tránsito vehicular ha sido interrumpido y que en el lugar las manifestaciones se desenvuelven con cierta agitación. La zona está llena de una bruma blanca que suponemos corresponde al polvo emanado de extintores de fuego. Tanto el corte de las calles como la activación de los aparatos es obra de los manifestantes, de los cuales los bailarines forman parte.

3. La estética y política en la modernidad

*Y ahí veo al hombre,
que se levanta, crece y se agiganta.*
Ángel Parra

Y ahora, el pueblo que se alza en la lucha, con voz de gigante, gritando adelante.
Sergio Ortega

De acero son, ardiente batallón
Sergio Ortega

Para revisar las formas en que estos dos registros se desenvuelven, una cuestión relevante será la marcada diferencia de estas manifestaciones con las maneras convencionales de protesta que se desarrollaron en el contexto nacional durante las últimas 5 o 6 décadas. Aquí necesariamente debemos abordar lo que llamaremos la estética de la protesta, y con ello nos referimos a los aspectos formales a través de los cuales el reclamo político se ha expresado históricamente. En cada territorio, estas formas poseen particularidades derivadas de la cultura, rasgos de visualidad, gestualidad, musicalidad e incluso verbalidad. Existe entonces una teatralidad de la protesta y esta posee diferentes rasgos dependiendo de su localización. En el caso de América Latina estas formas derivan en gran medida de una formalidad establecida por las revueltas de corte marxista, que desde principios del siglo XX aparecen canalizando los reclamos proletarios y conduciendo un proyecto de transformación social conducente al modelo socialista.

Es innegable que la llamada izquierda posee una estética, un conjunto de rasgos formales que devienen rasgos de identidad expresiva. Reconocemos entre ellos la aglomeración, la marcha, el puño izquierdo en alto, la concreción y efectividad del slogan que expresa el reclamo (“El pueblo unido...”). Asimismo, reconocemos como parte de la estética de la izquierda la ausencia de adornos y lujos, la utilidad y practicidad de aquello que se porta. Podemos también identificar una tendencia a la tosquedad, los acabados gruesos, la cercanía con lo militar/miliciano y con lo campesino nos hablan de la valoración del trabajo manual, la lucha armada, la fuerza física y la voluntad. El cuerpo aparece como soporte resistente y duro, siempre en una tendencia ascendente, cuestión que es reforzada por la retórica verbal. Se habla de pueblos que se alzan y avanzan, de hombres que se alzan, se acude a concentraciones a ver oradores que se alzan entre la multitud, que a su vez alza los puños en señal de fuerza y confianza en el progreso. La programática marxista es efectiva en tanto cada acción posee una finalidad, cada movimiento persigue un objetivo en un universo en el que todo es trabajo para la consecución de la utopía. El aspecto del guerrillero y del trabajador que integra la masa comparten entonces la uniformidad con el colectivo y una visualidad que remite al trabajo físico duro. Se trata de una imagen masculinizada, que rechaza todo adorno o referencia a la delicadeza. La firmeza, el movimiento ascendente que alude a lo erecto como gesto de avance y crecimiento configuran una estética de rasgos profundamente modernos. La utilidad, el rendimiento, el pragmatismo operan como valores centrales en este sistema de signos, la fuerza y el progreso, la idea del avance sostenido, la energía imparables son todos elementos que remiten con claridad a los ideales de la modernidad industrial.

Considerando lo anterior, resulta casi evidente que en esa construcción simbólica de pueblo, masculinizado, enérgico y erecto, la figura del homosexual (y de cualquier otro sujeto sexodisidente) es enérgicamente rechazada. La desobediencia sexual es considerada un vicio, signo de debilidad de carácter, desacato inaceptable y, en último caso, enfermedad que requiere de cura. Son numerosas las muestras de rechazo y persecución a sujetos homosexuales en regímenes marxistas. En el contexto latinoamericano podemos citar el caso cubano,³ que persiguió incluso con cárcel y trabajos forzados a hombres homosexuales o simplemente demasiado femeninos para el modelo de ciudadano revolucionario.

³ Véase el documental Conducta impropia de Néstor Almendros, que contiene testimonios de numerosas víctimas de persecución por orientación sexual.

La modernidad y su base racional, su organización en torno al crecimiento y la producción establecen una lógica que opera en todos los ámbitos de la vida humana. Así, incluso la percepción del entorno se ve determinada por el modelo moderno de evaluación, que considera el rendimiento y el resultado de una acción como parámetros clave. Paul Preciado identifica estas características modernas como basales en el rechazo a la sexodesobediencia que opera en el siglo XX, el que se basaría en la consideración de que el intercambio erótico que no tiene posibilidades de engendrar sería improductivo en tanto el gasto energético implicado en la interacción sexual no generaría rendimiento alguno. Una relación sexual no productiva, sería bajo esa lógica, una práctica sin sentido, y quienes la llevan a cabo, por fuerza sufrirían de una irracionalidad patológica.

Por otra parte, la sexodesobediencia no es una práctica específica, sino que implica una red de identificaciones, un lugar en la economía simbólica de la sociedad y una cultura con una historia plena de discontinuidades e interpretaciones (como toda historia). En ese sentido, la sexodesobediencia también ha construido un entramado estético distintivo (aunque muy variado) a través del cual se produce la expresión y comunicación de los sujetos que se identifican como parte de esta comunidad. Características como el borramiento de las marcas de género, la inversión de dichas marcas en su relación con el sujeto, la exacerbación de señas de género hasta desnaturalizarlas serían algunas de las características de una estética altamente citacional, que en la mayoría de los casos propende a la desnaturalización del lenguaje normativo del sistema sexo género.

En los registros que hemos mencionado dicha estética se presenta como elemento comunicativo central, en tanto expresa elocuentemente la identidad de los manifestantes, lo cual se vuelve relevante dado que su presencia en el contexto de la revuelta implica una operación política: la de autodefinirse como pueblo. La estética de las desobediencias sexuales vendría a contravenir abiertamente la matriz moderna. Nelly Richard, en una revisión de los trabajos de performance de las Yeguas del apocalipsis en los años 80, acierta en señalar el potencial del travestismo y su hiperbólica estética como gesto desafiante al capitalismo liberal que comenzaba a invadir al país.

La ociosidad de la fiesta es parte de la misma anti economía de lo suntuario que practica el travesti cuando demora en maquillarse y en vestirse como eterno preámbulo a su teatral salida a escena: una anti economía de la fiesta,

de los retoques cosméticos y los arreglos de vestuario que se subleva contra la racionalidad del límite entre utilidad (la eficiencia contable del rendimiento productivo) e inutilidad (las ganas de renunciar a esta demanda capitalista de eficacia por desdén o excentricidad). (Richard, 2018, p. 47)

Según Richard, el dispendio sería uno de los rasgos relevantes del travestismo. En ese contexto, en tanto la inversión en tiempo, recursos y energía no posee más retorno que la satisfacción de los sujetos al generar una imagen y habitarla durante un tiempo limitado. De hecho, la autora comenta la cualidad efímera de la performance travesti de Las yeguas, señalando que el colectivo rara vez registraba sus trabajos, entregándose así a la desaparición total de la obra: “La sed de lo irrepetible que anima a Pancho y a Pedro en sus improvisados recorridos por variadas identidades y geografías prefiere lo vivo de un recuerdo que tenga presente la fragilidad de sus huellas delebles, evanescentes” (Richard, 2018, p. 48).

Algo similar sucede en los eventos que aquí comentamos, los registros que estamos revisando existen por mera casualidad y de hecho no fueron programados por los manifestantes, quienes por lo demás, no consideran sus acciones como obras de arte sino como modos de expresión política (prácticas socioestéticas). Se repite entonces la política travesti del derroche, que esta vez no se expresa con plumas ni ornamentos hiperfemeninos, sino como desborde de energía y expresión gratuita que nada genera salvo la experiencia y el placer del instante.

Suscribiendo lo afirmado por Richard, me atrevo a señalar que el dispendio de energía, tiempo y adorno propios del travesti pobre latinoamericano no solo resisten al capitalismo y su afán productivo sino también al modelo marxista en su afán teleológico y utilitario. El travesti a fin de cuentas pareciera ser una criatura que contesta al modelo moderno de conducta, apelando a una lógica anti productiva, derrochadora y hedonista. A partir de esto observamos que, si bien en los revisados no se observa una estética travesti propiamente tal, en ambos casos el dispendio energético y estético igualmente tienen lugar, ya no a través del adorno y la emulación de la divina estrella de cine, sino mediante otras operaciones más ligadas a la gestualidad, al uso del cuerpo y al uso/toma del espacio público para el placer y no para el rendimiento.

En el primer registro (*voguing*) se aprecia que la indumentaria usada opera en dirección contraria a la convencional operación del travesti o *drag queen*. Mientras

que estos funcionan extremando los códigos de feminidad hasta evidenciar su artificiosidad; en el caso de los bailarines del registro, la indumentaria tiende a borrar las marcas de género, produciendo una imagen sexualmente indiferenciada. El uso de prendas amplias indica una resistencia a subrayar la anatomía de los cuerpos, resultando en una expresión de género difusa más compatible con lo *queer* o no binario.

En el caso de la pareja de bailarines el vestuario opera sugiriendo cierta neutralidad de género con rasgos compatibles con la indumentaria antifascista (el color negro de las prendas y las capuchas fabricadas con camisetas). El vestuario, si bien parece referenciar al antifascismo, presenta detalles que modifican ligeramente la lectura que podemos hacer de los cuerpos. Lo ceñido de las prendas se diferencia de la figura masculinizada del agitador, destacando levemente la anatomía de los bailarines, enfatizando sus cuerpos delgados y fibrosos, que se mueven de modo ligero de acuerdo con el estilo *ballroom dancing*. Las capuchas que ocultan sus rostros remiten a la necesidad de anonimato que puede referenciar al uso de los mencionados agitadores, a la vez que pueden interpretarse como gesto que borra al individuo para destacar las cualidades colectivas expresadas en el resto del cuerpo en acción. Así, irreconocibles los rostros, los bailarines son leídos como hombres homosexuales, en tanto se conducen con un dejo erótico en un baile de pareja, convencionalmente significado como rito de cortejo heterosexual.

El baile como estrategia expresiva posee clara relevancia en ambos casos, lo cual nos permite interpretaciones interesantes en lo que se refiere a la elección del lenguaje de la protesta, la aparición y la autorrepresentación.

En la tradición moderna, la manifestación callejera, si bien se sustenta en la presencia y en la interrupción del orden público, conserva una importante dosis de comunicación verbal. El slogan, el verso gritado y la canción/himno suponen una confianza en el logos como modo de comunicación. A esto se le suma la tradición, ya casi en desuso, del discurso/arenga por parte del líder del movimiento o su representante. En contraste con esto, vemos en estos casos la elección de un lenguaje gestual para la expresión y autorrepresentación. El baile supone la opción por una expresividad no verbal que parece contestar al logocentrismo moderno y sus pretensiones de eficacia y exactitud. La danza configura un lenguaje ambiguo y abierto a la improvisación, un código pleno de puntos de fuga susceptible a lecturas polivalentes. A la vez, los movimientos sinuosos de la danza se presentan

en oposición a la matriz kinética de la modernidad, aquella que se presenta rígida, ascendente y erecta. En este caso, los individuos sexodisidentes eligen una gestualidad ondulante cuyas curvas posibilitan derivas y malentendidos, a la vez que dejan espacio para el placer y el desvío. Estos manifestantes no avanzan a un objetivo; al contrario, permanecen en ciertas zonas de la calle, ocupándolas como espacios de juego, instalando en la manifestación un ánimo lúdico y erótico que derrocha energía y placer.

La renuncia a la palabra es una cuestión que también merece ser comentada, en palabras de Diéguez: “la palabra históricamente usada por la política convencional para mentirnos” (Diéguez, 2007, p. 71) parece estar desprestigiada y generar desconfianza, y sería justamente ese recelo el que favorece el giro performativo de la protesta callejera.

En el caso del *voguing*, el componente verbal está presente en la letra de la canción elegida como fondo para la danza, aunque en este caso la operación que rige su uso es la de la cita, contraria a la de la enunciación directa. La cita en este caso alude a la retórica de la izquierda moderna, se reproduce el slogan reconociendo la genealogía de la revuelta. Así, el gesto del *voguing* al ritmo de *El pueblo unido* puede ser leído como homenaje y como parodia a la vez, dificultando una lectura inequívoca de la acción. Una operación metonímica permite construir sentido a partir de la relación de contigüidad entre la épica de *El pueblo unido* y el amaneramiento estilizado y marica del *voguing* neoyorkino interpretado por jóvenes latinos en una capital al sur del mundo. La verbalidad del slogan debe por fuerza resignificarse en su relación con los cuerpos que articulan las palabras. La literalidad sufre entonces ciertas fracturas a partir del gesto, a la vez que permanece intacta al comunicar que, en efecto, el pueblo no se dejará aplastar.

“El pueblo unido jamás será vencido”; sin embargo, el pueblo hace 50 años excluía por completo a los enjutos y amanerados chiquillos que hoy se apropian de la canción y de la consigna, y mientras bailan afirman que ellos también son y serán de aquí en adelante el pueblo.

Este texto no pretende llegar a hallazgos, sino proponer una lectura posible, una de muchas otras, de las teatralidades sexodisidentes desplegadas durante el alzamiento social. Como hemos señalado, estas tuvieron la particularidad

de insistir en la instalación de los sujetos sexodesobedientes en su calidad de “pueblo” alejándose simbólicamente de la condición de minorías.

Creemos relevante cerrar esta lectura de los eventos revisados señalando la importancia de las artes al generar condiciones para la aparición de manifestaciones de desobediencia sexual en el contexto chileno. Hablamos de una sociedad conservadora y religiosa que ha sido especialmente represiva y violenta hacia las sexualidades desobedientes, y en ese panorama, la aparición de esta comunidad y su interpelación a la sensibilidad colectiva ha sido recurrentemente desde la producción artística más que desde el activismo o desde la actividad política.

Si bien en este caso los eventos comentados no califican del todo como obras de arte, sí poseen una desarrollada dimensión estética que apela, tal y como lo hacen las obras de arte, a una inteligencia colectiva más ligada a lo sensible que a lo racional. Esto nos hace reparar en el potencial político de las teatralidades, de la presencia, pero también de la literatura y otras artes, a la hora de instalar subjetividades marginalizadas en una posición viable de generar complicidad. Surgen ejemplos como la novela *Pasión y muerte del cura Deusto* que en 1924 aborda el deseo entre dos hombres de manera abierta aunque castigando dicho deseo con la muerte. Otro tanto hace *El lugar sin límites* (1966) al presentar a una mujer transexual como protagonista de una dolorosa y trágica existencia rural que oscila entre el deseo y la violencia. Si bien la tragedia y la muerte son rasgos ineludibles de la incipiente “literatura gay” nacional, esta presencia permite que en los años 80 autores como Pedro Lemebel interpelen con voz firme y nada lastimera a su entorno, reclamando un lugar en la sociedad y especialmente en el proyecto de país que la izquierda proyectaba en su lucha contra la dictadura.

Porque la dictadura pasa Y viene la democracia Y detrasito el socialismo ¿Y entonces? ¿Qué harán con nosotros compañero? ¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos con destino a un sidario cubano? Nos meterán en algún tren de ninguna parte, como en el barco del general Ibáñez, donde aprendimos a nadar pero ninguno llegó a la costa ... ese año que la comisión de derechos humanos no recuerda. (Lemebel, 2013, p. 35)

Con estas palabras, Lemebel emplaza en 1986 al partido comunista a reconocer su homofobia. El autor menciona el caso cubano y su política de hospitalización forzada para personas seropositivas y trae a la memoria la matanza de

homosexuales propiciada por un presidente del gobierno en los años 30, evento que la defensa de los derechos humanos de los 80, en efecto, pasaba por alto, ya que como todo lo referente a las desobediencias sexuales, no quedó consignado en la Historia.

La mención de Lemebel en este punto pretende señalar que las teatralidades revisadas en este texto poseen de hecho una genealogía sólida, que no son fruto de la apertura occidental que más tarde que temprano penetra una sociedad conservadora ofreciendo su pensamiento “desarrollado”. Los bailarines maricas de la plaza Dignidad son, entre otras cosas, la lógica continuidad de las performances travestis de las Yeguas del apocalipsis, igualmente efímeros y sinuosos ocupan las calles tal como lo hicieron Lemebel y Casas a fines del siglo XX. La gravitante diferencia es que Las Yeguas no tenían más remedio que presentarse como minorías, mientras los jóvenes del 2019 pueden, ya sin necesidad de interpelar a la izquierda, presentarse a la revolución a bailando amanerados, a reclamar su lugar dentro del pueblo.

Referencias bibliográficas

Butler, J. (2010). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.

Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.

Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales*. Atuel.

Diéguez, I. (2009). Teatralidades y escenarios liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. *Archivo Artea*.

<https://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>

Klein, N. (2007). *The Shock doctrine: The rise of disaster capitalism*. Henry Holt.

Lemebel, P. (2013). *Poco hombre. Crónicas escogidas*. Ediciones Universidad Diego Portales.

Richard, N. (2018). *Abismos temporales*. Metales Pesados.

Algunas consideraciones sobre el “teatro no antropocéntrico” de Manuela Infante

César Ernesto Arenas Ulloa¹
Università di Bologna/ Italia

Resumen

Manuela Infante (n. 1980) es una de las directoras más importantes de la escena latinoamericana actual. Trabajó por quince años como parte de la compañía Teatro de Chile (2001-2016) y, después, ha continuado su labor creativa formando equipos multidisciplinares según las necesidades de cada proyecto escénico. Para estudiar su propuesta teatral reciente, el “teatro no humano”, centraremos nuestro análisis en una de sus obras más importantes, *Estado Vegetal* (2017). En el presente artículo describiremos el proceso de concepción de la obra y su estructura. Asimismo, comentaremos cómo las ideas del filósofo Michael Marder y el botánico Stefano Mancuso permitieron a Infante poner en discusión los presupuestos del antropocentrismo en el teatro y concebir una teatralidad alternativa, vegetal.

Palabras clave: teatro contemporáneo, director de teatro, producción teatral, fitoecología, arte latinoamericano

1. Apertura

La primera vez que escuché el nombre de Manuela Infante fue durante un viaje que hice a Santiago de Chile a mediados de 2017. Ella acababa de estrenar *Estado Vegetal*, con la actriz Marcela Salinas, y la crítica teatral de su país había quedado particularmente sorprendida por la propuesta de la dramaturga-directora:

La obra es el resultado del contacto de la propia Infante con las investigaciones del neurobiólogo Stefano Mancuso y el filósofo Michael Marder. Desde su área de trabajo, cada uno de ellos ha planteado la necesidad de cuestionar lo que sabemos respecto al mundo vegetal, redefiniendo nuestra relación con este reino

¹ ORCID: 0000-0002-1913-5373

Correo electrónico: cesar.arenasulloa@studio.unibo.it

El presente artículo es un extracto de la tesis *Il teatro come pratica speculativa: il caso di Estado Vegetal di Manuela Infante* (Arenas, 2023), sustentada para obtener el grado académico de magíster en Discipline della musica e del teatro en el Dipartimento delle Arti de la Università di Bologna. Agradezco los consejos de los asesores de mi proyecto de investigación, los profesores Enrico Pitozzi y Manlio Iofrida.

desde un lugar menos arrogante y más vinculante, al punto de preguntarnos, por ejemplo, si las plantas tienen *derecho a tener derechos* en algo así como una declaración universal de derechos vegetales. (Pérez Rouliez, 2017)

Dos años después, en Lima, tuve la oportunidad de ver la obra durante la séptima edición del Festival Sala de Parto. En aquellos días, Infante también dio una conferencia en la cual planteaba la posibilidad de un “teatro no humano”. Sus palabras iniciales fueron:

‘Humano’ no es un concepto natural y ya no debiera ser transparente para nosotros. Es un concepto que tiene una genealogía y una historia. ‘Humano’ ha servido para justificar explotaciones y exclusiones, no solo hacia los no-humanos ... sino que también expulsa a los humanos considerados menos humanos. En el fondo, lo humano es una categoría —permítanme estas palabrotas ahora— colonialista, capitalista e inmensamente patriarcal también, sobre la cual se ha apoyado una y otra vez la institucionalización del privilegio por el bien de la humanidad. (Sala de Parto, 2019)

Yo había escrito una tesis sobre una dramaturga y directora peruana, Mariana de Althaus (Arenas, 2018), que trabaja temas “profundamente humanos” como los conflictos inter e intrageneracionales de la clase media limeña, por lo que la reflexión y la obra de Infante provocaron una pequeña crisis en mi manera de entender el teatro. Sin embargo, no fue hasta mi lectura de los textos de Mancuso durante mis estudios en Italia, en particular de *Verde brillante: Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale* (2016), que el deseo de estudiar la puesta en escena de la directora chilena se consolidó dentro de mí.

2. Presentación de la obra

2.1 Proceso creativo: *Aparato Radical / Estado Vegetal*

Estado Vegetal fue concebido durante un largo proceso que incluyó varias etapas como ya había ocurrido con otras obras de Infante (*Cristo, Zoo o Realismo*). Entre setiembre y diciembre de 2016, la directora participó en una residencia artística en NAVE, un centro de creación artístico-teatral de Santiago de Chile. Ahí nació el que fue su primer proyecto post-Teatro de Chile. Así, a mediados de noviembre de ese año, justo mientras se comunicaba la disolución de la compañía

a la que había pertenecido por quince años, presentó un primer avance del nuevo espectáculo con el título *Aparato Radical*. La dirección era de Infante y la actuación de Marcela Salinas. La dramaturgia, en cambio, era un trabajo conjunto, ya que muchas de las voces y gestos de los personajes habían sido creados por Salinas durante los ensayos. En el aspecto técnico, la iluminación, escenografía y vestuario estaban a cargo de Rocío Hernández, la utilería de escena era de Ignacia Pizarro, el diseño sonoro de Manuela Infante y la producción de Carmina Infante, con la coproducción de NAVE y la Fundación Santiago a Mil². Es indiscutible que el nombre provisorio del espectáculo había sido tomado del libro de Mancuso, quien, siguiendo una hipótesis sostenida por Charles Darwin (1884), afirma que las raíces de las plantas funcionan como una especie de cerebro animal.

Entre fines de noviembre y la primera mitad de diciembre de 2016, Manuela Infante y su equipo femenino hicieron una corta residencia en el Baryshnikov Arts Center de Nueva York, lugar donde la directora había presentado algunos años atrás su relectura escénica de *Einstein on the Beach* de Robert Wilson. Bajo el título *A Conference to Plants*, Infante volvió a presentar su “compilación de monólogos”. Es durante esta residencia que comenzó a pensar en llamar *Estado Vegetal* a su nueva obra (Baryshnikov Arts Center, 2017).

En enero de 2017, la directora chilena volvió a poner en escena dos obras suyas (*Xuárez* y *Realismo*) como parte del Festival Internacional Santiago a Mil. Asimismo, *Aparato Radical* fue presentada durante la Semana de Programadores–Platea 17 de dicho festival. A pesar de tratarse todavía de un *work in progress* de poco más de una hora de duración (CIM/Ae, 2017), la puesta en escena ya estaba centrada en la investigación policial del accidente de moto de un joven bombero, la cual era contada a través de los testimonios de los varios personajes interpretados por Salinas. Sin embargo, la diferencia principal respecto a la versión final del espectáculo era que faltaba el largo monólogo del bombero, porque en esta versión él había muerto después del accidente. Con la ausencia de esta reflexión dirigida al público, la obra todavía no jugaba con la polisemia encerrada en la expresión “estado vegetal”: su dimensión política —la posibilidad de una democracia vegetal como propone Marder (2013)— y la dimensión clínica, es decir, el cese de las funciones animales —el desplazamiento y la vocalidad— en un ser humano.

² Posteriormente, la grabación de las voces utilizadas en la obra estuvo a cargo del artista sonoro Pol del Sur.

Gracias al evento con los programadores de sala, *Aparato Radical* fue estrenada, en febrero, en Escenas do Cambio-Festival de Invierno de Teatro, Danza e Arte en Acción, celebrado en el Museo Centro Gaiás de la Cidade da Cultura de Galicia, Santiago de Compostela (España). La duración de la obra se había extendido a 75 minutos y fue presentada al público español con las siguientes palabras:

Aparato Radical es un monólogo polifónico, ramificado, exuberante, reiterativo, divisible y sésil. Su protagonista es una mujer, que no es un individuo; es una multitud, un enjambre. Esta no es una obra animal, es una obra vegetal. Basándonos en el pensamiento revolucionario de filósofos de las plantas como Michael Marder y neurobiólogos vegetales como Stefano Mancuso, la exploración consiste en sondear los modos en que nuevos conceptos como la inteligencia vegetal, el alma vegetativa o la comunicación vegetal pueden transformar nuestra práctica creativa. Si aceptamos que las plantas tienen otras formas de pensar, sentir, comunicarse, otra forma de ser inteligentes, otra forma de conciencia y otra noción del tiempo, quizás podemos ver transformarse nuestras propias nociones de lo que es pensar, sentir, estar, comunicarse y ser consciente. En palabras de Michael Marder, “reconocer a un ‘otro’ válido en las plantas es también empezar a entender cómo es ese otro vegetal que hay dentro de nosotros”. *Aparato Radical* ronda incansablemente alrededor de un diálogo imposible, el de los seres humanos y las plantas. Un diálogo fallido con la naturaleza que es, quizás, nuestro monólogo más innato. (Escenas do cambio, 2017)

Finalmente, el 31 de mayo de 2017, bajo el título definitivo de *Estado Vegetal* y con una duración de casi 90 minutos, la obra fue estrenada en NAVE, lugar donde se había iniciado el proceso creativo, como parte de la temporada Teatro Hoy VII organizada por la Fundación Teatro a Mil para mostrar obras chilenas contemporáneas³. Fue considerada la mejor puesta en escena nacional del 2017 por el Círculo de Críticos de Arte de Chile.

Después de una corta temporada en la capital del país, el espectáculo comenzó una intensa gira por diversas ciudades de Chile y el extranjero⁴ como parte de importantes festivales y encuentros de teatro: Valparaíso, Chile (junio 2017);

³ Paralelamente, Infante se encargó de la dramaturgia de una obra infantil, inspirada en la niñez de la musicóloga y cantante chilena Violeta Parra, titulada *Ayudándole a sentir*. La obra fue dirigida por Juan Pablo Peragallo y estrenada en julio de 2017 en el Centro Gabriela Mistral de la capital chilena.

⁴ Los subtítulos en inglés proyectados en las funciones en países de habla no hispana estuvieron a cargo del dramaturgo chileno Bruce Gibbons y la investigadora Alexandra Ripp, con el apoyo del British Council Chile.

Singapur (setiembre 2017); Lugano, Suiza (octubre 2017); Seúl, Corea del Sur (octubre 2017); Santiago de Chile (diciembre-enero 2018); Olinda, Brasil (junio 2018); Santiago de Chile (agosto-setiembre 2018); Curicó, Chile (setiembre 2018); Santos, Brasil (setiembre 2018); Punta Arenas, Chile (octubre 2018); Guanajuato, México (octubre 2018); Guadalajara, México (octubre 2018); Santiago de Chile (enero 2019); Buenos Aires, Argentina (enero 2019); Bruselas, Bélgica (marzo 2019); Austin, EE. UU. (abril 2019); Miami, EE. UU. (abril 2019); Portland, EE. UU. (abril 2019); New York, EE. UU. (mayo 2019); Chicago, EE. UU. (mayo 2019); Berlín, Alemania (mayo 2019); Madrid, España (mayo-junio 2019); Venecia, Italia (julio 2019); Lima, Perú (setiembre 2019). La obra volvió a Santiago de Chile, en enero de 2020, con funciones gratuitas como parte del Festival Internacional Santiago a Mil. Lamentablemente, la declaración como emergencia sanitaria internacional de la pandemia de la COVID-19 (30 enero 2020), impidió que fuera exhibida, como estaba previsto, en Portugal y, de nuevo, en España. No obstante, durante los primeros meses de la crisis sanitaria, una grabación del espectáculo fue colocada en *streaming* por varias plataformas, lo que sin duda contribuyó a su mayor difusión. De esta manera, *Estado Vegetal* se convirtió en la obra más conocida de Manuela Infante y en uno de los principales referentes del teatro latinoamericano de nuestro siglo.

2.2 Estructura de la obra

Antes de proceder con el comentario de la obra, es necesario describirla para que sea comprensible para aquellos que no han podido verla. Para ello, tomaremos como referencia tres fuentes principales. La primera es indirecta y consiste en la grabación en video realizada el 20 de abril de 2019 en On.Stage Black Box Theatre de Miami, Florida (Cuban Theater Digital Archive, 2022). La segunda es directa y se trata de nuestra propia experiencia como espectadores de la puesta en escena del 9 de setiembre de 2019 en el Teatro La Plaza de Lima. Entre ambas presentaciones hay menos de cinco meses de distancia y, comparando el registro con nuestros recuerdos, podemos decir que las dos puestas en escena fueron bastante similares. *Estado Vegetal* tenía dos años de recorrido internacional, por lo que se trataba de un espectáculo ya consolidado. Por último, una tercera fuente indirecta que utilizaremos es la descripción del espectáculo hecha por Dominga Yáñez (2020) en uno de los capítulos de su tesis en Literatura, sustentada en la Universidad de Chile. A partir de estas fuentes construiremos una especie de modelo ideal de la obra y presentaremos las ocho secuencias en las que la hemos segmentado.

1. En este espectáculo, la disposición del público es frontal. El suelo y el fondo de la escena son dos superficies blancas. Al inicio de la obra, lo único que se observa sobre el escenario es una silla, un micrófono de asta y una mesa sobre la que se encuentra una maceta con una planta. Todo está en penumbra. Desde la oscuridad del fondo, avanza en dirección al micrófono la performer —vestida con una blusa salmón, unos jeans celestes y un par de zapatos cremas— en el rol de Raúl, el encargado de las áreas verdes de la comuna donde, como él mismo irá revelando a través de su testimonio, se ha producido un accidente de tránsito. El crecimiento “desmesurado” de un árbol ubicado en una esquina rompió el tendido eléctrico del alumbrado público y, debido a la oscuridad de la calle, un joven chocó su motocicleta contra dicho árbol. Antes del accidente, y por los reclamos continuos de una vecina de nombre Eva, el municipio había decidido cortar el árbol. Sin embargo, cada vez que Raúl intentaba hacerlo, una niña llamada María Soledad se trepaba a sus ramas para impedirlo con su llanto.
2. Después de Raúl, la performer pasa a encarnar a María Soledad, quien sufre de algún tipo de divergencia cognitiva. Ella es interrogada por la voz grabada de Raúl, pero sus respuestas no brindan demasiada información sobre el accidente. En su lugar, María se dedica a describir e imitar al árbol: cómo dormía, cómo el viento lo hacía moverse y cómo hablaba —mientras se oculta debajo de la mesa—, diciendo que no se trata de un individuo sino de una multitud como el público de un teatro o los aficionados de un estadio de fútbol. Luego, se pone de pie, rodea saltando la mesa y extrae de dentro de la maceta otras dos macetas más pequeñas como si fueran matrioshkas. A continuación, introduce la mano en la maceta más grande y saca una pelota verde que coloca en el suelo. Finalmente, se sienta sobre la silla mientras suena la frase “no me puedo mover” como un eco de ritmo pausado.
3. En medio de estas repeticiones, la performer introduce la voz de un nuevo personaje: Eva, la vecina que narra de manera histriónica su versión del accidente. Ella escuchó los gritos de María Soledad y, luego, el estruendo de un impacto. Inmediatamente, fue a avisar a su expareja, Carlos, pero él no le hizo caso; así que salió para ver lo sucedido. En medio de la oscuridad, reconoció los pedazos de la motocicleta y, a unos metros, el cuerpo tendido sobre el asfalto de Manuel, un muchacho cuya madre conocía. El accidentado estaba apenas consciente y repetía: “No me puedo mover”. Según su relato, ella miró

hacia el árbol y lo vio consumido por las llamas que se había producido por una chispa del tendido eléctrico. Su monólogo continúa como una grabación mientras la escena se oscurece y la performer hace rodar la pelota verde hacia el lado derecho del escenario hasta colocarla sobre un rectángulo de césped artificial iluminado. Las luces se encienden de nuevo y la performer vuelve a hablar como Eva, quien relata cómo fue a buscar a la madre del muchacho para avisarle de lo ocurrido, pero no la encontró. Solo cuando llegó a la comisaría vio a Raúl y a la madre de Manuel. Eva se sienta en la silla para imitar la actitud de la señora que estaba siendo interrogada por la policía.

4. La performer se convierte en la madre de Manuel, quien con una voz suave y pausada cuenta cómo era su hijo antes del accidente. Se trata de un relato repleto de vacíos que —acompañados por el uso magistral de la luz— se van colmando a través de la adición paulatina de nuevas frases. La madre dice que no veía mucho a su hijo porque él estudiaba y trabajaba. Además, tenía una novia. Ella se opuso a que se comprara una motocicleta, a pesar de que él decía necesitarla porque “no tenía tiempo”. La madre recuerda que su hijo siempre había sido muy inquieto y que, incluso, cuando niño, había participado en un taller de teatro donde había actuado disfrazado de un árbol. Manuel lloraba porque no le gustaba estar estático. Luego, ella interrumpe su declaración y desaparece. Al poco tiempo, la performer vuelve para colocar nuevas macetas sobre la mesa y arrastra, desde el lado izquierdo del escenario, una maceta más grande con un arbusto del tamaño de una persona. A continuación, la performer hace algunos sonidos onomatopéyicos frente a uno de los micrófonos, se acerca al arbusto, lo abraza, se sienta en el borde de la mesa con la planta sobre su regazo, la columpia entre sus piernas y, finalmente, la extiende en el suelo y ella también se recuesta boca abajo. Cuando se pone de pie, se dirige hacia donde están la pelota verde y el rectángulo de césped artificial, los recoge y los acomoda sobre la mesa mientras comienza a silbar y a caminar con la espalda encorvada.
5. Una luz verde ilumina la escena. La performer habla con una voz débil mientras levanta el arbusto caído del suelo y lo coloca sobre la silla con mucho esfuerzo. Se trata de un nuevo personaje: una mujer de más de ochenta años que conversa con sus plantas y cuyas respuestas solo ella escucha. La anciana llama en alta voz a Joselino, el jardinero, para pedirle ayuda para cambiar de macetero al arbusto más grande, pero se da cuenta que él debe

llegar más tarde. Entonces, empieza una discusión entre ella y las plantas, las cuales quieren ser enterradas en el suelo y no en nuevas macetas. La mujer responde que eso es imposible. Ante la negativa, las plantas emanan un olor que narcotiza a la anciana y la hace reír, mientras empieza a escucharse una composición electrónica de Mort Garson. Ella abraza al arbusto más grande y lo coloca sobre la mesa. Luego, saca de debajo de la silla un sobre de papel y comienza a escribir una carta dictada por las plantas. En ese momento, inicia una grabación con el testimonio de Joselino que narra la escena que encontró cuando llegó a la casa de la señora: la anciana había levantado con sus propias manos el piso de su sala y sembrado todas las plantas en la tierra; luego, se había metido en un hoyo y enterrado a sí misma hasta la altura de los muslos.

6. Poco a poco, la música desaparece y la performer —que ha adoptado una postura estática sentada sobre la mesa— comienza a moverse, baja de la mesa, se quita la maceta que oculta su cabeza, recoge el sobre de papel (la carta) y asume el modo de hablar campesino de Joselino. El jardinero prosigue su relato diciendo que los bomberos tuvieron que ir a auxiliar a la anciana que no paraba de llorar. Estos hechos ocurrieron un par de décadas atrás, cuando él todavía era un muchacho. Joselino afirma que nunca más volvió a esa casa, la cual se encuentra en la actualidad completamente cubierta por la maleza y agrega que las raíces de las plantas levantaron la vereda de la calle para unirse con las raíces del árbol de la esquina, el árbol contra el que se había chocado Manuel. Joselino desea leer al policía que lo interroga la carta que encontró en la mano de la anciana; pero se sorprende al abrir el sobre y ver que en su lugar encuentra la hoja seca de un árbol. El jardinero se acerca a uno de los micrófonos y destruye la hoja entre sus dedos. El sonido imita al de una fogata que crece en intensidad. Joselino se inclina en dirección al fuego imaginario y lo aviva, pero el humo lo empieza a ahogar. Entonces la escena se oscurece y se escucha el rumor de un fuerte viento.
7. Con el escenario a oscuras, inicia al clímax de la obra. Primero se escucha muy bajo y repetidamente la frase “no me puedo mover”. Luego, comienza a sonar una composición neobarroca de Remo Giazotto. El escenario se ilumina tenuemente con una luz roja y, en medio, rodeada de micrófonos —que crean la imagen de árboles rotos o caídos—, aparece la performer vestida de bombero. Es Manuel que, encogido en el suelo, se lamenta de su condición animal. El joven implora a las deidades que le permitan tener las características

de los seres vegetales. Suena otra pieza musical, mientras Manuel denuncia la destrucción del bosque por las llamas de un incendio. La música cesa abruptamente, el escenario es iluminado por una luz amarilla y el joven afirma que el fuego no es un elemento sino una fuerza que transforma la materia. Él desea transformarse en planta. Luego, agrega que solo de fisiologías animales pudieron nacer la tiranía o la democracia representativa. En lugar de estos sistemas políticos, propone un “estado soberano vegetal”. Mirando hacia lo alto, Manuel pide que lo dejen morir. Sin embargo, se escucha el ruido de un helicóptero que viene a rescatarlo mientras él vuelve a caer de rodillas, impotente. Después de unos instantes, las voces sordas de las plantas aprueban la actuación de la performer. Ella se pone de pie, de espaldas al público, y hace unas reverencias hacia el fondo del escenario donde —detrás de la tela blanca— son iluminados varios arbustos. La performer va trotando hacia el espacio ocupado por las plantas. La escena se vuelve a oscurecer.

8. Una pieza musical para clavicémbalo suena mientras se ilumina paulatinamente el escenario, en cuyo centro está de nuevo la mesa con dos grandes macetas, una con un pequeño arbusto y la otra vacía. La performer —vestida con una polera con capucha de la que cuelgan varias hojas verdes— se acerca al mueble ejecutando torpemente una coreografía de balé. Luego, se agacha debajo de la mesa y la atraviesa sacando el cuerpo por la abertura del macetero vacío. Extiende los brazos en alto y arroja una especie de fruto de una de sus manos. Las hojas del arbusto que está en el otro macetero caen. Cesa la música y la performer hace una serie de preguntas al arbusto sin hojas adoptando alternativamente la voz de los distintos personajes presentados en la obra: María Soledad, Eva, Raúl, la anciana, Joselino y la madre de Manuel. Cuando termina, se escucha una música que es una especie de letanía y la escena vuelve a estar en la penumbra. La performer se desliza fuera del macetero y va en busca del arbusto del tamaño de una persona, el cual coloca al lado derecho del escenario, junto al micrófono de asta. Después, posiciona la silla en el lado izquierdo y se sienta en ella. El arbusto y la performer están “cara a cara” y son iluminados desde lo alto. Una voz —la voz del arbusto— afirma que la justicia ha determinado que no hay ningún culpable del accidente de Manuel y pide a su interlocutora que firme la resolución emitida por las autoridades. La performer, que ha asumido el rol de la madre del bombero, responde que el culpable es el árbol. Luego, se pone de pie y añade que ese es el plan de las plantas: hacer que los seres humanos experimenten el modo

de existencia vegetal, es decir, que “cambien de reino”. La planta responde afirmativamente. El escenario vuelve a oscurecerse y la performer va detrás de la tela blanca del fondo para sentarse entre los arbustos, mientras suena el canto de un ave.

3. Una teatralidad vegetal

La propia Manuela Infante afirmaba, ya desde la presentación de *Aparato Radical*, que su intención era “sondear los modos en que nuevos conceptos como la inteligencia vegetal, el alma vegetativa o la comunicación vegetal pueden transformar nuestra práctica creativa”. En otras palabras, la obra era una exploración a nivel temático y, sobre todo, performativo de lo que Marder llama la “existencia vegetal” (2013). Por ello, es necesario mencionar cómo las características de ese modo de existencia (temporalidad, libertad y sabiduría) influyeron en su concepción.

En primer lugar, debemos decir que la temporalidad de *Estado Vegetal* corresponde a la del mundo de las plantas. Esto es evidente si tomamos en cuenta todo el proceso de creación de la obra. La idea de abordar los (des)encuentros entre los seres humanos y el mundo vegetal en una obra de teatro germinó en la cabeza de Infante muchos años atrás. Ya en el 2006, como parte de Teatro de Chile, ella había estrenado *Rey Planta*, puesta en escena sobre un gobernante nepalí que había quedado paralizado después de asesinar a su familia y cuyo cuerpo era exhibido en un museo. Asimismo, la directora ha confesado que durante mucho tiempo tuvo en mente un espectáculo en el que una persona brinda una conferencia – como en *Zoo*– a un auditorio conformado solo por plantas. Pero fue la lectura de los libros de Marder (publicado en 2013) y de Mancuso (publicado en 2015) los que terminaron de convencerla de que debía trabajar en un proyecto específico.

Así, para setiembre de 2016, cuando comenzó la primera residencia dedicada a lo que sería *Estado Vegetal*, los conceptos estaban claros en su cabeza, pero faltaba “darles cuerpo”. Es en ese momento que se produjo la simbiosis con Marcela Salinas: un “actor-red” (Latour, 2022) incomparablemente rico y lleno de recursos. Ella trajo consigo a los ensayos todo un mundo, el zoológico animal de las personas que habitan Santiago de Chile. Fue así como la multiplicidad-ciudad inscrita en la corporalidad de la actriz se encontró con la multiplicidad-planta inscrita en el imaginario de la directora. Solo entonces el espectáculo empezó a crecer, apareció el tallo que estructuraba el conjunto (el accidente del

joven bombero) y se formaron las ramas-personajes. Luego, brotó la primera flor, *Aparato Radical*, cuya vida estaba destinada a ser efímera. Vivió apenas unos tres meses (noviembre-febrero), pero su función fue importantísima: permitió que la obra fuera polinizada por auditorios muy diversos (en Chile, EE. UU. y España). La retroalimentación del público le hizo comprender a la dupla Infante-Salinas que Manuel no debía morir, sino “cambiar de reino” y vivir como lo hacen las plantas, manteniendo las funciones de la nutrición y el crecimiento (que en el caso de los seres humanos significa seguir envejeciendo).

La flor fecundada fructificó. A fines de mayo, se estrenó *Estado Vegetal* en la ciudad donde había comenzado todo. La maduración del espectáculo se produjo con cada nueva replica, hasta que alcanzó probablemente un alto grado de perfección: Salinas dominaba por completo las inflexiones de la voz y los gestos de cada personaje e Infante no tenía nada más que agregar. Casi tres años después, la COVID-19 solo encontró un fruto que había cumplido su ciclo y podía volver a fertilizar el teatro de otras maneras: como registro en video para nuevas audiencias o como excusa para la escritura de nuevas obras, de nuevos artículos como el nuestro.

En segundo lugar, la obra de Infante reivindica la libertad que caracteriza al mundo vegetal. Esta libertad no depende de alcanzar una independencia completa de las condiciones materiales, porque el trabajo en el mundo de la creación artística, especialmente en contextos tan precarios como el latinoamericano, es siempre difícil. *Estado Vegetal* no fue el encargo de una institución pública o privada, sino la apuesta de una inquietud profundamente enraizada en Infante e inmediatamente compartida por Salinas. Fue a pesar de las complejas condiciones de producción del sistema teatral chileno —y no al margen de ellas— que la obra fue concebida. Esto significa que el espectáculo no estaba necesariamente destinado a realizarse. La semilla pudo no haber encontrado terreno propicio y *Estado Vegetal* jamás existido.

Un hecho que lo demuestra es que tanto Infante como Salinas decidieron abandonar Teatro de Chile para embarcarse en este proyecto corriendo todos los riesgos que implica trabajar sin el soporte de una compañía estable. Sin embargo, la obra exigía un nuevo colectivo. Además, para Infante, se trataba de probar que la propuesta de un teatro no antropocéntrico —inaugurada con su obra anterior, *Realismo*— podía ser trasplantada en otras latitudes, gracias a la mayor movilidad

que tendría si dejaba de pertenecer a una organización teatral afincada en Chile. Para Salinas, en cambio, el reto consistió en inventar una forma insólita de “estar en escena” y sostenerla durante cada réplica, por casi tres años. En los dos casos, *Estado Vegetal* marcó una etapa nueva de sus respectivos caminos profesionales. Y lo afrontaron con la misma “indiferencia ontológica” que, según Marder, caracteriza a las plantas. En el fondo, no había otra manera de hacerlo.

En tercer lugar, la obra de Infante parte de la idea de que las plantas son portadoras de una sabiduría. En los orígenes de la metafísica occidental, Platón afirmaba que todos los entes del universo están dotados de “alma e inteligencia” (1994). Sin embargo, tuvimos que esperar hasta inicios del s. XX, justo cuando el antropocentrismo moderno había terminado de despojar al mundo de los atributos platónicos, para que Francis Darwin, el hijo de Charles Darwin, volviera a sostener, en un contexto científico, que las plantas son seres inteligentes (Mancuso y Viola, 2016). Esta afirmación encontró muchos opositores a lo largo del siglo pasado. No ha sido hasta el inicio de este siglo que, ante la constatación de que vivimos en una “época humana” —el antropoceno— que ha puesto en riesgo la continuidad de nuestra especie y, por lo tanto, que nos obliga a cuestionar nuestra supuesta “sabiduría”, hemos vuelto la mirada a nuestro alrededor para redescubrir con asombro que no solo los seres dotados con un cerebro pueden pensar.

Como explica Mancuso de manera bastante didáctica, los seres vegetales, además de los cinco sentidos humanos, poseen otros quince que les permiten interactuar y controlar su medio ambiente mejor que otros seres vivos. Asimismo, cada una de sus innumerables raíces es un centro de control y monitoreo autónomo. El proyecto inicial de Infante era enfatizar justamente este aspecto de las plantas, de ahí el primer título de la obra: *Aparato Radical*. Pero existe otra dimensión del alma vegetal, explorada por Marder, que nos permite abandonar el esquema de las analogías entre animales y plantas, para acercarnos a la profunda alteridad de estas últimas. *Estado Vegetal* fue concebida bajo el principio de intencionalidad no consciente. Si el crecimiento dinámico en direcciones opuestas, hacia el sol y hacia la oscuridad, es la principal prueba de que las plantas son portadoras de una intencionalidad; de la misma manera, el encuentro/desencuentro entre el árbol y el joven bombero, verdadera semilla de la obra teatral, fue el punto desde el cual una intencionalidad no consciente —no porque se rehusara a usar imágenes o representaciones, sino porque se movía solo a partir de la memoria y la sensibilidad— se manifestó tanto hacia el pasado creando el antecedente de lo

ocurrido veinte años atrás en casa de la anciana; como hacia el futuro, haciendo que varios personajes (Eva, Joselino o la madre de Manuel) vaticinen que, extinto el ser humano, las plantas volverán a cubrir el planeta por entero, reclamando el territorio del que han sido despojadas, hasta hacer de la Tierra una “pura bola verde”.

Además de ser la guía compositiva del espectáculo, el pensar/pensamiento vegetal es también tematizado en el largo monólogo de Manuel, el único personaje que comprende su posición desventajada en el mundo:

Soy animal. Mi respuesta al mundo fue arrancar, mi condena, entonces, el movimiento. Donde ustedes se quedan, yo avanzo. Donde ustedes plantan cara, yo evito. Yo en dificultad, me desplazo. Donde ustedes se establecen, yo invado. Soy animal. [...] Tengo repartida la voluntad en absurda jerarquía de anatomía animal, donde toma decisiones el cerebro por las manos, el cerebro por los pies, el cerebro por el riñón. (Infante, 2021)

La ontología encarnada de las plantas es la respuesta para abandonar ese «ser uno mismo, eso de ser lo mismo que uno», que solo es «un acontecimiento temporal» como afirma Manuel (*alter ego* de Infante). Se trata de la sexualidad entendida como la búsqueda epistemológica que en el lenguaje cotidiano llamamos “curiosidad” y que es propia del pensamiento infantil. *Estado Vegetal* es una obra infantil (que no es lo mismo que decir que es una obra para niños). Es infantil porque ese es el terreno en el que un intercambio entre seres vegetales y humanos es aún posible. Y nuestra especie conoce ese estado de gracia en dos momentos de su existencia: cuando posee la mirada inocente del niño (o se resiste a perderla como María Soledad) y cuando adquiere la sabiduría del anciano (como es el caso de la señora que conversa con sus plantas).

Referencias bibliográficas

- Arenas, C. (2023). *Il teatro come pratica speculativa: il caso di Estado Vegetal di Manuela Infante* [Tesis de maestría]. Università di Bologna.
https://www.academia.edu/104304863/Il_teatro_come_pratica_speculativa_il_caso_di_Estado_Vegetal_di_Manuela_Infante
- Arenas, C. (2018). *Autonomía y especificidad de la obra dramática. Una lectura semiológica de El sistema Solar de Mariana de Althaus* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/10348>
- Baryshnikov Arts Center (10 de febrero de 2017). BAC Residency | Manuela Infante | BAC Space Fall 2016 [Archivo de video]. Vimeo. <https://vimeo.com/203488338>
- CIM/Ae (7 de junio de 2017). Aparato Radical de Manuela Infante (working progress) [Archivo de video]. Vimeo. <https://vimeo.com/220723773>
- Cuban Theater Digital Archive (22 de agosto de 2022). Estado Vegetal.mp4 [Archivo de video]. Vimeo. <https://vimeo.com/741987396>
- Darwin, C. y Darwin, F. (1884). *Il potere di movimento nelle piante*. Unione Tipografico-Editrice.
- Escenas do cambio (2017). *Aparato Radical (work in progress)*. Festival de Inverno de Teatro, Danza e Arte en Acción. <https://escenasdocambio.org/web-2017/eventos/gal-aparato-radical-work-in-progress/>
- Infante, M. (2021). Estado Vegetal (fragmento). En Las Tesis (Eds.), *Antología feminista*. Debate.
- Latour, B. (2022). *Riassemblare il sociale. Actor-Network Theory*. Meltemi.
- Mancuso, S. y Viola, A. (2016). *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*. Giunti.
- Marder, M. (2013). *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. Columbia University Press.
- Platón (1994). *Timeo*. Mondadori.
- Pérez Rouliez, S. (5 de junio de 2017). Estado Vegetal: un verde extraño. *Hiedra*. <https://www.revistahiedra.cl/criticas/critica-estado-vegetal/>
- Sala de Parto (10 de setiembre de 2019). Clase magistral: "Teatro no humano" de Manuela Infante [Archivo de video]. Facebook.
https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1497232367084123
- Yáñez Maldonado, D. (2020). *Por un teatro no antropocéntrico: Estado Vegetal de Manuela Infante* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Chile.
<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/182863>

MESA 4

- **Sistematización de procesos compositivos**

Periferias de re(in)novación del teatro de títeres en Brasil

Un corte de São Paulo

Wagner Cintra
Universidad Estatal Paulista (UNESP)/Brasil

Resumen

El teatro de títeres se refiere a la acción de un elemento plástico especialmente construido para un personaje en una acción dramática, y que necesariamente debe ser manipulado por un titiritero que le dé voz y movimiento. El títere no representa, es un personaje y está diseñado para realizar una determinada acción dramática. A partir de la década de 1970, cuando comenzó el proceso de profesionalización, el teatro de títeres brasileño ha tenido grupos que vienen destacando hasta el día de hoy, con notoria calidad escénica y estableciendo estándares de lenguaje, como es el caso de los grupos SobreVento, XPTO, Cia. Truks, Giramundo, Pia-Fraus, entre otros. A pesar de la excelencia del trabajo artístico de estos grupos, el teatro de títeres en Brasil está pasando por una renovación del lenguaje que ya no tiene al títere como centro de la escena. En este contexto, este artículo pretende hablar de cuatro grupos con poca proyección, pero que, por el trabajo que están desarrollando, son fundamentales para entender el proceso de renovación lingüística que se está produciendo en el país. Con un lenguaje cercano a la performance, estos grupos periféricos al *mainstream* del teatro de títeres en Brasil, especialmente en el estado de São Paulo, combinan en los espectáculos el títere con diversos elementos visuales y también con la presencia física del actor, que deja de ser un mero manipulador para convertirse en un elemento plástico activo de la acción escénica. Para hablar al respecto abordaremos los grupos: Cía. Talagadá, de la ciudad de Itapira, en el interior del estado de São Paulo, cuyas poéticas escénicas establecen relaciones intrínsecas entre diferentes manifestaciones de lo inanimado en juego con el actor, constituyendo un universo escénico híbrido que promueve una interpenetración entre el teatro y las artes visuales, especialmente la pintura; en el mismo contexto, tenemos a las performers Daiane Baumgartner, también del interior, de la ciudad de Rio Claro, y Juliana Notari, de la capital del estado, quienes producen espectáculos individuales a través de asociaciones de sus cuerpos con títeres

hermanados; por último, Teatro Por Um Triz, también de São Paulo, en su proceso de creación, como los anteriores, mezcla el teatro de animación con el trabajo del actor, pero en el contexto del teatro para niños. Los grupos afines fueron elegidos no solo por la calidad estética de sus producciones, sino principalmente por la innovación lingüística que proponen. En otras palabras, un lenguaje híbrido cerca de la *performance*. Estos grupos, entre otros, están proponiendo, a través de su práctica, transformaciones en el teatro de marionetas y también en el teatro de actores en Brasil. Esta investigación pretende dar voz teórica a estos grupos en el ámbito de sus propuestas poéticas, reflejando los fundamentos estéticos de sus producciones.

1. Un poco de historia de los títeres en Brasil

Los títeres existen en todas partes del mundo. Es muy probable que sean anteriores al teatro con actores. En la cultura yoruba, una de las diversas etnias africanas que fueron esclavizadas por los europeos en Brasil, la deidad Oxalá elaboraba muñecos de barro que eran animados por el aliento de vida de Olorum,¹ y así surgieron los seres humanos que habitaron la tierra. Algo similar encontramos en la mitología griega y también en la hebrea cuando se trata de la creación de la vida humana a partir de un elemento inanimado, como en el caso de Adán que surgió del barro, mientras que Eva de su costilla.²

Es evidente que el títere está estrechamente vinculado a los principios y concepciones de lo sagrado religioso. En varias culturas, incluso antes del surgimiento de las civilizaciones, se cree que las imágenes de deidades llevan en su interior el principio emulador del contacto con el entorno divino. En la cultura cristiana, específicamente católica, las imágenes de santos son preponderantes en el proceso de elevar a los devotos a un estado de vivencia de la experiencia de lo sagrado. En este contexto específico, estas imágenes, construidas por las hábiles manos de artistas o artesanos, son ante todo objetos. Son objetos a los que se les otorga el estatus de objeto sagrado. Entonces, estas imágenes sagradas, que tienen una función muy clara en la historia de la civilización, que es conectar el mundo de los hombres con lo divino, son también objetos estéticos porque fueron construidos por aquellos artistas y artesanos que transformaron la

¹ Olorum es la deidad más grande de la cultura lorubá.

² En la mitología judía, un Golem es una figura con forma humana construida a partir de materia inanimada —generalmente arcilla— y que cobra vida mediante magia. Una vez animado, un Golem debe ser un protector imparable de los oprimidos.

materia prima en un objeto que trae consigo características de lenguajes específicos. De esta manera, estos objetos, dependiendo del contexto o punto de vista, pueden ser contemplados como objetos sagrados o como objetos de arte.

En tal contexto, el acto de crear imágenes se extiende a lo largo de los siglos como una forma de conexión con lo divino. Por otra parte, este acto de creación es también un acto de desafío a lo divino, en el momento en que al atribuir ánima a un objeto inanimado dándole movimiento y apariencia de vida, este acto demiúrgico, que también es herético, se convierte, en cierta medida, en una actitud de desafío hacia lo divino que se lanza al mundo profano. Sin embargo, estas imágenes postuladas con fines distintos a los sagrados religiosos conllevan un doble significado: el divino y el humano, lo sagrado y lo profano. De esta manera, el títere es un objeto dicotómico, ya que tiene en sus orígenes lo sagrado religioso y al mismo tiempo lo secular profano. Así, antes de ser animado, el títere es un objeto: una imagen que, animada, se realiza como personaje. Y como personaje, pasa a ser entendido como un objeto estético, como un objeto de arte, cuya existencia se basa en acciones que tienen lugar en el espacio. La diferencia fundamental entre un objeto-imagen y un títere reside en que el primero es la representación de algo que está ausente, de una idea, un concepto. Una imagen sagrada es la representación del concepto de sagrado manifestado en la imagen de un santo, por ejemplo. El títere, en cambio, no es una representación, es una existencia demiúrgica a través de la cual es posible instalarlo en el tiempo y el espacio a través de acciones. En este camino, debemos considerar que el teatro de títeres tiene la manipulación como sustancia fundamental de su existencia. La manipulación es el soplo divino del ánima que da vida a las formas inanimadas.

Durante mucho tiempo, los títeres fueron considerados un subgénero dramático dirigido al público infantil. Sin embargo, a partir de los años 80, por su capacidad de transformación y renovación, el teatro de animación, aquí referido a todos los lenguajes, ha roto con estigmas y paradigmas estéticos, convirtiéndose en fundamental para la reflexión, no solo estética, sino principalmente filosófica, sobre arte y teatro en general. En Brasil, sobre todo gracias al trabajo incansable de Ana María Amaral, el teatro de animación llevado a la universidad, al interior de la mayor e importante universidad brasileña, la Universidad de São Paulo (USP), inicia un proceso de reflexión sobre este lenguaje que deja huellas y herederos, no solo en el país, sino en el mundo.

La historia del teatro de animación en Brasil es tan diversa y difusa como la propia cultura brasileña. Hay informes dispersos de un teatro *bonifrates* en los primeros años de la colonización portuguesa. Los *bonifrates* son un precursor del Don Roberto, un títere de guante tradicional portugués. Este tipo de títere de guante está en el inicio del surgimiento del *mamulengo* brasileño, que a pesar de tener el noreste de Brasil como sitio indiscutible de su poderosa presencia, por diferentes motivos, también se encuentra en todas las regiones del país.

En la década de 1940, hubo un intento de profesionalizar el teatro de títeres en Brasil, específicamente en Belo Horizonte, estado de Minas Gerais, a través del Instituto Pestalozzi,³ creado por Helena Antipoff que abrió cursos de formación para titiriteros. Sin embargo, estos cursos se basaron en el teatro de títeres dirigido a los niños y, en consecuencia, como objeto anexo de la educación. Si bien de estos cursos surgieron muchos grupos, no fue hasta finales de los años 70, con grupos como Giramundo, creado y dirigido por Álvaro Apocalypse, y el Grupo O Casulo de Ana María Amaral, que realmente podemos hablar de un proceso de profesionalización del teatro de marionetas brasileño.⁴

En la década siguiente, surgieron muchos grupos que permanecen activos hasta el día de hoy, convirtiéndose en la corriente principal del teatro de animación en Brasil. En este contexto tenemos los grupos: SobreVento, Giramundo, XPTO, Laborarte, Pia Fraus, Pecod, entre muchos otros. Si bien estos grupos son una referencia en el teatro de animación con producciones emblemáticas que influyeron en toda una generación posterior, actualmente hay en el país, sobre todo en el estado de São Paulo, manifestaciones de lenguajes de animación que van mucho más allá de las realizadas anteriormente por grupos tradicionales.

³ La Sociedade Pestalozzi de Minas Gerais fue creada en Belo Horizonte en 1932. Concebida por Helena Antipoff, psicóloga rusa que se formó en Europa, principalmente en el Instituto Jean-Jacques Rousseau, ubicado en Ginebra, Suiza, se organizó en un modelo híbrido, en el que se entrelazaban filantropía y poder público. Todas las entidades, tanto médicas como sociales, tenían como público objetivo a niños considerados fuera de los estándares normales previstos en ese momento.

⁴ Giramundo y O Casulo produjeron espectáculos sintetizadores de esta época: Cobra Norato y Palomares respectivamente. El primero, regional, profundiza en las leyendas de la cultura brasileña a través de la obra del escritor Raúl Bopp; mientras que el segundo, más amplio y dirigido a un público adulto, habla de temas relacionados con la contaminación radiactiva ocurrida en el pequeño pueblo de Palomares, en España, provocada por un accidente entre dos aviones bombarderos estadounidenses que portaban armas nucleares.

2. Aspectos de la renovación del teatro de títeres en Brasil

2.1 Cía. Talagadá

La Cia. Talagadá de formas animadas fue creada en 2011 y viene desarrollando trabajos de significativa relevancia en la investigación del lenguaje en el campo de las formas animadas, asociando títeres, objetos, máscaras con el trabajo performativo del actor en escena. Sus espectáculos de fuerte atractivo visual se construyen sobre la interfaz entre el teatro y las artes visuales. Esto sin duda se debe a la formación en artes visuales de su director Valner Cintra.

Valner Cintra está vinculado al teatro desde los tres años. Experimentó intensamente el teatro infantil en la escuela y el teatro amateur en la ciudad de Itapira, sede del grupo. Fue en esta ciudad ubicada en el interior del estado, a 180 kilómetros de São Paulo, donde él, como practicante habitual del teatro, se convirtió en actor profesional mientras estudiaba Artes Visuales en la universidad. En las exposiciones que realizó con un grupo de artistas,⁵ su obra estuvo siempre cercana al teatro, especialmente al teatro de títeres, con énfasis en los pequeños homúnculos que estuvieron presentes en sus pinturas y posteriormente en sus instalaciones. Esto se reflejó más adelante cuando eligió el teatro como profesión, especialmente cuando empezó a dirigir espectáculos teatrales. Al llevar sus experiencias como artista visual al teatro, las performances que ha creado se han convertido en una firma indiscutible de sus producciones desde entonces. La creación de Cia. Talagadá fue el resultado de toda una experiencia artística, no solo de Valner Cintra, sino de otros dos compañeros de lucha, de vida y de arte: Danilo Lopes y João Bozzi. A ambos les cambió la vida Valner Cintra desde su primer trabajo amateur a principios de la década del 2000. La empresa formada en 2011 con la fundación de Cia. Talagadá, se convirtió en una de las experiencias más exitosas del interior del estado de São Paulo en el área de animación.

El trabajo de la compañía es muy ecléctico, mezclando diferentes elementos del teatro de animación: títeres en diversas técnicas, objetos, máscaras, sombras, etc. Sin embargo, la característica distintiva es la presencia activa del actor en escena en los juegos con los demás elementos. Como los espectáculos ya no se centran en el texto, sino en la imagen, la interrelación entre todos

⁵ El Coletivo Olho Latino, que reúne a varios artistas visuales, surge de la idea de montar su propio Museo. Fue creado hace 20 años en la ciudad de Atibaia, estado de São Paulo, por Paulo Cheida Sans y su esposa, la artista Celina Carvalho. El museo ya realizó exposiciones con artistas y grupos nacionales e internacionales en diversas regiones de Brasil y del exterior, principalmente de América Latina.

los elementos de la escena es lo fundamental. En tal contexto, la noción de performatividad es central para el trabajo del grupo. Según Josette Féral (2014), “en los espectáculos performativos, es la interrelación la que conecta al intérprete, los objetos y los cuerpos” (p. 125). Esto se puede observar en todas las producciones de la Cia. Talagadá; una interrelación que va más allá de las formas tradicionales de representación teatral, considerando que el actor se moviliza entre los diferentes elementos presentes en la escena, lo que significa que su objetivo ya no es construir significados, sino instalar la ambigüedad de los significados. Aunque esto se puede observar en sus producciones en general, en los espectáculos *Cabeça Oca*⁶ y *Trans-Lúcido*⁷ es más evidente. En estas producciones, la estructura performativa de las actuaciones pone en diálogo los cuerpos de los actores a través de gestos que rozan la densidad de la materia; es decir, el actor como cualquier otro material presente en la escena. Sobre esto, Josette Féral dice: “en el teatro performativo, el actor está llamado a hacer, a estar presente. Arriesgarse y demostrar lo que se puede hacer” (*idem*). De esta manera, el arte de Cia. Talagadá es una estética de la presencia en la que los espectáculos existen en una lógica interna propia, que les da significado y, de alguna manera, libera la expresión del actor de la dependencia y el rigor de la mimesis, porque la interrelación es exactamente la base de todo el proceso creativo.

La Cia. Talagadá de formas animadas no se preocupa por producir conceptos teóricos, sino por experimentar con las posibilidades plásticas de la creación artística, explorando la interfaz entre el teatro y las artes visuales. Si en el campo de las artes visuales el artista Bispo do Rosário⁸ es uno de los referentes estéticos, en el teatro, Ilka Schönbein⁹ destaca como una influencia muy significativa. En total similitud con la artista alemana, la obra de la Cia. Talagadá promueve ideas, juegos y movimientos escénicos transgresores y hasta cierto punto eróticos, en los que la imagen y el cuerpo se confunden y fusionan de tal manera que

⁶ *Cabeça Oca* (*Cabeza Vacía*) es una metáfora de actitudes carentes de razón en un espectáculo híbrido que, además de títeres, está concebido por elementos ricos en plasticidad y acciones performativas. A través de acciones poéticas visuales, la pieza transita entre lo real y lo imaginario en escenas creadas de forma independiente, pero que dialogan entre sí. La estética está inspirada en el surrealismo y otros movimientos de vanguardia del siglo XX.

⁷ *Trans-Lúcido* es una provocación visual dramática que utiliza la plasticidad de materiales característicos por su opacidad, transparencia o translucidez en la composición de un espectáculo en el lenguaje del Teatro Visual, cuyas investigaciones sobre la palabra traslúcido, así como sus derivaciones, sirven como punto de partida para discutir, de manera lúdica y onírica, la realidad de nuestra vida cotidiana en un universo transitorio que está más allá de nuestra lucidez.

⁸ Arthur Bispo do Rosário fue un artista brasileño que, padeciendo de esquizofrenia, residió en varias instituciones psiquiátricas durante casi 50 años. Su obra está compuesta por 802 piezas utilizando diferentes técnicas, con énfasis en la costura y el bordado sobre tela, en forma de fardos y pancartas.

⁹ Ilka Schönbein es una titiritera, actriz, mimo y bailarina nacida en la República Federal de Alemania en 1958. Fundó el Teatro Meschugge, loco en la lengua yiddish.

la imagen es la promotora de la apariencia del cuerpo del actor, o mejor dicho, del *performer*, hasta el punto de sacudir las representaciones habituales del cuerpo humano en la escena. Thais Helena D'Abronzio nos habla de esto: "las vívidas e inquietantes imágenes de Ilka Schönbein dirigen la atención hacia otras realidades del cuerpo, abriendo espacios para las apariciones de la muerte, el parto y la fusión de los cuerpos, en un movimiento de metamorfosis más allá de lo humano" (D'Abronzio, 2022, p. 01). Y es precisamente en esta coyuntura donde se estructuran los espectáculos de la compañía, es decir: en un proceso de similitud como propuesta de alianza entre el alma y el gesto que se conectan y se revelan a través de imágenes poderosas y cautivadoras.



Cabeça Oca
Fotografía de Cia. Talagadá



Trans-Lúcido
Fotografía de Cia. Talagadá

Al trabajar en un universo ampliado en términos de construcción de poesías visuales, entrelazando las artes visuales con el teatro, la Cia. Talagadá desarrolló un lenguaje propio donde el teatro de títeres se eleva a otro nivel de expresión para promover una simbiosis entre lo inanimado y lo humano en la escena. Aunque esto no es nada nuevo, sobre todo en el contexto internacional, recordando a Tadeusz Kantor, Philippe Genty, Hadas Ophrat y el The Train Theatre de Jerusalén, entre otros que de cierta manera también están en el trabajo creativo del grupo como referencia, existe en la Cia. Talagadá una *brasilidad* plástica que hace que las imágenes creadas por las relaciones en escena entre títeres, actores, objetos y todo tipo de materiales, sea diferente a todas las propuestas en el área de teatro de animación del país. Esta brasilidad plástica es resultado del acercamiento del grupo con la cultura brasileña, es decir: con artistas visuales nacionales, históricos

y actuales, así como con la cultura popular, en este caso, la Congada¹⁰ Mineira de Itapira y la religiosidad afrobrasileña, principalmente la Umbanda.¹¹

2.2 Juliana Notari

En materia de asimilación de culturas, la actriz, titiritera y performer Juliana Notari desarrolla un trabajo que combina el arte de la actriz con el arte del títere, en un proceso creativo que trae consigo las múltiples experiencias de vivir en Brasil y Francia, alternativamente. Desde hace poco más de veinte años, Juliana se dedica, según sus palabras, a la investigación del títere contemporáneo y a la etnografía de la materia y el movimiento. Su vida nómada la llevó a salir de Brasil para estudiar un máster en Artes Escénicas en Francia, concretamente en la Universidad de Estrasburgo, abandonando poco después el curso para dedicarse únicamente al teatro. Con el deseo de investigar cuestiones relativas a la vejez, permaneció durante seis meses en una residencia para ancianos en la región de Rhône-Alpes. A partir de esta experiencia creó cinco espectáculos, destacando *Vieilles Boîtes (Cajas Viejas)*.

Juliana Notari ha presentado su trabajo en diferentes lugares del mundo, en teatros, en la calle y en diversos festivales de América Latina, Europa y Asia. En años de peregrinaje promoviendo el arte de los títeres, Juliana defiende la idea del Títere Libre, que es un movimiento nómada que busca promover intercambios de conocimientos y experiencias del arte de los títeres en todo el mundo. En este contexto, la artista trabaja con titiriteros, músicos, compositores, escritores, artistas polifacéticos de todas partes, buscando abrir nuevos caminos y pensar perspectivas para el títere en el mundo actual.

Habitada (Inhabitada), su último espectáculo, es un unipersonal que deja claro que un cuerpo nunca es solo un cuerpo. Siempre es más de lo que parece, ya que conlleva recuerdos, deseos, sentimientos y una complejidad única de funcionamiento. A partir del malestar y el peso de ser definida socialmente como mujer, la titiritera Juliana Notari se sumerge en un proceso de investigación profunda sobre el desvelamiento de todos aquellos otros que la habitan y quieren convivir y expresarse.

¹⁰ La Congada es una celebración popular brasileña que siempre toma la forma de una procesión. Sus participantes cantan y bailan en festivales religiosos o profanos. Generalmente se rinde homenaje a algún santo católico, especialmente a San Benito. Las congadas son juegos populares con motivación africana, pero que nunca existieron en territorio africano. Como producto de la esclavitud, son una forma de preservar alguna identidad histórica con la ascendencia africana. Los primeros registros se remontan al siglo XVIII. En la ciudad de Itapira, documentos indican su presencia a finales del siglo XIX.

¹¹ La umbanda es una religión monoteísta y afrobrasileña, que surgió en 1908 en los suburbios de Río de Janeiro, fundada por Zélio Fernandino de Moraes. Se basa en tres conceptos fundamentales: Luz, Caridad y Amor. La palabra "umbanda" pertenece al vocabulario Kimbundu, procedente de Angola, y significa "arte de curar".

Lo que define a Juliana Notari es la multiplicidad de cosas que rodean su cuerpo. A través de máscaras y títeres, su espectáculo sintético *Habitada* trae al primer plano de la escena las diversas “Julianas” que configuran su naturaleza psíquico-emocional y, consecuentemente, sus principios y motivaciones estéticas. Pasado, presente y futuro se manifiestan al mismo tiempo en el *hic et nunc*¹² de la escena. En cierto modo, Juliana hace de su propio cuerpo un espacio sensible para revelar sus multiplicidades a través de los títeres. Y como esta forma de abordar el cuerpo, el espacio, el tiempo y los títeres se extiende a su vida cotidiana, su arte se acerca mucho a la performance debido a una intensa interrelación entre arte y vida. En un contexto donde estos límites se eliminan, el arte y la vida se confunden, haciendo de la experiencia resultante de la realidad una intensa experiencia estética.

En *Habitada*, la artista expresa su deseo de educar la mirada del espectador hacia las infinitas posibilidades de ver y sentir. Según ella, el tema subsumido en su obra, que va más allá de la realidad aparente, es exactamente “posicionar tu cuerpo como una apertura para otros cuerpos y sacar a la luz preguntas sobre los cuerpos femeninos”.¹³ Para Juliana, su cuerpo y, obviamente, los cuerpos femeninos tienen la capacidad de ser muchas cosas; así, desde su propio cuerpo en expresión, ella habla por muchos.¹⁴ Sin embargo, sus espectáculos van más allá de la cuestión de género, el punto focal es la mujer en la sociedad, pero desde un punto de vista humano. Con su cuerpo en juego, Juliana habla de sí misma para abrir espacios a diversas cuestiones sobre la mujer en la sociedad.

Reivindico el títere como idea de libertad creativa, de emancipación, como acto transgresor de mutación de la materia, de exageración de la práctica poética. No se trata de hilos, palos, guantes. Es materia en movimiento, es la cinemática de la vida misma, el gesto de pulsar con todo lo que nos rodea. (Notari, 2022, p. 16)

La multiartista Juliana Notari, que utiliza su cuerpo como soporte para títeres, dice no tener cánones estéticos, pero admite que su obra constituye una forma de polisemia cultural debido a que pasó la mitad de su vida viajando por el mundo, y por eso asimiló varias referencias, no solo artísticas, sino principalmente de personas con las que convivió y con las que aún vive. Ella misma define su obra como una “poética del nomadismo”, en la que su proceso creativo tiene mucho

¹² Aquí y ahora.

¹³ Entrevista con Juliana Notari realizada el 09 de octubre de 2023.

¹⁴ Ídem.

más que ver con la necesidad de hacer que con el interés por desarrollar un pensamiento estético concreto. En el contexto de esta asimilación de culturas, Juliana Notari tiene una profunda identificación con las formas y texturas de Brasil, pero que se inclinan hacia diferentes culturas, principalmente debido al intercambio con muchos artistas europeos y latinoamericanos.



Habitada
Fotografía de Thaís Hércules

En resumen, la obra de Juliana es una obra visceral en la que los títeres inanimados, adheridos a su cuerpo, se convierten en carne de su carne. Son expresiones de su alma que intentan interpretarse y reconstruirse a sí mismas como una forma de garantizar su existencia plena en el mundo, considerando que, como ella misma comenta, “somos la suma de todos los elementos que nos hacen movernos en el mundo”.¹⁵ Las acciones de Juliana Notari en escena se configuran como una enorme cantidad de pensamiento existencial que se manifiesta en una forma de poesía de pequeños gestos. La artista trabaja con gestos simples y acciones sintéticas como expresiones cotidianas. En su obra no se busca la gran imagen, sino el gesto primordial, cotidiano, como expresión más profunda de sus estados del alma.

¹⁵ Entrevista con Juliana Notari realizada el 09 de octubre de 2023.

2.3 Daiane Baumgartner

De manera similar a la obra de Juliana Notari, Daiane Baumgartner desarrolla en el interior de São Paulo, en la ciudad de Rio Claro, un trabajo con títeres que se diferencia del tradicional teatro de títeres practicado por la mayoría de los grupos del país. Su primer contacto con los títeres fue en la Universidad Estatal de Londrina (UEL), durante la carrera de Artes Escénicas, colaborando por dos años con un grupo de extensión universitaria que trabajaba con títeres de manipulación directa al estilo del bunraku¹⁶ japonés. Luego se interesó por el teatro de sombras y también por el teatro lambe-lambe.

Sin embargo, el gran punto de inflexión en su vida fue su interés por los títeres híbridos. Según sus propias palabras, esto sucedió un poco por casualidad. Daiane tenía un interés especial por una estética del terror, muy similar al horror del género gran guiñol.¹⁷ Trabajó con un teatro de sombras utilizando este lenguaje, dando a las figuras la apariencia de muertos.¹⁸ Fue en ese contexto que descubrió la obra de Natacha Belova,¹⁹ encontrando una identificación completa. Las muñecas híbridas de Natacha realmente la impresionaron, pues por el plástico y acabado vio en ellas la posibilidad de trabajar con el horror que realmente la estimulaba. Del taller que realizó con la artista rusa, afincada en Bélgica, nació su primer títere híbrido, un niño zombi. A partir de entonces, con su madurez artística como titiritera, Daiane Baumgartner comenzó a reflexionar sobre el envejecimiento, especialmente el envejecimiento femenino. De estas reflexiones nació el títere Violeta.

Violeta, un títere híbrido, expresa el envejecimiento que tanto la afecta; fue creada para pensar en su propio envejecimiento, basándose en la observación del de su madre y su abuela. En este títere se expresan tres generaciones de mujeres, tres compendios poéticos de lo femenino. Violeta fue creada como un

¹⁶ Bunraku es el arte tradicional japonés de los títeres. Apareció en Japón en el siglo XVI y la principal característica es la manipulación que realizan tres personas. La técnica llegó a Brasil en los años 80, adaptándose a las necesidades de los grupos nacionales y pasando a denominarse títere de mesa o encimera.

¹⁷ Théâtre du Grand-Guignol, conocido como Grand Guignol, era un teatro en la región de Pigalle en París. Desde su apertura en 1897 hasta su cierre en 1962, se especializó en espectáculos teatrales de terror naturalista con historias macabras y sangrientas.

¹⁸ Entrevista realizada a Daiane Baumgartner el 12 de septiembre de 2023.

¹⁹ Natacha Belova nació en Rusia y vive en Bélgica desde 1995. Historiadora de formación, aborda el teatro a través de la escenografía. Se especializó en el arte de los títeres a pesar de tener dominio en las áreas de danza, circo, cine y ópera. De su encuentro con la titiritera chilena Tita Iacobelli, en 2018, surgió la compañía Belova-Iacobelli, y desde entonces han realizado varios espectáculos. Gran referente del títere híbrido, Natacha Belova ha realizado numerosos talleres en quince países de tres continentes en los últimos años.

intento de responder algunas de las preguntas existenciales de la propia artista. Daiane está muy preocupada por su propio envejecimiento; no exactamente con la transformación de su cuerpo, sino con su lugar como mujer en el mundo. Como ella misma comenta: “¿mi madre y mi abuela hicieron realidad sus sueños? Y yo, ¿hice mis sueños realidad?”.²⁰ Esta marioneta surgió de su necesidad de decir algo que estuviera más allá de las palabras. Se trata de un objeto que es pura fuerza expresiva de sus deseos e incluso de sus más profundas represiones.

Inicialmente, alrededor de 2021, no existía la organización de un itinerario de acción a seguir. De manera performativa, sus intervenciones en espacios urbanos buscaban únicamente crear estados de empatía con los espectadores ocasionales que frecuentaban plazas y calles públicas de su ciudad. Posteriormente, en 2023, se organizó una dramaturgia con una secuencia de acciones con principio, desarrollo y desenlace, titulada *Caminhos de Violeta* (*Caminos de Violeta*). Recordando que esta dramaturgia no es una dramaturgia verbal, sino la organización de una narrativa simbólica a través de acciones sencillas y cotidianas, la artista utiliza el títere para hablar de la muerte, una realidad cotidiana; y cuando habla de muerte, habla de la vida y todo su esplendor.



Caminos de Violeta. Fotografía: Rafael Marques

²⁰ Entrevista realizada a Daiane Baumgartner el 12 de septiembre de 2023.

Daiane Baumgartner es una experimentadora con una enorme capacidad intuitiva y una fuerte afinidad con las artes visuales. Produce espectáculos sencillos que son síntesis de cosas muy profundas que se esfuerza en compartir con el espectador, sobre la realidad femenina y su lugar en el mundo como mujer. Similar a Cia. Talagadá y Juliana Notari, el trabajo de estudio es fundamental en su proceso creativo. Un proceso que es pura intuición, pero como ella misma dice: “muchas cosas me inspiraron y me inspiran a través del trabajo de artistas desconocidos que sigo en las redes sociales”.²¹ Esto da a la obra de Daiane un acento especial. Aunque Natacha Belova fue decisiva para su desarrollo artístico, aporta a su obra características lingüísticas que la definen como única. Daiane Baumgartner no trabaja en espacios cerrados. Toda su producción se realiza en espacios urbanos abiertos. Sin embargo, ella no hace teatro callejero. Son sus relaciones con el espacio urbano y los espectadores que en ese espacio se encuentran eventualmente, el acento tónico de su poética.

2.4 Teatro Por Um Triz

En camino de dar a conocer grupos que practican teatro de animación utilizando lenguajes renovadores, el Teatro Por Um Triz, desde 1996, crea espectáculos dirigidos principalmente a niños con el fin de mezclar el teatro de animación con el trabajo actoral. Su repertorio incluye reinterpretaciones de clásicos infantiles, cuentos populares y temas de actualidad, acercándose a estos universos con humor y espíritu crítico.

El grupo nació del ideal de dos estudiantes de teatro de la Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP), Péricles Raggio y Márcia Nunes, quienes a pesar de su formación como actores estaban interesados en ampliar las posibilidades de actuación del actor/actriz en la escena. En este contexto, en la universidad se pusieron en contacto, aunque de forma muy superficial, con alguna actividad en el campo de la animación. Por muy incipiente que fuera la experiencia —ya que la UNICAMP no posee disciplinas en esta área—, abrió su percepción a un campo de posibilidades y reflexiones nunca antes imaginadas por ellos. Fue en este contexto de perplejidad y preocupación que, prácticamente por casualidad, se creó una pequeña escena donde se producía un diálogo entre una lavadora y una lavandera. Este diálogo entre la actriz y un objeto fue tan preciso que dio lugar a la fundación del grupo en 1996.²²

²¹ Ídem.

²² Viva Máquina es un espectáculo creado por Márcia Nunes y Péricles Raggio junto con el músico Loop B. La trama trata sobre la reacción de una lavadora que no quiso realizar la función para la que fue creada. El deseo de la máquina era ser un objeto musical.

Esta primera obra fue decisiva en la opción de Péricles y Márcia por el teatro de animación. Sin embargo, debido a su formación como actor y actriz, el establecimiento de relaciones entre lo humano y lo inanimado se volvió central en el proceso creativo del grupo. Dejar la *empanada*²³ e interactuar con el público fue esencial en el contexto de ampliar las dimensiones relacionales entre actores y títeres. La idea del manipulador se amplía para acercarla a lo que Josette Féral llama teatro performativo. Al relacionarse con un objeto, ya sea un títere o un objeto tomado de la vida cotidiana, el actor “performa” y lo inanimado eleva al actor a otra dimensión del juego teatral. Esta es una característica que está presente en todos los grupos aquí comentados. En la puesta en escena de *Pinóquio*, por ejemplo, hay una simbiosis entre el lenguaje del bunraku y el teatro de objetos.²⁴ El espectáculo está pensado desde el punto de vista de un títere construido en una carpintería, donde todo ese universo de maderas y herramientas son ingredientes para la narración de la historia escrita por Fiorentino Carlo Collodi en 1881. Los actores y actrices manipulan el títere, pero también crean el ambiente con otros objetos de carpintería.

Desde el inicio de sus reflexiones sobre el teatro de animación, Péricles y Márcia buscaron comprender cómo desarrollar un proceso creativo donde fuera natural un actor representando junto a un títere: ¿cómo un actor acostumbrado a actuar con actores, actúa con títeres y objetos?²⁵ Esta pregunta sigue hoy latente en el grupo. Según Péricles, “el títere trae consigo características y especificidades que el actor no tiene”,²⁶ recordando, por ejemplo, que el títere es capaz de volar, entre otras cosas, pues el títere no obedece a las leyes de la física. El actor, en cambio, se muestra completamente sumiso ante ella.

El proceso creativo surge básicamente de la dramaturgia y del intento de resolver en escena problemas prácticos, como el tipo de material a utilizar y la mejor manera de comunicar la idea. La creación de dramaturgia conduce a la opción por el lenguaje a través de la experimentación con diferentes materiales. Partidarios del Toy Theater, el espectáculo *Elisa e os Cisnes Selvagens (Elisa y los Cisnes*

²³ Lugar donde actúan los títeres.

²⁴ El teatro de objetos fue y sigue siendo un segmento del teatro de animación que surgió en los años 80, del encuentro de los grupos franceses Théâtre de Cuisine, GareCentrale, Gyulio Molnar, Théâtre Manarf, Vélo Théâtre y Teatro Delle Briciole. La principal característica del teatro de objetos es el uso de objetos prefabricados, desplazados de su función utilitaria, transformados en personajes de la escena.

²⁵ Entrevista realizada con Péricles Raggio y Márcia Nunes el 14 de setiembre de 2023.

²⁶ Ídem.

Salvajes),²⁷ de 2018, utiliza el lenguaje del Teatro de Papel,²⁸ en el que técnicas como *pop-up*, *origami* o *kirigami*²⁹ son utilizadas por los actores en la construcción de títeres y objetos diversos en la escena y frente a los espectadores. Teatro Por Um Triz también cuenta con trabajo de estudio, sin embargo, por limitaciones en el campo de las artes plásticas —lo cual no es el caso de los grupos analizados anteriormente—, a pesar de tener también un proceso de intensa experimentación alternando estudio y sala de ensayo, involucra la colaboración de artistas visuales que aportan en la construcción visual de la puesta en escena.



Elisa e os Cisnes Selvagens
Fotografía de Teatro Por Um Triz



Pinóquio
Fotografía de Teatro Por Um Triz

Con relación a influencias, el Teatro Por Um Triz asume la importancia de Henrique Sitchin, director de la Cia. Truks, uno de los grupos de teatro de animación para niños más importantes de Brasil, a quien conocieron cuando realizaron talleres en el Centro de Estudos e Práticas del Teatro de Animación de São Paulo, que fue un importante centro de formación de titiriteros en diferentes idiomas del país. Con Henrique Sitchin, Péricles y Márcia desarrollan la idea de trabajar primero la dramaturgia y luego encontrar soluciones sobre lo que se quiere contar.

²⁷ Basado en la obra de Hans Christian Andersen.

²⁸ Creado en el siglo XVIII en Europa, el Teatro de Juguete, también llamado Teatro de Papel, es un teatro en miniatura que toma como referencia la escena italiana y trata, de alguna manera, de reflejarla, no solo en la técnica, sino también en el ambiente escénico. Se compone básicamente de escenas laterales, telón, proscenio y figuritas de papel. Generalmente, los elementos se presentan en grandes hojas impresas, pegadas sobre cartón, recortadas y ensambladas de manera que crean un escenario sobre una armadura de madera. En muchos casos, solo se utiliza una mesa para montar la escena. En sus orígenes, el Teatro de Papel despertó la gran pasión de la burguesía por el teatro; su función principal era reproducir obras de gran repercusión en la época y, por supuesto, hacerlas accesibles y visibles para los niños. El espectáculo presentado en el Teatro de Papel involucra una narración épica y una interacción directa con el público debido a la cercanía del escenario/público. Las figuras de papel, que medían entre 8 y 10 centímetros, reproducían a los actores de la época, tanto en el vestuario como en las fisonomías. Las pequeñas cajas de cartón panorámicas que sirvieron de escenario para las presentaciones, una vez utilizadas, se enviaron como obsequio a amigos y aficionados al arte.

²⁹ El origami, en su forma más conocida, es plegable. Muy difundido entre los amantes del arte japonés, consiste en doblar papel para darle una forma definida. Estas formas pueden variar desde animales hasta objetos comunes. La creatividad es el límite. Esta técnica de plegado es muy antigua y se remonta a los siglos IX y XII, cuando los samuráis, mediante la práctica de la construcción de origami, realizaban ejercicios de concentración. Kirigami es el arte de cortar papel creando formas geométricas, superficies, paisajes y diseños diversos. El pop-up card es un invento más moderno, del siglo XX, y tuvo sus inicios con un arquitecto japonés, conocido como Masahiro Chatani. Combinó la técnica del origami con la técnica del kirigami (corte) y comenzó a hacer tarjetas tridimensionales que enviaba a sus amigos en ocasiones festivas.

El Teatro Por Um Triz, al igual que los otros grupos mencionados, pelea una batalla diaria por la supervivencia, especialmente durante períodos en los que no pueden obtener apoyo gubernamental a través de leyes de incentivos al teatro. Sin embargo, a pesar de las dificultades, el grupo es consciente de su responsabilidad social y reflexiona con insistencia sobre los valores que quiere transmitir a sus espectadores jóvenes y también a los adultos, principalmente en su intensa actuación en espacios de la periferia de la ciudad de São Paulo.

3. A modo de conclusión

Las cuatro expresiones del teatro de animación aquí analizadas forman parte de un espectro mucho más amplio de profesionales que poco a poco están renovando la escena del teatro de animación en Brasil, especialmente en el estado de São Paulo. Estamos viviendo un momento muy interesante por la intensa actividad de retomar procesos creativos por parte de grupos que quedaron frenados durante la pandemia. En este período, muchas cosas se hacían a solas debido al contacto físico limitado. Se acumuló mucha energía y aquellas propuestas renovadoras, que ya venían ocurriendo, ahora cobran cada vez más protagonismo en sus formas expresivas y en la búsqueda de espacios de reconocimiento a su trabajo. Cia. Talagadá, Juliana Notari, Daiane Baumgartner y Teatro Por Um Triz están aquí como representantes de un movimiento que aún no está organizado, pero que existe en términos de renovación del lenguaje del teatro de animación en Brasil. Esta renovación pasa necesariamente por aceptar al ser humano como elemento activo en el juego con los títeres y los objetos; las propuestas de estos grupos no limitan el teatro de animación únicamente al teatro desde lo inanimado. Es la interrelación, como sugiere Josette Féral, lo esencial para una actividad de creación teatral cada vez más performativa. Estas propuestas, que ya se gestaban en los talleres y salas de ensayo de los grupos, ahora se hacen públicas, no solo a través de presentaciones, sino también a través de intercambios en talleres que se desarrollan en festivales y diversos cursos. Las leyes de fomento del teatro, tan degradadas en el último gobierno, poco a poco se están recuperando a través de políticas públicas de incentivos a la cultura. Entre ellos, el teatro ocupa un lugar muy especial, y el teatro de animación ya no se considera un arte menor y compite por el mismo espacio con el llamado teatro tradicional de actores. En este proceso de consolidación del teatro de animación como teatro performativo, como proceso de renovación de lenguajes, no solo se beneficia el área de la animación, sino el propio teatro brasileño en general.

Referencias bibliográficas

Féral, Josette (2014). Além dos Limites - Teoria e Prática do Teatro. Perspectiva.

D'Abronzo, Thais Helena (2022). Imagens como Aparição do Corpo: o jogo amoroso de Ilka Schönbein. *Revista Brasileira de Estudo da Presença*, 12(3), *Performance e Formas Animadas*.

Notari, Juliana (2022). *Pedagogia da Marionete Livre: Festa Manifesto*. Edição do autor.

El diseño de iluminación como collage

Claudia María Salcedo Sialer¹
Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
“Guillermo Ugarte Chamorro”/ Perú

Resumen

Este proyecto trabajará sobre la puesta en escena como composición visual, donde el objetivo es intervenir el espacio escénico desde la iluminación, siendo esta el sujeto conductor de la acción, mediante la fragmentación de la luz a modo de collage como efecto de dominio, y donde el actor es el mediador entre la luz y el espacio.

Palabras clave: diseño de iluminación, composición, espacio escénico, acción, fragmentación, collage, luz y espacio

1. Introducción

Como diseñadora y docente de la ENSAD, propongo en este análisis de investigación a la iluminación como punto de partida en una puesta en escena, planteando la idea de que el diseño de iluminación puede funcionar como collage. ¿Por qué como collage? Por ser una técnica artística que consiste en componer una obra plástica uniendo imágenes, fragmentos, objetos y materiales de diversas procedencias. En este caso particular, será aplicada desde la escena, porque considero que es un medio artístico en el cual confluyen el todo y sus partes, otorgándole a la composición otro tipo de organización. Siendo la iluminación la base del collage escénico, donde se unen el espacio, el cuerpo, el texto y el espectador en escena, pensemos la luz en primer término y no como consecuencia de un texto o guion dramático.

Para el desarrollo conceptual de la implementación del collage en mi propuesta, lo que me interesa es la dimensión que muestra. El collage es una crítica y una extensión del acto de pintar, una complicación de sus reglas, pues burla y respeta sus fronteras en un acto consciente de probatura del mismo plan pictórico; lo

¹ ORCID: 0009-0001-6935-1998
Correo electrónico: cliosalcedo9@gmail.com
<https://claudiasalcedodesign.wordpress.com/>
Agradezco a mi familia que siempre está presente.

interpreto en mi accionar como una “superficie de tensiones”, que es lo que tomaré como referencia para implementar un “espacio de tensiones” otorgado por la iluminación, donde es la iluminación la que organiza el espacio como acción, generando una reacción en el actor.

Con respecto a la aproximación del collage como organización fragmentaria en la dramaturgia y la puesta en escena, opto por tomar lo que Müller propone sobre el espectador y la relación con este: “El teatro ya no puede ofrecer esclarecimiento ... En el teatro se trata ahora más bien, para mí al menos, de implicar a la gente en procesos, de hacerles participar” (citado por Veloza, 2011). Müller hace alusión a la imposibilidad de educar a los seres humanos, de fijar la esfera de lo racional y separarla de la emocionalidad, algo con lo que no pudo lidiar. Esto amplía las posibilidades de creación porque sitúa la reflexión, y sobre todo la acción, en el campo de la eventualidad de la puesta en escena, donde coparticipan actores y espectadores. Ya no se trata de lograr un producto terminado, una obra, sino de experimentar con y en la puesta en escena. En este sentido, no hay una obra definitiva. Esto es lo que se apostaría en esta propuesta.

En el aspecto compositivo se han encontrado referentes que proponen la idea de trabajar desde el espacio, como Joseph Svoboda (mencionado por Zapelli, 2015), defensor de la “dramaturgia de la luz”. Él reflexiona sobre la luz y considera que la iluminación es la que brinda la atmósfera dramática para cada representación. Las composiciones visuales y los efectos creados por la luz sobre distintas superficies trasladan al espectador la esencia del drama que se relata. Edward Gordon Craig (1911), quien considera el espacio como un elemento más de la obra, con simbología y significado propio, veía al actor como un elemento más en el escenario con capacidad de movimiento. Aunque en sus creaciones utilizaba el volumen, tanto abstracto como con puntos de partida figurativos; lo que rescato del trabajo de Craig es la presencia de la iluminación como factor determinante de la expresividad de cada escena. Anna Viebrock (2011), en su trabajo escenográfico lo que pretende es “decir estamos ahí, en ese lugar”. Su forma de trabajo resuena con lo que quiero hacer: que desde el inicio el trabajo escénico integre la labor creativa del dramaturgo, el director y la escenógrafa. El objetivo de la puesta en escena es la realización de un espacio realista que apunte a ser verosímil para el espectador, pero que también produzca una combinación extraña, que de primera impresión parezca un lugar conocido y reconocible, pero a medida que avanza la obra los espectadores se sientan inseguros, ante algo que en realidad no es tan familiar.

Estas son tres tipos de propuestas artísticas en distintas épocas y que en algún aspecto instauran otras ideas, como que la participación en una obra no solo depende del texto o de la actuación, sino que son necesarios también los demás elementos artísticos para darle un mejor u otro enfoque a las puestas en escena.

2. Estado actual de conocimiento sobre el tema

En este análisis nos enfocamos en la iluminación para abordar una cierta dimensión del diseño como collage. Para ello, hemos tomado la iluminación de una propuesta escénica como base principal, teniendo un enfoque distinto en términos de producción, pues partimos desde la iluminación y no desde un texto.

Es necesario, por tanto, plantear algunos parámetros que sirvan de ejes conceptuales, para apoyar la lectura interpretativa del corpus. Entenderemos el concepto de collage de acuerdo al libro *La historia del Collage. De Picasso a la actualidad* de Herta Wescher (1976), donde es definido como “pegar”. Esta técnica fue desarrollada por Braque, quien pegaba trozos de papel en sus dibujos, y por Picasso, quien pegó un fondo de silla de rejilla en un cuadro. Ambos inventaron uno de los procedimientos técnicos que caracterizan de una manera radical el arte del siglo XX como manifiesto artístico. La idea era la de incorporar algo “prefabricado”, algo que constituye una certeza en medio de una obra en que todo el resto está figurado, representado o sugerido. Este concepto nos sirve para referirnos a las diferentes texturas, formas y colores que forman parte de una misma superficie, el lienzo donde se encuentran adheridos. La dimensión del collage se muestra como una crítica y como una extensión del mismo acto de pintar, como una complicación de sus reglas, burlando y respetando sus fronteras con un acto consciente de probatura del mismo plan pictórico, interpretándolo como una “superficie de tensiones”. Estas categorías serán aplicadas al diseño de iluminación. En nuestra propuesta la superposición de capas de luz sobre un espacio que ya contiene una determinada tensión, la relacionamos con el planteamiento del collage, como “espacio de tensiones”, en donde el escenario y sus límites juegan con la iluminación. En mi investigación respecto a concebir el diseño de iluminación como collage, se halló como complemento el libro *El Arte de la Luz* de Moholy-Nagy, fotógrafo, pintor y escultor con luz, que con su obra “Modulador Espacio-Luz” condensa la esencia de su propuesta artística, puesto que permite comprender la estructura de la luz y convertir su poder como moduladora de espacio y tiempo en existencia material, esto es lo que se quiere lograr con esta propuesta.

Antes de llegar a la idea de collage como referencia en la pintura, la primera aproximación fue relacionada con Heiner Müller en el artículo “Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación” de Viviana Veloza (2011). Aquí se menciona que el autor construye a partir de citas, palabras, ideas y fragmentos, a manera de un collage, en tanto que superpone diferentes elementos estilísticos, tanto literarios como teatrales, tales como: anacronismos, analogías, alusiones, epígrafes, autocitas, rizomas, juego de asociaciones y teatro dentro del teatro; entre otros, obedeciendo siempre a una lógica de imágenes, donde no se impone un único sentido y desarrollo de la acción, sino que deja abierta la posibilidad de que el espectador pueda desarrollar su propia interpretación, su propio criterio. Este aspecto que Müller toma desde el texto es lo que se quiere trasladar al diseño de iluminación, en donde se genere una lógica de imágenes, que no exista un único sentido y desarrollo de la acción y que quede abierta la posibilidad de que el espectador genere la totalidad de la composición. Esto concuerda con la frase que menciona Moholy-Nagy (2010) sobre el espectador: “es el nuevo diseñador capaz de reevaluar las necesidades humanas pervertidas por la civilización de las máquinas” (p. 137). En esta propuesta, el espectador es considerado como un integrador de la puesta en escena.

Continuando con la idea de la relación del espacio y la luz, se encontraron referentes como Joseph Svoboda, quien es mencionado en el libro *Imagen escénica. Aproximación didáctica a la escenología, el vestuario y la luz para el teatro, televisión y cine* de Gabrio Zapelli (2015). Se presenta a Svoboda como defensor de la “dramaturgia de la luz”, propuesta estética en la que la luz brinda la atmósfera dramática para cada representación, y la presencia de la iluminación determina la expresividad de cada escena. Para Svoboda, el espacio escénico está compuesto por el espacio (escenografía), los colores (iluminación) y las formas (objetos). Desde esa perspectiva, le otorga al espacio una modalidad de realización tridimensional del puro movimiento. Su visión de la escena y su visualidad se nutrieron de los reformadores escénicos, sobre todo de Edward Gordon Craig, maestro del espacio escénico monumental como contenedor de las formas, quien en su texto *En el arte del teatro* (1911) dedica un capítulo al simbolismo, citando su significado: “el signo visible de una idea” (p. 848). El simbolismo es la verdadera esencia del teatro, decía. La utilización del símbolo le permitirá tomar partido por la estilización y reducir sus decorados a una representación esquemática. El objetivo del teatro, según Craig, es “hacer ver” y no “decir”; “revelar” y no “explicar”; revelar el alma a través del ojo, instaurando la idea de teatro como arte visual.

El espacio se hace relevante respecto a la iluminación; por ello, se busca considerar el espacio escénico como contenido, tal como se puede percibir en el libro *Das vorgefundene erfinden (Inventando lo encontrado)* de Ana Viebrock (2011), donde demuestra el concepto de deconstruir como hecho tácito, tomando arquitecturas como garajes, barcos, tiendas de cerveza, búnkeres, iglesias o cabinas de aviones, y reconfigurándolos en sus escenarios en espacios complejos e hiperreales. De esta manera, emergen espacios enigmáticos de memoria y supervivencia, sistemas integrados que atraviesan a los actores como laberintos. Estos espacios son parte fundamental del tipo de teatro posdramático que ella trabaja, donde no solo desarrolla una idea sino que es parte ejecutora de la puesta, tanto con el dramaturgo, el director y demás personas que son parte del equipo creativo, que es en gran parte lo que interesa como forma de trabajo en este proyecto de investigación.

Estas referencias conceptuales servirán para el desarrollo práctico de la propuesta de diseño. Dado que esta investigación se relaciona con un proyecto escénico, es necesario tener una guía sobre el proceso de diseño como metodología y sobre la producción de un proyecto artístico; es así que nos basaremos en el texto *The Assistant Lighting Designer's Toolkit* (2014) de Anne E. McMills,

3. El diseño de iluminación como collage

En esta sección se desarrollará por qué se utiliza el término collage como disparador para la propuesta de diseño de iluminación, donde se toma como referencia el collage en la pintura como movimiento artístico con Picasso y Braque.

3.1 El collage como superficie de tensiones: desde la pintura de Picasso y Braque hasta la luz como escultura de Moholy Nagy

Comenzando con la principal revolución en las artes plásticas lograda por Pablo Picasso y Jacques Braque: la invención del collage cubista y la derivación del *assemblage*. El empujón del cubismo, más allá de las representaciones transformadas de los objetos, los llevó a la construcción de un nuevo lenguaje artístico que cuestionaba las propias raíces de la representación. La dimensión del collage se muestra como una crítica y como una extensión del mismo acto de pintar, como un acto de prueba consciente. Uno de los primeros en experimentar con materiales diferentes a la pintura en sí, como papel encolado, fue Picasso: “Estoy en proceso de concebir una guitarra y estoy utilizando un poco de polvo contra nuestro lienzo horrible” (Antliff y Leighten, 2001, p. 175). Lo importante de este

proceso y transformación artística es generar un vínculo de yuxtaposición, donde la desorganización se convierta en un nuevo orden. Así se inicia la interacción con la palabra *assemblage*, popularizada por William C. Seitz a partir de una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1961, titulada *The Art of Assemblage* (El arte del ensamblaje), con la intención de que la exposición cubriera “todas las formas de arte compuesto y las maneras de yuxtaposición” (Simó Mulet, Antoni, 2004, p. 12). Estaba constituido por partes heterogéneas, que de forma separada mantienen su propia identidad, pero que pueden también funcionar cuando son ensambladas, como por ejemplo esculturas, instalaciones, intervenciones, etc., pero también por los trabajos bidimensionales o en relieve. Pueden transmitir una unidad diferente, como si fuera una mezcla de elementos homogéneos. Por ello es que este análisis es el camino elegido para este proceso de diseño. En referencia a Moholy Nagy, el desarrollo de su trabajo artístico, servirá para sustentar el concepto de collage como superficie de tensiones, este aspecto se trasladará a la iluminación como espacio de tensiones en donde se tendrá por objetivo desarrollar la idea del diseño de iluminación como capas limitantes de espacio.

3.2 El collage como espacio de tensiones en el diseño de iluminación

Tomando como referencia el collage como un bosquejo o estructura que direcciona la mirada, se puede pensar y desarrollar una construcción de la visión del espectador, desde la perspectiva del diseño como montaje. Para esta investigación se procede abordando la espacialidad. La potestad de desarrollar un aspecto de pensamiento, mediante la construcción de una visualidad, forzando los elementos que conforman esta instalación desde la mínima hasta la máxima expresión del espacio. Entre el límite de la superficialidad espacial y el deseo de construir una visión de una realidad, se fomenta la experiencia del encuentro, que a su vez es un instante, una detención del tiempo.

La mayor dificultad para aceptar el papel que desempeña el montaje en la representación, sigue siendo entender que la tensión que resulta de enfrentar distintos tipos de orden, es la principal condición para que las cosas, naturales o artificiales, resulten significativas. Cuando se pone en práctica, es porque se quiere presentar otro orden de cosas. Un orden diferente, el cual reúne y transforma las miradas en el espacio. Es por ello que a partir de este montaje se puede lograr que la luz genere la posibilidad de acción en el espacio.

4. Svoboda, Craig y Viebrock: tres miradas sobre el espacio como referencia para el diseño de iluminación

4.1 Joseph Svoboda: la escenografía y la luz como elementos importantes en la escena

En referencia a un planteamiento sintético de la escenografía, se aborda la luz desde el espacio como elemento predominante en escena, con Joseph Svoboda. El planteamiento innovador de su trabajo sirve como influencia de apropiación del espacio escénico y sobre todo en la conexión del uso de la imagen como construcción escenográfica en escena.

4.2 Edward Gordon Craig: el espacio como contenedor de la forma

Gordon Craig, quien hace referencia al espacio como contenedor de la forma y lo considera un elemento fundamental para el desarrollo de una puesta en escena, convirtió el escenario en un laboratorio de experiencias con el afán de conseguir toda expresividad posible con la mínima arquitectura. En ese sentido, logra llenar una caja vacía —el escenario— con espacios de luz —lo inmaterial—, experiencia que conecta con el espacio desde otra posición, la de lo no escatimado, lo fuera de lo convencional. Así esta propuesta presenta nuevos parámetros de uso de la luz y el espacio.

4.3 Ana Viebrock: el sistema de producción desde la escenografía como ordenador en el trabajo de diseño

Lo fundamental del trabajo de Ana Viebrock, que rescatamos en este estudio, es su método en todas las áreas que involucran al equipo creativo desde el inicio del proceso, y el efecto de proximidad y a la vez de distancia con relación al espectador que logra con sus propuestas sobre el espacio.

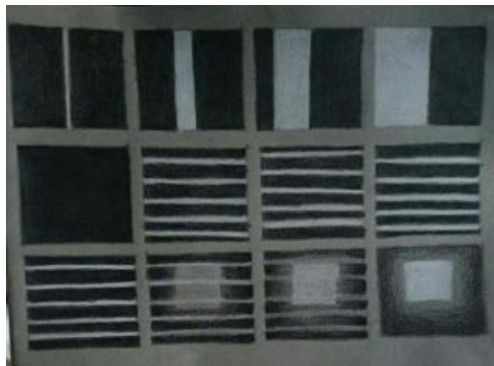
Estas son tres tipos de propuestas artísticas en distintas épocas y que en algún aspecto instauran otras ideas, como que no solo la participación en una obra solo depende del texto o de la actuación, sino que son necesarios también los demás elementos artísticos para darle un mejor u otro enfoque a las puestas en escena.

5. Producción de la propuesta artística de diseño de iluminación

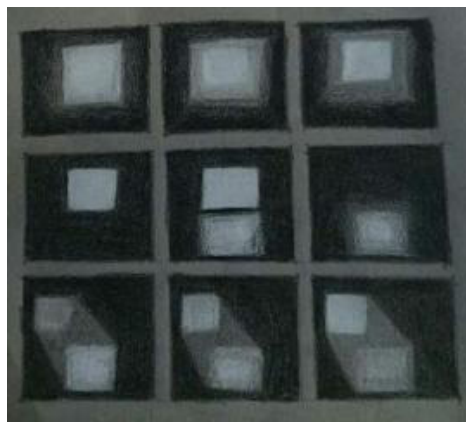
5.1 Proceso creativo en el trabajo de laboratorio

En esta etapa se plantea el proceso de producción artística desde las primeras imágenes, formas y bocetos, que me aproximaron a la propuesta, herramientas que me ayudaron a expresar la idea desde la práctica: cómo se generó, cómo se desarrolló el proceso creativo. Para ser más específicos, se presentará la topografía del espacio elegido, que contendrá todo un desglose técnico y descriptivo. Con la planificación y montaje del proyecto se presentará el plan de producción que será la guía para la realización del montaje.

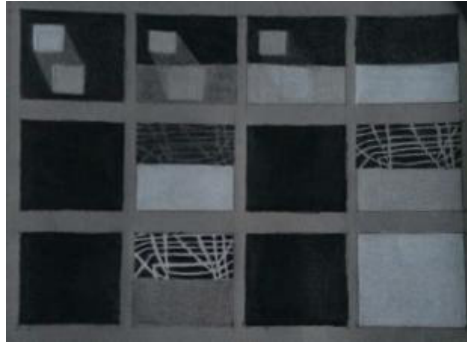
En estos bocetos de referencia se muestra la idea de secuencia que se quiere lograr con la luz en tres bloques.



Bloque 1



Bloque 2



Bloque 3

Se inició con pruebas en maqueta virtual primero bidimensional para tener en cuenta los tiempos y cambios de escena, voy a requerir y probar intuitivamente de forma básica la utilización del material.

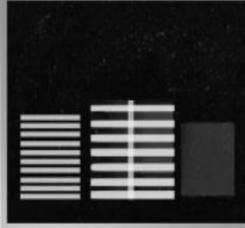
Oscuridad y línea intermitente de luz en el centro, desde el segundo 0 al 20. El cuerpo va apareciendo en esta intermitencia.

Entre el segundo 20 y el 60 se despliegan las luces hacia un lado hasta completar la totalidad de luz, en esa sumatoria el personaje va reconociendo el espacio, proyectando su imagen en la pantalla.

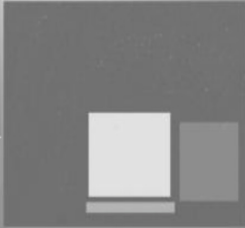
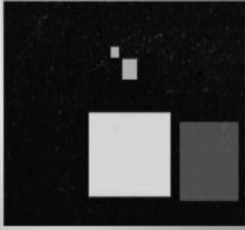
Al minuto irrumpe la luz con un sonido estridente generando destellos hasta el minuto con 30 segundos.

Del minuto con 30 segundos hasta el minuto 2 interactúa el personaje con el espejo.

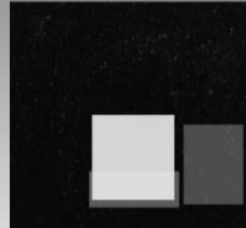
Del minuto 2 al minuto 2:30 se genera un estallido de luz y un sonido grave como afilando.



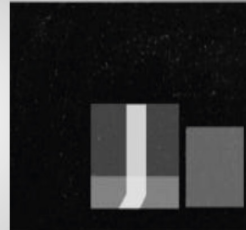
Del 2:30 hasta el minuto 3 el personaje trata de dominar la luz como jugando con la que viene del fondo y se replica en la parte superior.



Del 2:30 hasta el minuto 3 el personaje trata de dominar la luz como jugando con la que viene del fondo y se replica en la parte superior.



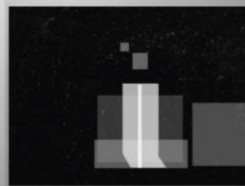
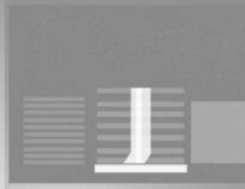
Del minuto 3 al 3:30 trata una vez de dominar la luz como queriendo decir algo al público.



Desde el minuto 3:30 hasta el minuto 4 es interrumpido por una luz cruzada que genera espacio de luz y no luz, y este es empujado o forzado por la luz a moverse.



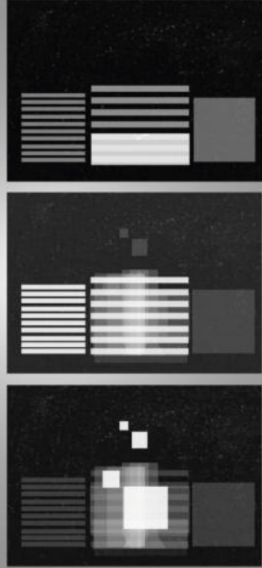
Desde el minuto 4:30 el personaje es alterado por una luz cruzada que una vez más sigue intentando dominarlo, alejándolo y acercándolo hasta el minuto 5 cuando ya sumadas las demás posiciones de luz le generan inquietud.



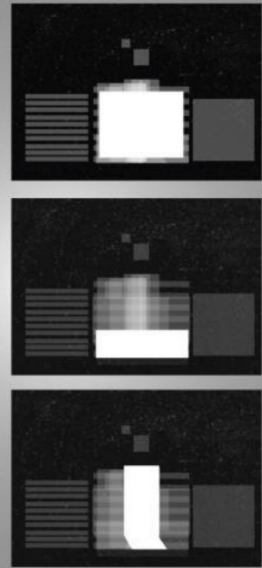
Desde el minuto 5 al 5:30 se va generando una sensación de desaparición del cuerpo en la luz. Esto hace evidente que la luz le ha ganado al personaje.



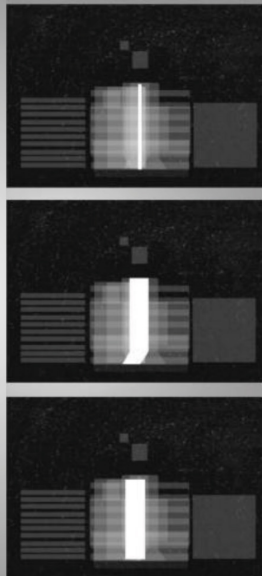
Desde el minuto 5:30 hasta el 6:10 se va produciendo una alteración constante del cuerpo con un sonido muy agudo.



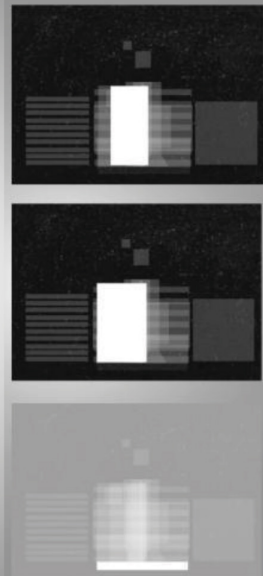
Desde el minuto 6:10 hasta el minuto 6:50 se acrecienta la desaparición del cuerpo en la luz.

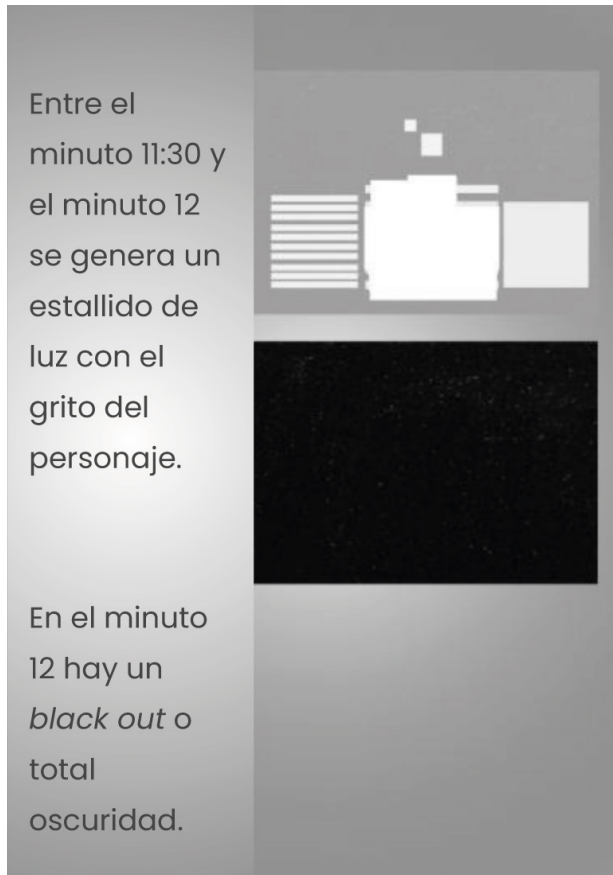


Desde el minuto 7 hasta el minuto 8 se acrecienta la sumatoria de posiciones de luz y sonido.



En el minuto 9 se van sumando las proyecciones de luz en distintos tiempos generando momentos de luz y no luz hasta el minuto 10.

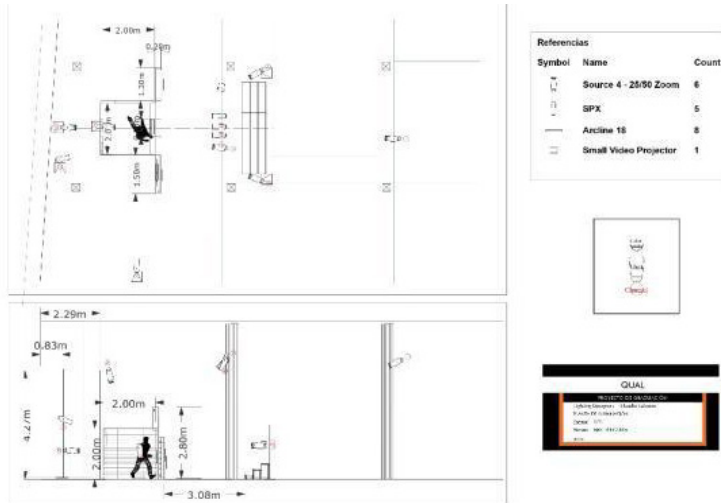




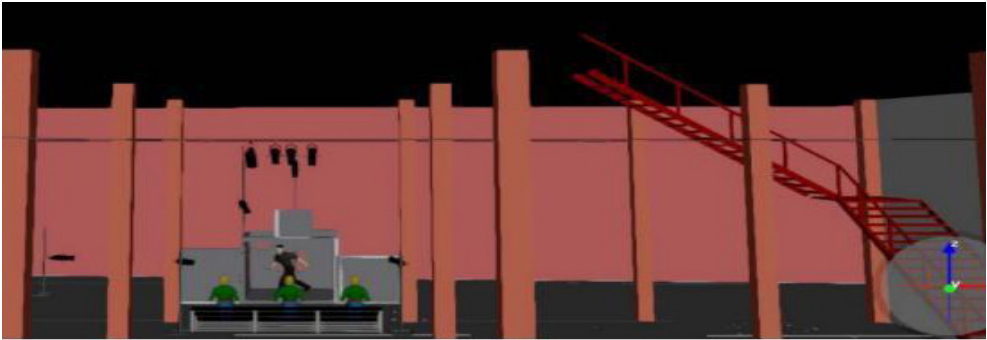
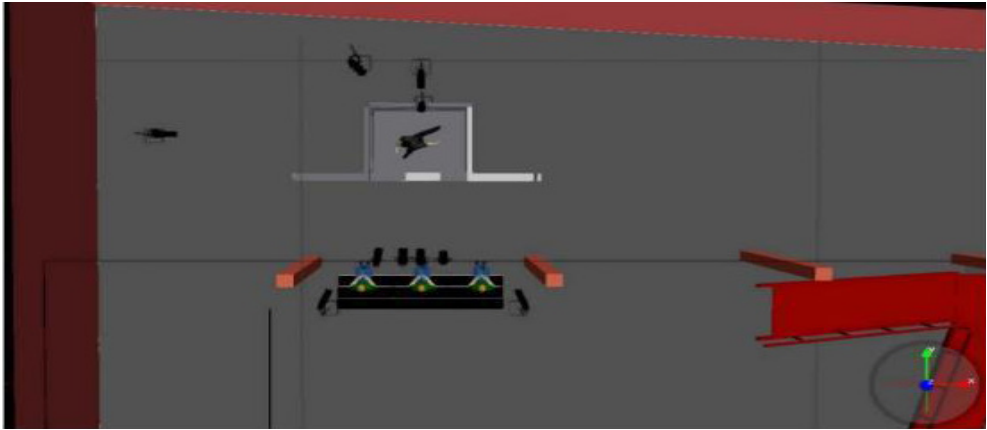
A la par se analizaron los resultados para tener una idea de cómo será ejecutado el proyecto y pensar en el material que será utilizado en dimensiones reales. Surgió en esta etapa la superposición de capas de luz que arman una totalidad de luz blanca eneguedora con la idea de borrar el cuerpo como se logra con la oscuridad. En este proyecto se representa la desaparición del cuerpo, la luz es quien aspira al Hombre, volviéndolo cada vez más translúcido y etéreo. El deslumbramiento blanco borra los rostros, disuelve los contornos de los cuerpos, y el ser desaparece en un deslizamiento continuo que pasa de la sombra a la luz, de las imágenes contrastadas a cada vez más borrosas. Estas imágenes borrosas, hacen que el cuerpo se vaya desenfocando, desintegrándose en el espacio habitado por la luz.

5.2 Topografía del escenario y montaje del proyecto

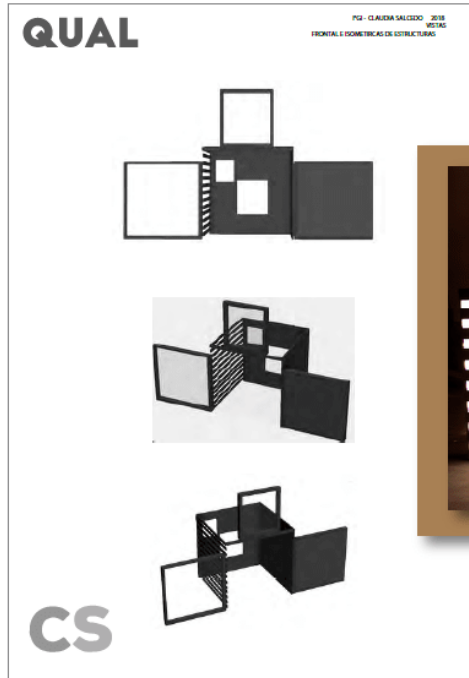
Desde la primera aproximación al proyecto, se despertó una introspección, un análisis más profundo, y se fomentó el hecho de investigar e indagar en nuevas formas de cómo trabajar con la luz en base a la experiencia realizada. Todo esto me llevó a ampliar mis parámetros, generar una evolución con la luz y la espacialidad, la cual se ve reflejada en este nuevo proceso; no solo quedarse con el elemento per se, sino fomentar el interés de indagar para llegar a nuevos niveles. Esta evolución me lleva a otras reflexiones para el enfoque de la luz, por ejemplo cómo poder generar interioridad e inmersión mediante agentes externos que podrían considerarse como distractores, pero que en este proyecto se volvió una guía hacia el camino interno.



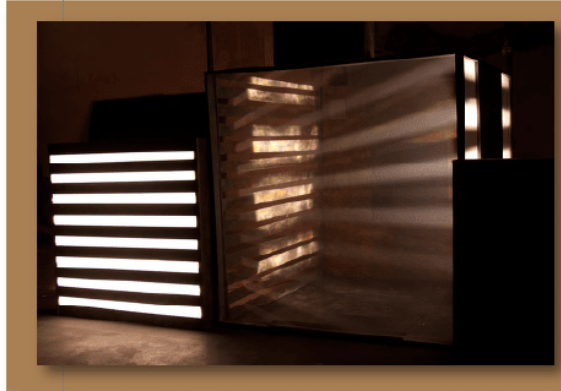
El público se ubica en posición frontal al escenario. Un Hombre vestido con un enterizo que se mimetiza con el espacio, está tumbado boca abajo sobre el piso dentro del cubo núcleo mientras un haz recortado de luz enorme y brillante, en medio de la escena, se presenta lenta y silenciosamente sobre él, intermitentemente de menor a mayor intensidad. Se trata de una luz intensa como la de un scanner, ante la cual el cuerpo del Hombre es atravesado y este se va arrastrando y agitándose.



Presentación final



ESTRUCTURA ESCENOGRÁFICA







Fotos realizadas por Vi. Lozano

En la investigación se desarrollaron aspectos que en cierto punto fueron objeto viable de análisis, donde se evalúa si el proceso por el que se orienta la propuesta es viable. En este cuestionamiento es donde se pueden reconocer nuestros aciertos y limitaciones con respecto al diseño, siendo que es un proceso que debe tener sustento y finalidad.

El diseño nace generalmente desde una evaluación del texto dramático. En la medida en que se evalúa un campo de análisis hay una instancia en donde se preconcebe la idea, y los agentes que la llevan a la ejecución tienen como finalidad el hecho creativo. La forma cómo podemos pensar, cómo se construye el hacer, cómo se desarrollan nuestros procesos creativos, responde a cierta estructura preconcebida desde el punto de vista del diseño. Con esto nos referimos a que debemos tratar de ser más conscientes de este procedimiento en el quehacer del trabajo como diseñadores. Es ver al teatro como una nueva forma diversa de expresión y, sobre todo, como un paso hacia los procesos actuales de desenvolvimiento escénico desde el punto de vista de la producción, los cuales están más ligados al diseño, al pensamiento y a la creación de una composición visual sensible, permitiendo que materialidades como la luz y el espacio adquieran mayor protagonismo. Esto nos permite, a su vez, ser más conscientes de las decisiones en torno al objeto y ser claros en los criterios, alcances y parámetros que tomemos en cada propuesta.

Referencias bibliográficas

- Abulafia, Y. (2015). *The Art of Light on Stage, Lighting in Contemporary Theatre*. Routledge.
- Adorno, Th. W. (2005). *Dialéctica negativa la jerga de la autenticidad obra completa*. Ediciones Akal.
- Derrida, J. (1994). *Márgenes de la Filosofía*. Cátedra.
- Gordon Craig, E. (1911). *En el arte del teatro*. William Heinemann.
- Grumann Sölter, A. (2011). Efectos estéticos y el gesto teatral: Bertolt Brecht y las huellas postdramáticas en Heiner Müller. *Repertório*, 2(17), 11-22.
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro Posdramático*. CENDEAC.
- McMills, Anne E. (2014). *The Assistant Lighting Designer's Toolkit*. Focal Press.
- Moholy-Nagy, L. (2010). *El Arte de la Luz*. La Fábrica.
- Rosenthal, J. y Wertenbacker, L. (1972). *La magia de la luz*. Little, Brown and Company.
- Veloza Martínez, V. (2011). Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6 (2), pp. 35-54. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3703258>
- Viebrock, A. (2011). *Das Vorgefundene erfinden (Inventando lo encontrado)*. Ute Müller-Tischler y Malte Ubenauf.
- Wescher, H. (1976). *La historia del Collage. De Picasso a la actualidad*. Editorial Gustavo Gili.
- Zapelli, G. (2015). *Imagen escénica. Aproximación didáctica a la escenología, el vestuario y la luz para el teatro, televisión y cine*. Librería UCR.

MESA 5

- **La creación/el acto creativo como espacio de resistencia**

De jugar con muñecas a escena

Conny Betzabé

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
"Guillermo Ugarte Chamorro"/Perú

Resumen

Los paradigmas de la escena contemporánea corresponden al uso de diversas teatralidades, y los procesos creativos para llegar a estos son infinitos. En ese sentido, compartiré cómo fue tejiéndose mi propio proceso creativo. Desde la investigación teórico-práctica, exploré todo aquello que rodea al discurso que me moviliza: el transhumanismo; además, el formato que con entrega y pasión fue componiéndose escénicamente: la autoficción. Aunado a ello, *El retrato de Dorian Gray* fue el pretexto principal para no sentirme sola, para arriesgarme, seguir mi instinto y continuar mi búsqueda y la que propone el personaje Lord Henry: conseguir la plenitud con el amparo de la ciencia y la tecnología. Comienzo gateando en penumbras y cual mantra: todo suma. Entre clases virtuales, mi habitación y un equipo móvil —que hace poco me robaron—, inicio la búsqueda de mi felicidad o la eliminación del sufrimiento. Pero las preguntas nunca acaban: ¿para qué trascender?, por ejemplo. A base de imaginación, despojo y juego nació *A la velocidad del caballo*, un intento por comprender el mundo en el que existo —y comprenderme—. Entonces, egresé. Ahora ya no me cuesta tanto decir mi nombre y que soy actriz, aunque enfermarme fue la factura.

Palabras clave: teatralidad, proceso creativo, transhumanismo, autoficción, investigación, juego



A la velocidad del caballo
7.º FITEC-Ficciones Teatrales en Construcción. Fotografía de Paulo Yataco

1. Compromiso con mi arte, mi tiempo y el grupo humano que integro

Como actriz —o ser creador—, ante un observador externo soy considerada como extraída de la realidad circundante, portadora de una situación, un papel y una actividad ficticia o, al menos, distinta de mi realidad de referencia (Pavis, 2000, p. 71). Entonces, ¿desde dónde me posiciono como actriz/investigadora para crear?, ¿cuál sería esa situación por concebir? La primera tarea del curso Laboratorio de Investigación Actoral fue responder: ¿qué les motiva?, ¿qué les disgusta?, ¿de qué quieren hablar? Respuesta: ¿quién diablos soy yo para hablar?, ¿con qué potestad hablaría de algo si ni siquiera sé quién/qué soy?, ¿quejarme de mi sociedad, de la patria? Vacío. Y así es todo el tiempo, el vacío. Pero en el fondo no es del todo cierto, la mente es muy traicionera. Es justo ahí donde se engendra nuestra labor: destapar, descubrir, excavar aquello que ya preexiste como ley de naturaleza, diría Samuel Beckett. Aunque sean chispitas de colores si cerraste los ojos, atrápalas, todo el tiempo, luego se podrán descartar. Aún no es momento del famoso “menos es más”, eso después. En este punto toca estar alerta, en vigilia inclusive en el sueño. Aparecerán textos, vídeos, sonidos, texturas, lo que dice/hace la

gente. El mundo está cambiando y cambiará, cantan Los Iracundos. ¿Quién te va a escuchar? ¿A quiénes te vas a dirigir? Todo aporta si así lo vives.

Por ello, quiero compartir algo que me hizo falta al germinar este proyecto y que por desconocimiento causó en mí muchísima inseguridad respecto a continuar y validar mi labor. Porque no conocía mis derechos culturales, los cuales apuntan específicamente al acceso y participación en la vida cultural. Es decir, tengo la libertad de desarrollar y compartir conocimientos, expresiones culturales, emprender investigaciones y participar en las diferentes formas de creación y sus beneficios. Tengo derecho a la libertad de expresión, que incluye la artística; a la de opinión e información, comprendiendo en particular la libertad de buscar, recibir y transmitir información (Grupo de Friburgo, 2007, pp. 6-8). Ahora que ya lo sé, escribo este artículo con serenidad.

1.1 En el curso, pedían un texto o material artístico como punto de partida para tener una fuente de donde descomponer, descentralizar, articular algún tema o aspecto que sea de nuestro interés. Mi primera opción, y no la obviaré porque todo sucede por algo, fue Hamlet. ¿Ser o no ser? *That is the question...* Me removía esa pequeña cuestión, que ni tan pequeña, pues como diría Cesar Aira, cada palabra de Shakespeare plantea un problema, y yo a este replicaba con otro: ¿ser qué? Incertidumbre total. ¿Se puede dejar de sentir incertidumbre? Y lo que trae consigo: dolor mental y, en consecuencia, físico. Además, la metateatralidad, el juego doble. Y la decisión: Hamlet es un personaje que decide su historia, tiene consciencia, a diferencia de los arquetipos previamente abordados en el teatro, relacionados al destino. Él no vino al mundo con un propósito, es libre de elegir el suyo; sin embargo, es esa libertad una condena, pues produce angustia. Esto era atractivo y potente, considero que fue mi motivación inicial y final: encontrar una salida al sufrimiento, a la angustia, a los pesares, en esta sociedad que promueve el discurso de la libertad, cuando en realidad ¿somos libres?

1.2 Entonces, toca problematizar los aspectos a partir del análisis del texto. ¡Y cuán importante es este punto! Socializar el pensamiento, los hallazgos, las inquietudes, resonar en el diálogo y, por qué no, darnos cuenta y aceptar que estamos avanzando o estancándonos. No forzar nada. Escuchar a colegas, maestras, porque en los *feedback* es donde va surgiendo material, referencias, los interminables ¿para qué? Y como resultado: la acción, ponerte a hacer, no hay truco. Ir a las maestras cual pesquisa, no para copiar sino para afianzar la propia

investigación y saber que al otro lado del mundo una performer, un artista plástico, un literato tiene el mismo cuestionamiento; que un siglo atrás, por ejemplo, Oscar Wilde tentó mi búsqueda en su novela, que no estoy sola en esto y que todo va a seguir aportando. Por tanto, soy una esponja de aprendizaje.

Por otro lado, el pensamiento complejo, los grandes relatos, lo posdramático, la hibridación, el sincretismo, la performance, la ética, el simulacro, la liminalidad, contemporaneidad, performatividad, la epistemología teatral, la posmodernidad y una larga lista de palabras que, honestamente, no identificaba en mi vocabulario. Me sentí perdida, fue muy frustrante. Era crucial aceptar mi falta de conocimiento, pero a la vez la oportunidad de naufragar entre lo desconocido. Era como nadar a mar abierto, de noche. Y a mí me encanta el mar. Así que tocó reconocer mis herramientas, volver a la orilla y ponerme a investigar. Horas frente a la computadora con vídeos y PDFs abiertos a la par. En retrospectiva, quizá fui excesiva, me consumía una especie de megalomanía razonadora, no dormía, le daba vueltas al asunto; me alimentaba bien, pero vivía angustiada, no solo por las teorías que leía, sino por lo que iba removiendo en mí la práctica.

De este modo, lo que citaba un teórico teatral lo accionaba algún performer,¹ y observando ese quehacer era más fácil identificar aquella terminología que desconocía; aunque al ser estos materiales artísticos, me afectaban, transgredían, conmovían. A la vez, si no comprendía teorías, conceptos o la composición poética que usaba algún autor, había un youtuber con una vídeo reseña, charla virtual o entrevista. Así fui reeducándome, navegando entre vídeos, audios, textos teóricos de tecnología, economía mundial, filosofía, entre artículos, tesinas, revistas, blogs, incluso memes de vez en cuando para no quedarme dormida —de todas formas, estos son un actual medio de expresión—.

2. Un collage para entenderme

Paralelamente al estudio teórico, se desarrolló la práctica en laboratorios. Así, obtuve un vídeo² collage como resultado.

Trabaja directamente los materiales, tematiza el acto poético de su fabricación, se entretiene con la aproximación audaz y provocadora de sus constituyentes.

¹ Stelarc (2010) <https://www.youtube.com/watch?v=dprvwAWfy9Q&t=15s>

² <https://youtu.be/nJ8JoAELIZc>

El collage es un juego basado en los significantes de la obra, esto es, en su materialidad ... Pegar fragmentos y objetos es una forma de citar un efecto o un cuadro anterior. Este acto citacional tiene una función metacrítica, desdobra el objeto y su mirada, el plano factual y la distancia que se toma ante él. (Pavis, 1987, pp. 66-67)

Estoy en mi habitación, sentada en una esquina. No lo sabía, pero todo lo que me rodeaba se convertiría en set de grabación, utilería, personajes, y desataría todo aquello que me aqueja, adolece, entenece, roba el sueño. Mis barbies como primer público y primeros personajes, un casco de construcción porque intuía que se trataba de modificar mi memoria, fotografías, periódicos, relatos, canciones, la rutina, máscaras e incluso el pelo que me había cortado y tenía mucho tiempo guardado. Sin embargo, no todo fue tan sencillo, sensorial y subjetivo. Seguía el confinamiento: meses con el castigo y privilegio de no salir de casa. Así, pasó un año lleno de vídeos. Fue una tortura; hacerlos, no; editarlos, tener que lidiar con mi imagen una y otra vez. Con lo que removía —los traumas—, la trama fue apareciendo y la constante pregunta: ¿para qué hago esto? —más allá de querer aprobar el curso, claro—.

lo tecnológico tiene una estética particular

(moderno, *sleek*, limpio, líneas claras. Smartwatch, un tesla)

¿pero cómo se ve la tecnología *diy* (*do it yourself*, hágalo usted mismo)?

¿cómo se ve la tecnología que uno crea para suplir la demanda personal cuando no se tiene acceso a elementos más tradicionales?

¿cómo se ve la tecnología cuando no hay recursos?

¿cómo se ve la tecnología de una autora que modifica su cuerpo sobre la marcha?

¿es limpia o es visceral?

¿está cercana a la pulcritud o al ímpetu de la creación que se desborda?

¿cómo será este ejemplo de transhumanismo?

¿cuál es la expresión estética de las modificaciones que hace esta autora?

¿sabe ella lo que hace? ¿ella lo hace? ¿recurre a terceros?

El cuerpo expuesto por el artista actual toma distintas representaciones y, tal vez, la más común es la referida a los androides, *cyborgs*, clones, robots, mutantes, etc. Estos cuerpos no son meramente orgánicos, son simulacros: “No sólo porque las pantallas, los procesos mediáticos y la tecnología los hayan convertido en simulaciones de lo real, sino porque lo real ha de acudir a la simulación para manifestarse.”

Feedback, referencias, cuestionamientos. Parte de socializar la investigación

2.1 Y contarme. Fue un acierto compartir con personas del arte lo que iba obteniendo tras cada exploración, cada prueba/error. Me rodeaba gente muy capa en talleres virtuales a los que accedí becada. Fue un alivio ser parte de estos espacios. El Taller de Dramaturgia, Autoficción y Política, con Tirso Causillas, me dio la oportunidad de compartir relatos autobiográficos, problematizarme, desestabilizarme y ser escuchada. En Tremenda Espacio Cultural, mis compañeras percibían cosas que yo no, es decir, leían situaciones, acontecimientos históricos, a partir del material audiovisual que yo había compuesto; me retribuían con tesis, manifiestos, performances, estéticas, incluso con más inquietudes. Y yo gustosa, apuntando todo en mi bloc de notas, todo el tiempo. Posibles diálogos, citas, encuadres, transiciones entre una acción y otra. ¿Qué plataforma usar, qué juego maquinar?

2.2 De todas formas, durante este proceso la revisión constante de un ojo externo y guía es necesaria. Nosotras, estudiantes de actuación, cumplimos el rol de actrices, creadoras, investigadoras, luminotécnicas, vestuaristas, productoras y todo lo que no sabías que existía detrás de una puesta en escena. Yo solo quería ser actriz, no cuestionarme sobre mi existencia. Por ello, considero indispensable el acompañamiento de un otro espectador que conozca nuestras inquietudes, sentires, que nos acompañe en el proceso, e ir puliendo. Son bienvenidas las críticas, todo en función a saber que siempre se puede mejorar como parte del proceso. Así fue como llegó el primer oleaje anómalo en mi labor. No podía continuar con el texto de *Hamlet* porque, si bien había un símil entre el personaje y mis inquietudes, el discurso que había hallado para componer escénicamente: transhumanismo, entendido como el movimiento filosófico y cultural que trabaja por el tránsito del Hombre a algo más, no se articulaba del todo con el existencialismo problematizado en esta obra.

3. Soltar, pero no renunciar

Ahora bien, en todo proceso hay materiales que se van quedando atrás porque en el trabajo hay que ser generosos y exigentes. Exigir viene de exacto. La precisión, de hecho, tiene que ver con la generosidad (Barba, 2017, p. 15). No obstante, si algún elemento apareció es por alguna razón y es que, al tratarse de una investigación tan personal, nada es arbitrario, hay pulsiones en lo que inicialmente se percibe como nebulosa y que más adelante cobrarán sentido. Por tanto, durante el proceso de creación y el estado de vigilia —como lo denominé—, se van tejiendo y destejiendo materiales, quedan huellas. No existe el borrón y

cuenta nueva, es parte de la vida. Rompe algo y pretende que vuelva a su estado inicial. ¿No se puede? Entonces, conviértelo en *kintsugi*. Eso sí se puede hacer. Y es lo que sucedió, mi trabajo dio un vuelco cuando pasamos a las clases presenciales en 2022. Toda la labor de un año, con un producto audiovisual donde ya abordaba estrategias autoficcionales como presentarme/representarme mediante mis roles como autora/narradora/personaje, tenía que ser llevado a escena. No perdí la cabeza nada más porque la tengo pegada al cuerpo. El cuerpo. Qué incómodo me es mi cuerpo. Y la voz en mi cabeza que nunca se calla. Ideas sueltas como estas fueron sumándose y cobrando sentido, seguridad; resonaban alrededor del discurso en cuestión, del nuevo pretexto: *El retrato de Dorian Gray*, y cada vez que despertaba tenía más y más ideas como estas. Por ejemplo, la identificación de beneficios y deficiencias padecidas por las personas transhumanas, la misión y visión de la comunidad *biohacker*, ¿estamos cerca de conseguir la inmortalidad? Ciertos tipos de implantes que se realizan algunas personas para rejuvenecer, mejorar su rendimiento, condición física y habilidades motoras; pero estas no son aceptadas y se ven envueltas en una serie de tabúes.

Por esta razón, desde el personaje se abordaron aspectos como la mejora del estado anímico y físico con suplementos, inyectables y píldoras, no para que el público sienta pena por mí, sino para que al distanciarme como narradora, se genere un cuestionamiento. La autoficción permite entonces manejar dos instancias: mi percepción de lo general (cómo nos afectan social y políticamente los avances tecnológicos), y lo que constituye a lo biográfico (frustraciones, anhelos), en relación a querer dejar de sentir dolor, sea físico o mental. Por consiguiente, la revisión del archivo, de lo personal y testimonial, para que luego sea traicionado gracias a la ficción en escena. De este modo, surgieron temáticas como el acoso escolar y callejero, la insalubridad, el constante riesgo a la delincuencia y a la inseguridad ciudadana, así como el miedo a la muerte y los aspectos de la cultura del *fitness*, con la cual trabajo.

3.1 Teorías, argumentos, referencias y material de creación, al igual que las retroalimentaciones de maestras y compañeros que me acompañaron en el proceso creativo, todo esto lo fui almacenando en carpetas subdivididas en el computador. Eso aligeró mucho mi labor porque si notaba alguna deficiencia, rápidamente me dirigía a la carpeta específica. Era como re-aprender las reglas del juego con cierto grado de experiencia. Entonces, la hipótesis de que el transhumanismo es el momento que estamos atravesando como humanidad y

el posible camino para abolir el sufrimiento, ya tenía una justificación más clara. Ya sea por el uso de la tecnología, no solo en equipos móviles o en la biomejora humana —que no es una necesidad—, sino también por ser un aspecto de la sociedad de hiperconsumo en la que vivimos. De esta manera, me fui apropiando de tecnologías de la representación para abordarlas escénicamente (fotográficas, plataformas digitales, material audiovisual, avatares); tratando el imaginario del cuerpo estéticamente perfecto, así como el boom multimillonario de tecnologías cosméticas, para hablar del cuerpo como emblema y vehículo de una forma de ser que ha desplazado el trabajo y la disciplina a favor del estilo y la transgresión (Taussing, 2012, p. 58), ya que el ideal de belleza, afirma Taussing, no es una obsesión confinada a las revistas de modas, sino una fuerza que moldea las relaciones de poder en la sociedad. Y aquí retomo una de las preguntas iniciales: ¿somos realmente libres cuando nos transgredimos “a favor” de nuestro “bienestar”?

3.2 Por otro lado, las asesoras me recomendaron soltar un rato la parte teórica y jugármela; divertirme en escena, probar cosas nuevas. Así que tocó desenredar la madeja y discernir. Recolectar solo ciertas piezas y pegarlas no con oro, sino con juego que es más valioso para mí. Estuve casi dos semanas en una especie de silencio creativo. No sabía qué hacer. Sentí mucho miedo de perder el curso. Y una noche, como iluminada, en un rincón de mi cama, sin haber dormido un día entero, con ene tazas de café en el organismo y de hierba mate, y entre lágrimas por no saber qué hacer primero, si bañarme, almuercenar, entrenar o enfrentarme con el vacío una vez más; de pronto, mi mano tuvo vida propia. Porque esa es mi manera de jugar, de crear, de organizarme alrededor del vacío. Y no basta con saber escribir, tenía que saber contar aquello que quería contar. Para eso, 1) evocar, 2) confesar, 3) denunciar, 4) autotransformarme, 5) traicionarme, 6) degradarme, 7) convertir, 8) expiarme, fueron algunas de las estrategias autoficcionales que tenté, apoyándome de la “ingeniería del yo” (Blanco, 2018b). Sin embargo, tenía que componer mi propia poética. Y así fue. Entre broma y broma, podría asegurar que pienso con las manos, pues mi dramaturgia fue uniendo pedacitos de mí. Canciones con las que crecí —entre ellas, una cantada por una mujer trans—,³ anécdotas, relatos, recuerdos desplazados, la aparición de una peluca, el ocultamiento. Porque a falta de máscara inicial, “esconderme” tras una peluca es lo que, desde que tengo uso de razón, entendía que era actuar. La teatralidad, por ejemplo, de cómicos ambulantes, a quienes mientras crecía

3 “Adiós juventud”, en el álbum La huambla wanka de Shandú, primera folclórica transexual.

veía por la TV cada tarde. Una serie de detalles que fueron poniéndome china la piel. Las vendas de futbol de papá, la rayuela como mecanismo escénico para entrar y salir del tiempo/espacio ficcional, poemas, mis infaltables barbies sin cabeza, series televisivas de mi infancia que no me gustaban, pero en la ficción me sirvieron: *El chavo del 8*, *La pequeña maravilla*,⁴ por el deseo de conectar con el público, de darle referencias culturales para que se ubiquen en relación a los avances tecnológicos, y también poder ser yo misma, tenderles la mano, sentirme acogida, respaldada, aquí y ahora. Improvisar.

3.3 ¡Ta dam! Trece cuadros de golpe y al día siguiente era mi parcial. Sí, solo por suerte en la clase no alcanzó el tiempo y no llegué a presentar todo eso que acababa de parir la noche anterior por mi mano derecha. Estaba desvelada, vestida, tenía la peluca del personaje puesta. Al no presentarme, tuve toda esa misma tarde para indicarle a mi compañero de clase —que desde ese día se convertiría en técnico de mi puesta en escena— las entradas y salidas de luces para manejar el tiempo/espacio, la vídeoescena compuesta para accionar en relación a, y el sonido con el cual interactuaba. Y me lo repito desde entonces, ¡no puedo hacerlo todo sola! Le compartí mi viaje de manera muy técnica: aquí van dos cubos, una mesa con medicamentos, mi tableta, *shaker*, visores de realidad virtual, *smartwatch*, un globo con helio, mi ropa de entrenamiento.

Yo digo de golpe, pero sistematizando el proceso no fue así. Nunca dejé de leer conceptos, de rastrear ejemplos de autoficción escénica a través de vídeos, avances de medicina, nanotecnología, filosofía, IA; que a la par trabajaba en relación a la poética que iba componiendo e identificando: qué de cada aspecto me removía, había vivido, conocía o podría representar gracias a la ficción. Por ejemplo, Paula Sibilia desde su enfoque antropológico me aportó demasiado pues comprende que vivimos en una espectacularización del yo, donde el que menos es un autor o autora de autoficción mediante las redes sociales, ya que se presenta como ser doble, incluso triple. Alguien es autor de una publicación, pero la foto está alterada por aplicaciones, por ende, se convierte en avatar/personaje, además de narrador. Así pues, tanto las palabras como las imágenes tejen el minucioso relato autobiográfico cotidiano, parecen contener un poder mágico pues no solo testimonian, sino que también organizan e incluso conceden realidad a la propia experiencia (Sibilia, 2008, pp. 39-41).

⁴ V.I.C.I., Voice Input Child Identificant, androide con forma de niña de 10 años.

Ahora bien, mi trabajo podría tornarse hacia el ensimismamiento, pero conectar con lo propio es el modo de conectar con lo universal, lo arcaico, lo profundo, lo que nos conecta vivencialmente (González, 2022, p. 248). ¡Y qué gratificante fue cuando compartí mi búsqueda en el ETTIEN 2022! Con un público diverso, lograr resonar en ellas y ellos sobre algo tan importante para mí como el no encajar en mi cuerpo, conectar mi angustia y la de ellas y ellos con sus propios cuerpos, fue lo que necesitaba para saber que no estaba sola en mi búsqueda. Cobró sentido lo que hacía.

Todo esto gracias a la autoficción escénica, la cual permitía alterar, entrar y salir rápidamente de lo verdadero acontecido en mi autobiografía, que es presentada y compartida desde mi presencia como actriz, y de lo ficcional, representado por el personaje —lo acontecido previamente seleccionado y modificado—, en función a construir un discurso de interés de tal manera que se vuelve cada vez más social (Evangelista, 2016, p. 23). Es decir, se trata de acontecimientos reales que tienen la libertad de recrearse en digresiones, viajes imaginarios e incluso testimonios inconscientes en los que yo construyo el recuerdo de manera fragmentada.

4. Soy un invento de mí misma

Sí, fui inventándome en escena. Mi pelo cortado que apareció en el collage inicial, finalmente se convirtió en una peluca; mi comportamiento y actitudes fuera de la femineidad se poetizaron a través de las vendas de fútbol de mi padre con las que me automutilaba, estas formaban parte del archivo de mi cuerpo; las fotografías que revivían momentos esenciales en el colegio fueron traicionadas en función a colaborar con el trauma/trama que se iba componiendo escénicamente, para explorar, articular y construir el transhumanismo. A esto se sumaron los hallazgos de cada presentación ante la clase. Por ejemplo, en una rueda de *feedback*, como jugando con el sonido de mis iniciales, adquirió nombre el personaje: C-BORG, por Conny Betzabé y la suma de mis dos apellidos. Y, de hecho, continuaba mi búsqueda en películas, música, pintura, series, textos. Llegué a afianzar tanto lo que aprendía que me di la licencia de sumergirme en la escritura de una obra⁵ a la par de mi investigación. En esta abordaba aspectos de biotecnología y robótica aplicada en neonatos, la criogenización, la inmortalidad y la distopía.

⁵ *Love is the password*, obra ganadora del Concurso de Dramaturgia Ensad 2021.



C-BORG, avatar de uno de mis yoes/personaje autoficcional

4.1 La referencialidad aparecería ya sea por el uso de lo virtual que nos atraviesa, el contexto, inclusive las influencias dentro de la cultura entendida como un mecanismo dinámico, así el público conectaría con aquello que se iba construyendo en la puesta en escena. Entonces, la idea del uso de la tecnología en nuestras vidas no se percibiría como algo lejano. Por ejemplo, el uso de un fragmento de una miniserie británica distópica, *Years and years*, sirvió para ubicar al público dentro de mi realidad peruana, porque lo encontré en un documento jurídico sobre los derechos de adolescentes, que son universales; esto respecto al dilema de hasta dónde pueden llegar con la modificación de sus cuerpos y qué rol cumplen los padres ante tal situación. En ese sentido, algunos materiales se volvían imprescindibles para la composición escénica. Como ocurrió con la aparición de la IA mediante la interacción que mantenía con Alexa⁶.

4.2 Hasta este punto, es pertinente recuperar la noción de dramaturgia propuesta por Eugenio Barba, para quien dicha actividad no remite a la escritura de un texto, sino a un “trabajo escénico de la acción”; esto último, según la etimología de la palabra dramaturgia: drama/acción y érgon/trabajo. De este modo, hoy el

⁶ Asistente virtual controlado por voz creado en Amazon.

dramaturgo es un creador colectivo, un tejedor de acciones en escena (Tossi, 2015, p. 106). Porque si bien había escrito trece cuadros, al llevarlos a escena era otro el manejo de la acción: jugar en relación a la iluminación, los audios o la vídeoescena, puesto que la acción realizada por el cuerpo actuante tenía relación con la multimedia para componer el uso de la realidad virtual. Un claro ejemplo es la bienvenida a la puesta en escena a través de la lectura de un código QR, dado que, desde mi experiencia, es uno de los modos de comunicación con los que nos interrelacionamos hoy en día, desde el acceso al menú en un restaurante hasta el pago de servicios básicos como agua o luz. Este fue el medio para saber cuán dispuesto estaba el público de entrar al espacio de ficción. Así, mediante la lectura del QR se pudo acceder, cual liturgia, a toda la estructura dramática que se llevaría a cabo por mí en escena, en la que me presento como autora y a la vez represento a la actriz/personaje.



Acceso a la dramaturgia de *A la velocidad del caballo*

4.3 De este modo, con una mínima secuencia de acontecimientos testimoniales y ficticios, se logró componer la puesta en escena. Me autotransformé para evocar un trauma —accidente automovilístico—, para confesar el padecimiento de enfermedades, deseos, frustraciones; denunciar abusos, acoso; degradarme y expiarme al reconocermé humana con deficiencias y anhelos relacionados a la vida más allá del cuerpo. Partiendo entonces de lo autobiográfico para hablar de otra cosa más general que atañe a todos, y de la cual, como actriz, solo cumpliría la función de ser un ejemplo más, lo que implica un desdoblamiento en personaje y, por tanto, de ficción.

Por ende, la autoficción en contraposición al individualismo se ubicaría en lo que Carol Martin denomina “teatro de lo real”, pues son prácticas teatrales que reciclan la realidad, sea esta personal, social, política o histórica, y tal reciclaje implica una reescritura de las narrativas personales que pueden estar entrecruzadas con historias contextuales de movimientos socioculturales (Ward, 2019, p. 3). Ello generaría el auge de lo microsociedad y lo micropolítico, asentándose frente a la ausencia de representaciones ideológicas y discursos totalizadores. Se observa entonces una referencia hacia lo inmediato, el “uno mismo” (la esfera de lo individual, lo tribal, lo grupal, la minoría, lo regional, lo nacional). Y por tal motivo, se opta por mirar a la comunidad de *biohackers/cyborgs* y a la sociedad en sí, la cual está regida por avances tecnológicos y atraviesa una cuarta revolución industrial denominada transhumana, que presenta en las personas cambios y mejoras físicas, sea por deficiencia en la salud o mera decisión estética. Como actriz, mi labor no es la de una exhibicionista, sino, por el contrario, la de alguien que se expone. Por ejemplo, en cada ensayo o laboratorio, redescubrí facetas de mi vida que habían pasado desapercibidas y que sirvieron como detonantes para ciertos cuestionamientos desde el discurso. ¿Por qué querer ser algo más?, por ejemplo. Esto a raíz de deficiencias físicas, motoras, cognitivas que fueron remediadas por la medicina, y es justo ahí cuando lo más personal llega a un nivel estético, porque lo de una, lo mío, ya no es mío, se vuelve político (Pavlovsky, 2001, p. 23).

Además, este tipo de producción artística —la autoficción— posee matices de denuncia, visión y propuesta crítica como filosófica, y puede a la vez encontrarse la confesión entre líneas, dado que la exposición de acontecimientos personales como autora se inmiscuye en el trabajo. Así, yo autora/actriz, narradora y “personaje” formo un sendero donde se siembra la verdad metafórica (Evangelista, 2016, p. 21-26). El personaje cumpliría la función de ocultar mi voz como autora, y el diálogo con el espectador fungiría como confesionario.

La autoficción, por tanto, es una invitación libre a excederse y rellenar lagunas mentales a mayor conveniencia (Blanco, 2018a, p. 70). Son de las que más me valgo yo, pues construyo un discurso real a partir de una historia ficticia, donde como autora me convierto en objeto y sujeto de mi relato, sin dudar en involucrar hasta mi nombre de ser necesario; así el espectador quedaría entre la mirada ambigua de realidad y ficción, al mismo tiempo que los subvertiría (Escartín, 2011, pág. 4). Finalizo este artículo señalando mi anhelo por convertirme en datos virtuales y abandonar finalmente mi cuerpo. Así que, si no nos volvemos a ver y



7.º FITEC-Ficciones Teatrales en Construcción (2023). Fotografía de mi autoría

Referencias bibliográficas

- Barba, E. (2017). *La canoa de papel*. ENSAD.}
- Blanco, S. (2018a). *Autoficción: una ingeniería del yo*. Punto de Vista.
- Blanco, S. (2018b). *La autoficción: una ingeniería del yo*. Teatre Nacional de Catalunya. https://www.tnc.cat/uploads/20181008/Autoficcio_An_de_Sergio_Blanco.pdf
- Escartín, M. (23 de abril de 2011). Del autoconocimiento a la autoficción. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, (760), 1-6.
<https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/7470/Autoconocimiento-Autoficci%c3%b3n.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Evangelista, I. (2016). Autoficción, la literatura real. *Ciencia UANL, Revista de Divulgación Científica y Tecnológica de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, 19(79), 21-26.
- González, M. d. (2022). *La imagen liberada: apuntes y estrategias para la creación audiovisual. Artistas investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Tomo III*. ENSAD.
- Grupo de Friburgo (2007). *Los derechos culturales. Declaración de Friburgo*. Universidad de Friburgo, Organización Internacional de la Francofonía, UNESCO. <https://culturalrights.net/es/documentos.php?c=14&p=161>
- Pavis, P. (1987). *Diccionario del teatro*. Wilku.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Paidós.
- Pavlovsky, E. (2001). *La ética del cuerpo, nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Atuel.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- Taussing, M. (2012). *Bella y la bestia*. The University of Chicago Press.
- Tossi, M. (2015). Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura. *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, 3(1), 91-108.
- Ward, J. A. (2019). *Una verdad compartida*. University of Pittsburgh Press.

Aplicación de la autorreferencialidad a la escena contemporánea: el autoperformance

Daniela L. Ortega Bossio¹

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
"Guillermo Ugarte Chamorro"/Perú

Resumen

Este artículo tiene por objetivo explorar la aplicación de la autorreferencialidad como herramienta para la creación de una propuesta autoperformativa, un concepto que ha ganado relevancia en el panorama de las manifestaciones escénicas contemporáneas. En un contexto en el que la identidad se ha tomado como epicentro de numerosas propuestas artísticas, es crucial analizar la relación intrínseca entre la identidad y la autorreferencialidad. En este análisis, se revisará esta relación específica, de modo que se logren desentrañar los componentes autorreflexivos que enriquecerán la creación escénica orientada a la puesta en escena de identidades en resistencia. Para ilustrar este enfoque, se tomará un caso concreto: la propuesta autoperformativa *Autopsia*, creada y presentada durante el 2022, de autoría propia. Esta aborda el cuestionamiento identitario de una persona sorda oralizada, llevando a materializar la noción de crisis identitaria, a partir de la reflexión sobre lo que implica no ser percibido como sordo u oyente, ni tener la posibilidad de constituirse como tales. Desde las aproximaciones teóricas de autoperformance y de cómo entendemos que *Autopsia* emplea la autorreferencialidad, se busca comprender cómo esta herramienta puede resultar poderosa en la creación de nuevas propuestas autoperformativas que reflejen y cuestionen aspectos fundamentales de las identidades en resistencia. La exploración de la autorreferencialidad en el contexto de la identidad enriquece nuestro alcance respecto a la creación escénica contemporánea y su capacidad para promover la reflexión en la sociedad.

Palabras clave: autorreferencialidad, autoperformance, autorrepresentación, poéticas del yo

¹ ORCID: 0009-0009-8344-8591
Correo electrónico: daniluciateatro@gmail.com

En la actualidad, nos encontramos en un contexto atravesado por una profunda necesidad de encontrar y construir identidad, individualidades, y de, paradójicamente, pertenecer a grupos identitarios. Como menciona Charles Taylor (2022), existe una fuerte necesidad de reconocimiento y autenticidad por parte de las personas. Somos testigos de un contexto social que permite mayor autonomía, y del mismo modo nos marca por el pluralismo cultural, la globalización y la idea identitaria del posmodernismo —entendiéndola como un constructo social, performático, en constante cambio—.

Este cambio de paradigma se vio reflejado en el teatro con la expansión de las *poéticas del yo*, comprendidas como un enfoque dramático en el cual el autor/actor utiliza la representación teatral como un medio para expresar sus propias experiencias personales y sus perspectivas, e involucra elementos autobiográficos o semiautobiográficos. Las puestas en escena más contemporáneas enfatizan en la identidad como un eje central de la creación; la cuestionan, la reivindican, la exploran, la defienden, la comparten, la testimonian o la resignifican. La identidad se ha convertido en materia de exploración teatral, potenciando su cualidad dialógica. Es por ello que, en la actualidad, es un fenómeno observable en las propuestas de teatro testimonial, documental, biodramáticas y autoficcionales.

Las llamadas *poéticas del yo* se convirtieron en una herramienta poderosa para la reivindicación de identidades no normativas y un medio de activismo ante hechos de discriminación que marcan profundamente la identidad de una persona. Por lo que temas como la etnia, la sexualidad, la discapacidad, la profesión o los hechos históricos, como dictaduras o conflictos bélicos, forman parte de las propuestas escénicas actuales. Se podrían considerar, en Perú, algunos ejemplos contemporáneos como *Veredita Alegre* de Carla e Inés Coronado desde la discapacidad, o *Mi primer montage* [sic] de Julio Navarro desde la profesión del actor.

Es así que puede observarse que el aspecto autorreferencial es constitutivo de este tipo de poéticas. En términos generales, la autorreferencialidad es la acción de referirse a uno mismo. Es una característica que puede encontrarse en diferentes espacios, acciones y disciplinas, como la pintura, la literatura, el cine e incluso el teatro. Steven J. Bartlett (1987) menciona más de 28 variedades o formas de autorreferencialidad, cada una aplicada a un contexto, disciplina o situación distinta, a través de las cuales es posible encontrar características centradas en la reflexión sobre sí mismo.

En principio, la acción de *referenciar* es inherente al ser humano. Sin podernos autorreferenciar no seríamos conscientes de nosotros mismos, como tampoco podríamos registrar aquellos sucesos que ocurren alrededor nuestro ni interpretar la realidad. No podríamos registrar fenómenos, adquirir conocimientos o, al menos, mantenerlos a largo plazo. No podríamos generar memorias ni relacionarnos con otros. Como mencionaría Niklas Luhmann (1990), los sistemas autorreferenciales son capaces de autoobservarse, delinear sus identidades y actuar a partir de estas. En consecuencia, la posibilidad de autorreferenciarnos permite la construcción de experiencias colectivas que moldean y dan un orden al mundo, sea el propio o la experiencia compartida.

La autorreferencialidad es uno de los ingredientes principales para la formación de la realidad, y esta se sostiene del lenguaje, las ideas y los sentidos. Asimismo, se encuentra estrechamente ligada a la constitución de la identidad. Otras de sus características que más se repiten, rescatadas a partir del análisis del escrito de Steven J. Bartlett (1987), son la aparición de la paradoja o el absurdo, como en el caso de la autorreferencialidad semántica,² y la repetición o bucle infinito, pues estos casos permiten un retorno constante a sí mismos.

Dentro de la necesidad de hablar del yo para mostrarse al mundo, para discursar y plantear en la escena la visión resultante del diálogo entre el yo y el mundo, surgen la *autoperformance* y los *autoperformers* como una alternativa enmarcada por las poéticas del yo. Para esto, Patrice Pavis (2016) define al *autoperformer* como aquel “*performer* que actúa su propia vida para los espectadores” (p. 44). Podríamos comprender, entonces, que la *autoperformance* es la puesta en escena del yo. El término *autoperformance* está ligado a los conceptos de *autorreflexividad* o *autorreferencialidad*. Para fines de este trabajo, utilizaré el segundo término.

Estas cualidades implican que una puesta en escena autoperformativa, en resumen, se relacione con la identidad del performer, quien a su vez genera una dualidad entre la autorrepresentación y la presentación característica de la performance. Dentro de las principales características del autoperformance en escena se pueden observar la repetición de acciones, de palabras, la multiplicación del yo (a través del cuerpo o el uso de otros medios digitales), la atemporalidad o el bucle infinito —elementos mencionados anteriormente como manifestaciones de la autorreferencialidad—.

² El que un lenguaje pueda autorreferenciarse implica abrir la posibilidad de la paradoja. Un ejemplo práctico es la paradoja del mentiroso: “si un hombre dice que miente, y es verdad que miente, entonces no miente; y si miente, entonces es falso que él mienta”.

La función de la autorreferencialidad dentro de la *autoperformance* es construir y reconstruir el universo propio del *autoperformer*, de modo que pueda convertirlo en una experiencia compartida. Vale aclarar que, aunque se parta de la fenomenología individual para generar procesos creativos desde el hecho teatral, la aplicación de la autorreferencialidad no trata únicamente de contar historias o convertirse en una herramienta anecdótica; implica expandir el panorama individual en *algo* más universal.

En consecuencia, dentro del estudio del arte, la autorreferencialidad aparece como una manifestación de la identidad y crisis del sí mismo, pues pone en tensión las diferentes perspectivas de la identidad del performer; es decir, se genera una dualidad entre lo que el autoperformer conoce de sí mismo y cómo se autopercibe, y lo que la mirada externa lo condiciona a ser. Es por ello que se genera una re-presentación constante del sí mismo (o, en otras palabras, una *autorrepresentación*).

Entonces, la autorrepresentación permite poner en escena al yo social o al yo individual; y, además, corporeizar al

“yo comportándome como si fuera alguien más” o “como si fuera además de mí mismo”, o “como si no fuera yo mismo”, con el trance; pero este “alguien más” podría también ser “yo en otro estado de ser o existir”, como si hubiera múltiples “yo” en cada persona. (Schechner, 2011, p. 38)

De ese modo, se potencia la incongruencia identitaria de aquellas identidades no normativas; cuya visibilización se convierte en un medio de resistencia desde la escena. Entonces, se podría decir que el acto de autorreferenciarse escénicamente y reconstruir, a partir de ello, el mundo subjetivo del autoperformer no es netamente individual, sino que el autorreferenciarse también implica la referencia a aquel *otro* que modifica mi identidad.

1. Identidad y autorreferencialidad

La identidad es una noción compleja de definir. Para ello, me propondré delimitarla en función a sus características más relevantes. En primer lugar, es necesario considerar que la persona no es una única pieza: estamos compuestos por una variedad de microrrelatos de acuerdo a las experiencias y los contextos en los que nos movemos, y que nos modifican, ya que se encuentran en constante cambio.

Somos seres cuya identidad posee más de una dimensión y se construye constantemente. La idea contemporánea de la identidad como constructo social implica, justamente, la socialización y la apertura a la multiplicidad de relatos vivientes; o, en palabras de Piastro Behar (2019), “nuestro espejo identitario son los otros que nos devuelven una determinada imagen de nosotros mismos. Esos con los que nos identificamos, con los que establecemos vínculos afectivos y de los que esperamos un reconocimiento” (p. 75). Este diálogo se suma a lo que uno se considera que es, y ambos discursos se afectan mutuamente para lograr la construcción identitaria.

Esta mutua afectación es lo que Charles Taylor (2022) refiere como parte de la búsqueda de autenticidad. La construcción identitaria se convierte en un proceso autorreferencial cuando las personas se sumergen en una necesidad autorreflexiva y autoexploratoria para hallar congruencia entre lo que presentan al mundo y lo que creen ser. Dentro de la búsqueda, se juega con las ideas de hallarse, comprenderse, encontrar significado y, sobre todo, hacer todo ello en un entorno altamente líquido.

A partir de ello, nos adentramos en la noción de *crisis* que se relaciona con la continua reconstrucción de narrativas personales para dar sentido a la propia identidad, e implica procesos de cuestionamiento y autorreflexión, los cuales supondrán la continua construcción y reconstrucción identitaria. Son estos cuestionamientos los que los *autoperformers* recogen para su proceso creativo.

De esta manera, el *performer* juega con la construcción de su propia identidad enmarcada en un contexto y desde un posicionamiento específico. Deconstruye su identidad teniendo en cuenta el microrrelato o la narrativa que decidirá colocar como centro de sí mismo para cuestionarlo y reflexionarse en torno a él. La *autoperformance*, entonces, implica mostrar esa acción continua de construir y reconstruirse a uno mismo en situaciones específicas o atemporales/no-espaciales.

2. Recursos escénicos en la composición de una poética autoperformativa

En cuanto al uso de los recursos escénicos para generar una poética autorreferencial a partir de componentes autorreflexivos, revisaremos su relación con los diferentes medios escénicos y el discurso.

2.1 Autorreferencialidad desde el cuerpo

El cuerpo es uno de los medios de transmisión principales que permite externar sentimientos, sensaciones, conocimiento, pensamiento, razón, etc. Durante mucho tiempo se observó al cuerpo y la mente como entes separados; sin embargo, en la actualidad es posible pensar el cuerpo como un fenómeno social y cultural afectado por todo aquello que le rodea. Como menciona Giddens (1991),

La reflexividad del yo, junto con la influencia de los sistemas abstractos, afecta de manera general al cuerpo y a los procesos psíquicos. El cuerpo es cada vez menos un “dato” extrínseco que funciona fuera de los sistemas internamente referenciales de la modernidad y se ve activado también él de manera refleja. (p. 16)

En otras palabras, la experiencia corpórea afecta directamente el cómo la persona se percibe a sí misma y viceversa. Del mismo modo, todo aquello que atraviese a la persona, sea la razón o la emoción, se vuelve visible a través del cuerpo, sus tensiones y acciones, de manera consciente o inconsciente.

Es así, por ejemplo, que el cuerpo puede convertirse en un espacio de resistencia al pretender ir en contra de la hegemonía cultural (Gramsci, 2022). La búsqueda de la normatividad y la represión establecidas por la violencia simbólica del “poder” implican un control del cuerpo respecto a lo que se puede o no mostrar. La idea de *ocultar* el cuerpo (como las políticas de vestimenta ejercidas en algunos países de manera explícita, o como materia de discusión moral en algunas sociedades), de esconder o volver algo exótico las vestimentas nativas, la imposición del lenguaje por encima de otras lenguas, el encubrimiento de la discapacidad, etc., son solo algunos ejemplos de cómo se ejerce la violencia hacia el cuerpo a través de marcos de actuación, y cómo se impide la posibilidad a la persona de autorreferenciarse respecto a este.

Mostrar a través del cuerpo aquello que está moralmente diseñado para ocultarse se convierte en un acto político de resistencia en la *autoperformance*. La creación performática permite colocar al cuerpo como conductor del proceso escénico y como eje central para “investigarlo, explorarlo, metamorfosearlo, violentarlo, reconocerlo y exhibirlo” (Alcázar, 2014, p. 63). El cuerpo, en este caso, se convierte en acción, en aquello a lo que el *autoperformer* retornará repetidas veces para cuestionar la identidad que posee, destriparlo de ella y reconstruirla nuevamente, y en testimonio.

De esa manera, el cuerpo en la escena es abordado desde la experiencia y la sensorialidad, y así se convierte en signo de sí mismo; comunica o transmite a través de movimientos o gestos corporales que se constituyen como indicadores de comportamiento, y cuyo discurso parte desde la percepción subjetiva, la emoción o la afectividad del performer (Alcázar, 2014; Ráez, 2017). Para esto, el comportamiento escénico *real* —del performer— tiene un origen en las necesidades *sociopsicogénicas* y culturales de la persona; es decir, las necesidades que nacen desde su posicionamiento frente a su contexto.

2.2 Desde los medios

Pensando en los medios que pueden utilizarse dentro de la escena (proyección de video, la música, la realidad virtual, los medios interactivos, el vestuario y maquillaje, la iluminación, etc.), estos permiten experimentar con la percepción e inmersión del público. Entre las posibilidades de los teatro multimediales se encuentra el presentar una dualidad realidad-simulación o converger diferentes perspectivas de realidad (como el caso del juego entre distintos puntos de vista, generar multiversos, realidades paralelas, o multidimensiones.), lo cual permite contrastar, visibilizar o resignificar la realidad subjetiva a la que el performer se encuentra sujeto.

La experiencia fenomenológica del ser se ve estrechamente ligada a su percepción de la realidad, la cual es parte base de su construcción identitaria. Es a partir de esta que puede referenciarse y ser referenciado. Por lo tanto, la posibilidad de reconstruir una realidad subjetiva a partir del uso de los medios permite llevar este elemento autorreflexivo a la materialidad escénica.

Asimismo, permite construir al *otro*, a aquel que percibe al autoperformer. Su perspectiva subjetiva de la realidad puede contrastarse con la visión del o represión hacia el autoperformer y, de esa manera, mostrar la incongruencia que genera la crisis identitaria. Del mismo modo, permite generar otra dimensión estética que puede dar cabida a la existencia de otros universos internos a través de la proyección videográfica o de la generación de imágenes artificiales.

El sonido o la música también son materia de autorreferencia; permiten situar al espectador en un estado o realidad determinados por el *autoperformer*, influenciarlos hacia el estado emocional en el que se encuentra, o recrear situaciones específicas.

Es importante resaltar que todo aquello utilizado en la escena, dentro de la auto-performance, debe referir, finalmente, al mismo performer. Esta es una característica crucial de la propuesta autoperformativa, dado que la referencia es constante y busca reconstruir por completo el universo interno de uno mismo.

2.3 Desde el discurso

Como fue mencionado en un principio, las personas no están conformadas por una sola pieza, sino que son el resultado de un cúmulo de narrativas o microrrelatos personales. Es así que nuestra persona parece cambiar constantemente a partir de ciertos detonantes externos: dónde me encuentro, con quienes, o qué relaciones se encuentran presentes en el espacio. De cierta manera, podría decirse que nuestra identidad es un amalgamamiento de diferentes identidades, que cobran mayor o menor relevancia dependiendo del aquí y ahora.

Por lo tanto, es posible autorreferenciarse desde más de una posición. En la propuesta autoperformativa, lo fundamental es colocar una de estas narrativas como eje principal, descentrándonos de nosotros mismos y reconstruyendo esta máscara en contextos distintos; en contextos en los que normalmente no serían protagonistas. De ese modo, es posible autorreferenciarnos a partir de distintas dimensiones.

2.3.1 A partir de lo físico o lo psíquico

Implica la identidad a partir de nuestra condición corporal o de mente. Abarca la discapacidad física (yo ciego, yo sordo) o la neurodivergencia. Por ejemplo, al pensar en cómo enfocar una propuesta autoperformativa en torno a un yo-sordo,³ se plantean las preguntas de cómo materializar su realidad subjetiva y aquellos componentes internos y externos que lo componen como sordo. Aquello involucra la afectación del cuerpo, la modificación sonora y viso-espacial u otras modificaciones sensoriales.

2.3.2 A partir de lo social

Implica el reconocer cómo y desde dónde nos posicionamos. También abarca los roles sociales (yo hijo, yo ciudadano, yo estudiante, yo madre, etc.), la identidad de género, la pertenencia a ciertos grupos, lo que se dice de uno, etc. Desde esta perspectiva, se puede realizar una propuesta escénica autorreferencial desde la identidad nacional. Por ejemplo, se puede pensar en una propuesta autoperfor-

³ Se expandirá más sobre la propuesta escénica autoperformativa del yo-sordo en el análisis de Autopsia.

mática que abarque el yo-peruano atravesado a un entorno multicultural en donde no existe una sola forma de *ser* peruano, lo cual propicia el cuestionamiento de qué significa serlo.

2.3.3 A partir de lo cultural

Abarca los componentes culturales, como el idioma (yo quechua-hablante), la pertenencia a algún pueblo, grupo o nación (yo peruano, yo migrante), o los casos de biculturalidad. El caso de la biculturalidad es el más resaltante para hallar las crisis de identidad. Una persona mestiza puede verse discriminada por un bando u otro al no cumplir con el “ideal” de los grupos sociales o culturas a las que pertenece. Asimismo, la construcción identitaria desde la biculturalidad es atravesada por incongruencias entre el yo y lo que se percibe de uno, que, finalmente, pueden retratarse escénicamente.

2.3.4 A partir de la experiencia

Abarca aquellas experiencias extraordinarias que generan un fuerte impacto en la identidad de la persona (yo sobreviviente/víctima/testigo/protestante de). El haber transitado por experiencias traumáticas genera un fuerte impacto en la identidad personal, el cual se plasma en la ruptura entre lo que uno fue y lo que es. Este tipo de crisis identitaria tiene un énfasis en el giro espacio-temporal de la experiencia, desde la cual, el performer tiene la posibilidad de autorreferenciarse escénicamente a partir de hacer visible el mismo factor espacio-tiempo (mostrarlo discontinuo, fragmentado o interrumpido).

3. Componentes autorreferenciales aplicados a la puesta en escena autoperformativa *Autopsia*

Los conceptos desarrollados anteriormente pueden ser analizados respecto a la autoperformance y sus componentes escénicos autorreferenciales, a partir de la propuesta autoperformativa *Autopsia*, unipersonal presentado durante el 2023.

Este autoperformance de autoría propia tuvo por objetivo plantear en escena la crisis identitaria por la que transitaba una persona sorda oralizada, quien no es percibida como sorda ni como oyente, por lo que carece de un marco referencial desde el cual comparar su propio monólogo identitario.

El discurso de *Autopsia* parte desde mi posicionamiento como persona sorda que, debido a que utiliza el habla como principal medio de comunicación y no domina

la lengua de señas, es considerada sorda oralizada desde la terminología académica; sin embargo, en la realidad, esta identidad no se concibe como una identidad “real”. La dicotomía “eres o no eres” se hace presente como punto de quiebre para la materialización de la crisis identitaria. En otras palabras, el aspecto de la oralidad relacionado con la sordera resulta incongruente para la persona externa, por lo que mi identidad de sorda se ve minada por esta primera problemática. Del mismo modo, no me permito autoidentificarme como oyente debido a que, entre otras razones, carezco de la característica principal de uno: escuchar. Como puede apreciarse, los elementos principales inscritos en la crisis de identidad parten de la percepción sensorial.

Es por ello que, la materialización de la dimensión autorreferencial en el espacio escénico se dio, principalmente, alrededor de mi recreación sensorial de la realidad, modificando el sonido a través de intervenir en la potencia de los graves de la música y su disminución de los agudos, o de priorizar las vibraciones del sonido utilizado en escena. De ese modo, la noción de audición normativa se transformó para aproximarse a la de una persona hipoacúsica, y permitió priorizar la sensibilidad táctil como principal canal de percepción de la realidad. Este cambio de canal perceptual permitió remover el marco referencial del entorno de aquellas personas que no poseían la misma identidad no normativa (es decir, que no eran sordas oralizadas).

Del mismo modo, el uso del lenguaje visual a través de los medios digitales para generar autorreferencialidad permitió, por ejemplo, la construcción icónica de un Dios Sordo, el cual representaba la sacralidad sorda y decidía quién podía considerarse como tal, y quién no. No solo surgió como una imagen surreal, sino que permitió la construcción del *otro* y su visión incongruente con la realidad de la autoperformer. Del mismo modo, no solamente se buscó representar al otro-sordo, sino al otro-oyente o al *otro yo que actuaría de otro modo*.

Es así que, a partir de la videoproyección, pude multiplicarme en distintos yoes que tenían una perspectiva distinta de mí misma: un yo que abogaba por deshacerse por completo de la idea de ser sorda y vivir encubierta como una oyente más, un yo que proponía lo contrario, un yo del pasado que se confrontaba con el yo físico en escena, y un yo que se presentaba en su aquí y ahora. Cada uno de estos yoes forman parte del diálogo identitario y muestra el proceso autorreflexivo de hallarse a sí mismo.

Las imágenes construidas desde los medios digitales se articularon con el trabajo del cuerpo en escena. La primera modificación corporal que permitió la materialización de la autorreferencialidad surgió a partir del uso de la lengua de señas, la cual tiene la particularidad de ser una lengua viso-gestual. La lengua de señas se potenció como recurso teatral a través de la expansión gestual de estas; se buscó darle una dimensión más dramática a cada una de las señas al realizarlas desde la extracotidianidad. De ese modo, el cuerpo performático adquirió una presencia escénica potenciada y que salía mucho más de lo normativo; permitió enfatizar la autorreferencia corporal de una persona sorda.



Imagen de la secuencia inicial de *Autopsia*

Es así que se utilizó el recurso de la lengua de señas en tres secuencias distintas: una al inicio, la cual posicionaba al espectador como el *otro*-oyente, y que partía de un poema que referenciaba la experiencia de ser sordo en un mundo oyente. La segunda secuencia fue más corta en duración, pero buscó, a través del lenguaje corporal, denotar cuestionamiento y resistencia. La secuencia final fue una superposición entre mi voz cantada y la interpretación en señas de la canción *This Is Me* de *The Greatest Showman*. Esta última secuencia jugó con la paradoja de ser una persona sorda con entrenamiento musical; lo cual, a su vez, suma a la incongruencia de no ser vista como sorda y serlo aun así durante una canción que defiende la identidad no normativa.

Referencias bibliográficas

- Alcázar, J. (2014). *Performance: un arte del yo: Autobiografía, cuerpo e identidad* [Libro electrónico]. Siglo XXI.
- Álvarez Falcón, L. (2010). La “autorreferencialidad” de la experiencia estética. *Revista de estética y teoría de las artes*, (9), 30-42.
- Bartlett, S. J. (1987). *Self-Reference. Reflexions on Reflexivity*. Martinus Nijhoff Publishers.
- Giddens, A. (1991). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea* (J. L. Gil Aristu, trad.). Ediciones Península.
- Gramsci, A. (2022). *La hegemonía de los excluidos: Materiales para una vida auténtica*. Biblioteca Nueva.
- Luhmann, N. (1990). *Essays on Self-Reference*. Columbia University Press.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.
- Piastro Behar, J. (2019). *Los lenguajes de la identidad: La subversión como creación* [Libro electrónico]. Herder Editorial.
- Ráez Mendiola, E. (2017). *El Arte del Hombre: Reflexiones de un profesor de teatro*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Schechner, R. (2011). Restauración de la conducta. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de la performance* (pp.31-49). Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, C. (2022). *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”*. Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.

“El cuerpo del delito”

Experiencia de acto-registro con internas del centro penitenciario de mujeres de Cusco

Sandro La Torre Tenorio¹
Universidad Nacional de las Artes/Argentina
Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
“Guillermo Ugarte Chamorro”/ Perú



*Cada uno es su propio delator
su propio infierno individual*

Cerati & Bosio, 1984, *El cuerpo del delito*

¹ Correo electrónico: sandro.latorre@gmail.com

1. Introducción

La presente ponencia se desarrolló en el marco de la materia Performance y Corporalidad, de la maestría Teatro y Artes Performáticas de la Universidad Nacional de las Artes en Argentina, de la cual soy egresado. Está planteada desde la perspectiva del intercambio entre la práctica artística, los conceptos y los referentes compartidos en la materia. Se basa en la experiencia creativa con cinco mujeres privadas de su libertad: Liz, Susan, Elena, Lady y Juvitza, quienes están recluidas en el centro penitenciario de mujeres del Cusco. Junto a ellas, durante un corto proceso de exploración, indagamos en la relación entre el cuerpo, el espacio y el dispositivo.

El objetivo fue generar y grabar acto-registros, siguiendo la perspectiva del investigador Rodrigo Alonso en su ensayo “Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro” (Alonso, 2023). En este ensayo, Alonso analiza las relaciones que se establecen entre la performance y el video, más allá de la mera documentación del evento artístico, es decir, cuando el proceso y el acto artístico están pensados y diseñados específicamente para su registro en video o fotografía. De todas las posibles formas de relación, nos basamos en el procedimiento denominado “video performance”, que Alonso define como: “La video-performance —procedimientos basados en acciones pensadas especialmente para ser registradas— dieron cuerpo a un tipo de obras donde el acto aparece como inseparable de su traducción mediática”.

Un detalle fundamental para tener en cuenta con respecto a los equipos audiovisuales es que, en la cárcel, estos dispositivos tecnológicos, como cámaras de video, computadoras, micrófonos, altavoces y unidades USB, necesarios para la experiencia, no están permitidos. En este entorno, la cámara de video, en particular, actúa como una vigilancia constante, como un ojo que no descansa, una transformación de la idea de panóptico que propone Foucault.

En el sentido contrario, el proceso propone que la relación con el dispositivo cámara sea cercana, horizontal y dinámica. En esta pretensión y antes de comenzar, surgen las primeras preguntas: ¿cómo reaccionarán los cuerpos con la cámara en este contexto?, ¿cómo se devela el espacio ante la cámara?, ¿cómo verán ellas sus cuerpos en el video?

Partiendo de estas interrogantes, buscamos generar un espacio de encuentro cuerpo-dispositivo que coloque a las participantes en una especie de lugar de retiro, “separándolas” por un momento de ese entorno tan rudo. Que logren relacionarse de manera íntima con sus cuerpos, sus emociones y sus necesidades, en interacción con la cámara de video.

Para poder desarrollar estas acciones, se requirieron permisos especiales del Instituto Nacional Penitenciario (INPE) para el uso de las instalaciones, el ingreso de equipos y elementos que sean necesarios. En ese sentido, es fundamental destacar que la experiencia está enmarcada dentro de un proyecto de intervención artística en centros penitenciarios de mujeres, más amplio y de varios años, del cual soy parte desde sus inicios, y que se denomina “Atravesando Muros”. A lo largo del tiempo, este proyecto ha construido una relación cercana con las mujeres que participan en la experiencia, lo que facilita la comunicación y el proceso creativo, además de la gestión para obtener los permisos necesarios.

2. Desarrollo

La experiencia para generar y grabar las video performance, se dio a través de un corto proceso de experimentación de seis encuentros, donde las participantes pudieron interactuar con la cámara y realizar actos a partir de su cotidianidad, sin “actuar” o interpretar, solo habitando alguna circunstancia específica y accionando ante ella, además pudieron expresar sus necesidades y sus ausencias. Se buscó que el dispositivo cámara se convierta en una ventana, para hablar de cómo están habitando este espacio de *borramiento ritualizado del cuerpo, que aquí llega, a su punto extremo...* Como se refiere a las prisiones David Le Breton en *Antropología del cuerpo* (1990), en un contexto de vigilancia permanente, de relación excesivamente cercana con otros cuerpos, de reglas rígidas y formas de vivir condicionadas en todo momento. ¿Cómo se han transformado las necesidades y hábitos de esos cuerpos?

Lo primero que aparece cuando hablan de sus cuerpos en el cotidiano es el condicionamiento, el no poder hacer lo que quieren y cuando quieran, porque para todo hay horarios, formas específicas, cercanía permanente con otros cuerpos, como dice Susan: *acá ni en el baño puedes estar sola, siempre hay alguien afuera, ya te están tocando la puerta*. Es decir, el cuerpo ha tenido que romper todas sus prácticas y rutinas, además lo tiene que hacer constantemente, ahora es un cuerpo vigilado en todo momento, alejado por completo de su vida cotidiana, como

dice Le Breton (1990): “Los relatos de prisioneros o deportados nos dicen con fuerza lo que no es el cuerpo de la vida cotidiana”; entendiéndose vida cotidiana desde la definición que hace el mismo David Le Breton (1990):

La vida cotidiana es el refugio seguro, el lugar de los puntos de referencia tranquilizadores ... Es el lugar en el que se siente protegido dentro de una trama sólida de hábitos y rutinas que se fue creando en el transcurso del tiempo, de recorridos conocidos, rodeado por caras familiares. En ella se construye la vida afectiva, familiar, profesional, de las amistades, en ella se sueña la existencia. También en ella se amortiguan los efectos de lo político, de lo social, de lo cultural, que afectan la intimidad; en ella se los discute y se los adapta a las sensibilidades individuales. (p. 88)

Como al quebrarse el lugar de protección de estas mujeres, se altera de manera forzosa la relación con sus cuerpos y sus hábitos, en muchos sentidos han tenido que olvidar quiénes eran, variar radicalmente sus costumbres, sin embargo, a pesar de las circunstancias extremas en las que tienen que habitar sus cuerpos, la lucha por la supervivencia es constante y a veces autónoma, el cuerpo se adecua y se transforma, encuentra rutas y formas de estar en días que se hacen interminables, donde tienen que comer, dormir, ir al baño, relacionarse con otros y cumplir reglas permanentemente. Como decía Liz: *el cuerpo aprende a estar en este lugar, aunque hay un vacío que nunca se va.*

Esta idea de que el cuerpo “aprende” por necesidad en una situación límite, nos remite nuevamente a Le Breton (1990) cuando afirma: “El cuerpo es el presenteausente ... sólo existe, para la conciencia del sujeto, en los momentos en que deja de cumplir con sus funciones habituales, cuando desaparece la rutina de la vida cotidiana” (p. 89).

En este espacio donde ha desaparecido y se ha transformado radicalmente la vida cotidiana, les preguntamos: ¿qué añoran sus cuerpos?, ¿de qué está lleno ese vacío que nunca se va? Sus respuestas son contundentes: Susan añora el abrazo de su hija, que no ha visto en todo el tiempo de la pandemia, al respecto decía: *quiero verla, se está haciendo mujer, lo noto en su voz por el teléfono público.* Elena quiere caminar por las calles de su pueblo que está en la selva, encontrarse con sus amigas en las esquinas y planear a dónde irán el domingo; Liz quiere comer con su hijo el plato favorito de ambos: chicharrón de chanco; Juvitza y Lady quieren bailar un día entero sin parar; la mayoría dice que quieren ponerse “lindas y

elegantes” como *para ir a una fiesta*; ellas añoran esos momentos que para los que estamos afuera pueden ser cotidianos y habituales, pero que en este contexto están obviamente prohibidos o rígidamente reglados. De estas respuestas, surge la ruta base para realizar los acto-registros, la primera premisa es propiciar algunos de esos momentos cotidianos que añoran, esos hábitos desaparecidos por el contexto, es decir generar la situación adecuada para (re)vivir ese momento perdido, y crear ese lugar de retiro que las “separe” por un momento de un entorno rudo.

En ese sentido, la primera experiencia-improvisación fue llevar al penal, sin que ellas lo sepan, el postre favorito de cada una, compartirlos a través de una dinámica donde tienen los ojos vendados, siguen instrucciones sencillas en una ruta de búsqueda, los descubren y se los comen mientras suena su canción favorita, todo registrado individualmente con la cámara como ojo externo y estático. El sentido del gusto aquí se tiñe de emociones y recuerdos, como decía conmovida Elena: *la última vez que comí tres leches fue hace ocho años, estaba en mi pueblo con mi madre y mi hija.*



Dinámica: el postre favorito

En paralelo con ir descubriendo en colectivo cómo habitan y qué añoran estos cuerpos, fue fundamental la relación que iban estableciendo con la cámara. Desde las primeras sesiones buscamos acercar el dispositivo a ellas, que lo usen y manipulen, que puedan hacerse fotos, grabarse y plantearse preguntas a manera de entrevistas espontáneas, que el dispositivo esté presente activamente durante

toda la sesión, pero no como un observador, sino como un participante cercano que registra y a la vez es un medio para expresarse, es decir que se convierte en una “ventana” de expresión.

Otro recurso audiovisual del proceso fue el circuito cerrado, usado a manera de espejo, para que puedan verse y decirse lo que quieran. Al comienzo eran cuerpos rígidos y tímidos, que no se veían hace tiempo de cuerpo entero, porque los espejos en el penal son pequeños, solo para el rostro; los comentarios en su mayoría estaban relacionados a su supuesto sobrepeso, a su ropa, todas insistían que sus cuerpos habían cambiado, que el tipo de comida y la vida sedentaria de este lugar *te sube de peso*, que les gustaría verse lindas, ponerse otra ropa, *producirse* era la palabra que más usaban.



Circuito cerrado

Algo que apareció desde la primera sesión, por la presencia de la computadora, el parlante y el uso de música en algunas dinámicas, fue la necesidad de que llevemos sus canciones favoritas para que las puedan cantar y bailar; como decía Lady: *acá solo escuchas la música de la radio de otra interna, la que tenga radio, o el sonido de muchas radios al mismo tiempo*, teniendo en cuenta que el único dispositivo

permitido en el penal son las radios a pilas. Cada una sumó a un listado sus canciones o cantantes favoritos. Llevamos la música que más les gustaba, para que puedan bailarla y cantarla con la presencia del circuito cerrado, duplicando sus presencias para verse en todo momento, esto permitió que los cuerpos suelten su rigidez, que bailen después de mucho tiempo con ellas mismas y con las demás, que disfruten y transpiren, que se sientan libres y plenas con el movimiento espontáneo.

En este momento del proceso, los cuerpos están más sueltos ante la presencia de los dispositivos. Era fundamental en este punto del proceso, por el cronograma de sesiones autorizadas, tener que decidir sobre las premisas de los acto-registros que íbamos a realizar. Así, al revisar fuera de las sesiones el material registrado, nos encontramos con cuerpos que atravesaban placenteramente los “momentos cotidianos” propuestos y desarrollados ante la cámara. Estos primeros registros de improvisaciones nos remitieron a la idea de “momento tan real” que plantea Jorgen Leth. El ejemplo más claro y conocido en ese sentido, es el video grabado con Andy Warhol comiendo una hamburguesa. Siguiendo esa misma idea, analizamos del mismo cineasta el cortometraje *Humano perfecto* (Leth, 1967) y las versiones sobre este corto que desarrolla Lars Von Trier en la película *Las 5 Obstrucciones* (Trier, 2001). En estos materiales cinematográficos se desarrollan distintos actos cotidianos; decidimos escoger algunos para tomarlos como referentes, llevarlos como propuestas al penal y colectivamente escoger tres de ellos, que tengan relación directa con algunos de los hábitos/actos cotidianos que tanto añoran las mujeres de la experiencia. Así, entre varias opciones decidimos colectivamente por tres acciones muy específicas: comer (mi plato favorito), bailar con auriculares (mis canciones favoritas) y maquillarse (como para ir a una fiesta).

El primer objetivo para empezar a trabajar sobre estas acciones fue que en las dos siguientes sesiones improvisen para la cámara y prueben aleatoriamente con las tres, que todas pasen por las experiencias de comer, bailar y maquillarse, para luego decidir quién hace cada acción en el registro final. Pero en ambos días programados para esa exploración, las chicas tenían que trabajar en los talleres de costura necesarios para generar sus propios recursos, además el tiempo de los encuentros se tuvo que reducir porque había otras actividades prioritarias en el penal. Por esos motivos, los días de trabajo fueron bastante accidentados, como suele suceder en estos contextos. Solo nos logramos reunir con tres de ellas por momentos. *Son días movidos, hay que hacer entregas y nos pasamos el día*

en las máquinas de coser, contaba Lady. Así que no pudimos experimentar las acciones con todas, como lo teníamos planeado, pero tuvimos que seguir con el cronograma del proceso por los permisos que ya estaban planteados en fechas específicas. Sin embargo, revisando todo el material, y porque las conocemos de otros espacios creativos, decidimos desde fuera quién haría cada acción en el momento del registro final, y esta información la íbamos a compartir con ellas el día de la grabación final.

A pesar de estos días complejos, en las improvisaciones aleatorias sobre las acciones escogidas que logramos realizar, ellas decidieron el espacio para hacerlas. Las locaciones que aparecieron eran sumamente sugerentes: el patio del penal, lugar en el que lavan y cuelgan la ropa todas las internas, donde en todo momento hay personas transitando; otro espacio que surge es una celda, que es como una especie de corredor con varios camarotes, ahí están quizás sus espacios más íntimos, sus camas, organizadas en líneas largas, en literas de tres pisos.



Patio de la lavandería



Literas de las celdas

Otro detalle muy importante, que está muy presente desde el inicio del proceso y en todo momento, es la ropa que quieren usar para el registro, todas quieren verse bien, nos piden llevar vestidos para la grabación, al respecto comentaba Juvitza: *para vernos chévere, porque la cámara te engorda*. Recogiendo esta inquietud permanente decidimos potenciarla, buscando y llevando al penal trajes y vestidos de noche para el día de la grabación.

Ahora que tenemos las premisas esbozadas para realizar los acto-registros finales, nos parece importante mirar atrás y volver a revisar un referente fundamental desde el inicio: las preguntas que propone en su cátedra Rodrigo Alonso sobre el acto-registro de las performances (Alonso, 2020). En ese sentido, luego de la exploración compartida podemos quizás responder estas preguntas de manera más precisa:

1. ¿Se registra? Es la premisa de antemano, las acciones están diseñadas a través de un proceso de exploración, para ser registradas.
2. ¿En qué medio? Audiovisual con la cámara estática, con el sonido del espacio, en una sola toma sin edición.
3. ¿Quién lo va a hacer? (amigo/profesional) Alguien que es parte del proceso.
4. ¿Quién toma las decisiones? (performer, fotógrafo o videasta) Hay decisiones

que tomamos colectivamente, como qué acciones hacer, dónde hacerlas, entre otras. Pero hay una decisión final del que está registrando, sobre quién hace cada acción.

5. ¿Quién registra tiene información anticipada de lo que va a suceder? Sí, es quien propone ciertas premisas para la exploración, aunque se busca generar un espacio colaborativo, que las acciones puedan ser espontáneas y sorpresivas, para quien ejecuta, como para quien registra.
6. ¿Desde qué lugar se registra? (espectador/otro) Desde alguien que es parte del proceso, pero que al momento del registro está afuera como espectador, desde la perspectiva de la mirada.
7. ¿Cuál es el destino del registro? Trabajo final de materia de maestría.
8. ¿A qué espectador va dirigido? No hay un espectador claro, quizás profesores, estudiantes, personal del instituto penitenciario, algunos familiares de las internas.

Revisar estas interrogantes nos ayudó a sintetizar y aclarar parte del proceso. Así que con las premisas finales de las acciones nos dirigimos hacia nuestra sesión de grabación. Como previamente se tiene que informar a la dirección del penal de las actividades a realizar, la seguridad del establecimiento ya conocía que ese día necesitábamos ingresar todo el material necesario para la grabación. La revisión ya conocida se hizo más exhaustiva, muchas preguntas en la oficina de seguridad, guardias acompañándonos más allá de lo habitual y muchas internas curiosas observando cómo se preparaban sus compañeras que son parte del proceso. Algunas de las observadoras nos comentaban: *yo también quiero actuar en la película, yo puedo ayudar a maquillar, yo sé hacer vestidos lindos si me traen la tela*, otras nos pedían que les hagamos fotos, había expectativa y curiosidad en el ambiente. Con el tiempo muy ajustado y con las “chicas” nerviosas, entusiasmadas y transformadas, propusimos las consignas generales: *entras al espacio, haces la acción durante el tiempo que dure, sin cortes, luego sales de la toma*. La cámara estará fija, se graba en una sola toma, en el siguiente orden:

- **Comer:** Liz come su plato favorito, chicharrón de choncho con papas y ensalada criolla, en una mesa preparada para la ocasión, tiene puesto un vestido. El espacio es el patio del penal, al frente de la lavandería y lugar para secar la ropa.

Link del registro

https://drive.google.com/file/d/1-uf_OUuaDjKodqvxSMY7bLfK-N5XUZcW/view?usp=sharing



- **Bailar:** Juvitza y Lady bailan con auriculares, un *track* de un minuto cada una, hecho de sus canciones favoritas. Solo ellas escuchan la música. El espacio es su celda. Ambas están vestidas como para ir a una fiesta.

Link del registro

https://drive.google.com/file/d/18OccS_JxaCQbD0PePfzTQUnoA7GO_ql/view?usp=sharing



- **Maquillarse:** Susan y Elena se maquillan y peinan, usan como espejo un marco de metal, una es espejo de la otra, por momentos se ayudan. Ambas están vestidas con trajes elegantes. El espacio es el patio del penal.

Link del registro

<https://drive.google.com/file/d/1VTaxHJFBBVTs4mkbP73ZjXE0pY78ZbzE/view?usp=sharing>



En este penúltimo encuentro vertiginoso es impresionante presenciar la emoción y alegría de las chicas al escoger los trajes, maquillarse entre ellas y ponerse lindas para “algo”, en contraste con los ojos vigilantes y expectantes alrededor de ellas. La primera acción se lleva a cabo en el patio sin mayores contratiempos. Al empezar el registro de la segunda acción, tuvimos la presencia sorpresiva de la directora del penal, quien nos preguntó qué hacíamos en una celda con las internas bailando y vestidas de esa forma. Mientras tratábamos de explicar nuevamente lo que hacíamos, esta vez susurrando para no interrumpir, las chicas continuaron con la acción a pesar del ojo vigilante y tan presente. Con el temor de que todo se pueda cancelar de un momento a otro, llegamos a registrar la tercera acción. Justo empezaba el “conteo” para que las mujeres internas ingresen a sus celdas; suenan silbatos y las rejas se abren, una guardia repite en vos alta: *a formar, señoritas*. Las chicas se cambian rápidamente, otra guardia nos apura, guardamos nuestras cosas, nos abrazamos y nos despedimos. Al irse nos preguntan *¿cuándo vienen para ver los videos?* El jueves por la tarde, respondemos. Atravesamos varias rejas y corredores largos hacia la salida, pensamos en ir a tomar un café para “hablar”, pero la sensación que nos irrumpe al salir del penal como en casi todas las sesiones, es que ellas se quedan ahí adentro sin poder decidir qué hacen y

cuándo lo hacen. Esa idea nos asalta y decidimos volver individualmente a nuestra vida cotidiana, seguro sin dejar de pensar en ellas.

Tres días después —el jueves— volvemos al penal, hemos visto los videos previamente y estamos satisfechos con lo logrado e indagado a pesar de las dificultades, pero nos interesa escuchar y ver sus reacciones. Las chicas tienen muchas ganas de ver el material, están todas y comenzamos a visualizar en el mismo orden de grabación. Es sorprendente la satisfacción de verse, ya no están juzgándose, “se gustan”, vemos los tres videos y todas nos piden repetirlos, lo hacemos hasta en cinco oportunidades cada acto-registro. Distendidos observamos el material, entre bromas, risas y pausas para acercarse a la computadora. De este último encuentro recogemos algunos de sus comentarios. Liz: *no me importaba que estén las demás mirando, yo solo disfrutaba de mi chicharrón*. Juvitza cuenta orgullosa: *cuando entró la directora pensé que iba a parar, así que aproveché y me moví más duro por si acaso*. Lady era la que menos quería verse en los videos durante el proceso, decía que no le gustaba lo que veía, ahora increíblemente es la que más veces ha visto el material, al respecto dice: *se nota que me gusta bailar, cuando estaba en la calle desde chibola (joven) me escapaba a la disco con mis amigas, mi pobre viejo siempre me andaba buscando, es como si por un ratito me hubiese escapado como antes*. Elena comenta: *Yo siempre la peino a la Susan y conversamos duro, creo que peinándonos nos hemos hecho como hermanas, y en el video eso he visto*. Susan dice: *porque estamos aquí no hay que dejar de vernos bien, no hay que descuidarnos, con lo que tengamos, así como estamos en el video “bien mamacitas” debemos estar siempre, porque algún día vamos a salir de aquí*. Sus reacciones llenas de verdad, emocionan y motivan. Nos despedimos con ganas de volver pronto.

3. A manera de conclusiones

- La experiencia nos corrobora cómo los penales son espacios de borramiento extremo del cuerpo, como lo plantea Le Breton y ellas lo manifiestan en todo momento. Estos cuerpos alejados totalmente de su “vida cotidiana” han modificado radicalmente todos sus hábitos y sus costumbres. No tener la posibilidad de decidir ha transformado forzosamente la relación y la conciencia sobre ellos para poder convivir en este espacio de condicionamiento y vigilancia permanente.
- Al ser un contexto donde se tiene que cumplir reglas en todo momento, es palpable la necesidad de espacios creativos donde las internas

puedan expresarse. En ese sentido, si bien desde el inicio teníamos la premisa de trabajar sobre la relación cuerpo-espacio-dispositivo fue fundamental, para el corto proceso, dejar que esta idea se transforme y se adapte al recoger y escuchar las necesidades de las participantes sin condicionamientos; permitir que el abordaje de la temática propuesta se dé a través de una búsqueda personal y colectiva, para poder generar ese lugar de “retiro” que pretendíamos desarrollar.

- Acercar los dispositivos a las participantes, que interactúen con la cámara y con el circuito cerrado, permitió que un dispositivo que es vigilante permanente para ellas se convierta en una ventana para la expresión.
- La relación cuerpo-espacio-dispositivo en los actos registrados, se dio de la siguiente manera: en el cuerpo a través de acciones que (re)viven hábitos significativos de su vida cotidiana ahora perdida, en el dispositivo cámara de video que registra estas acciones y con el que han encontrado cercanía, y en el espacio donde ocurre el proceso que es un lugar muy complejo, que no queríamos dejar de mostrar. Al respecto, decía Liz al ver los videos: *todo chévere (bonito) como nos vemos, pero no me gustan mucho las frazadas colgadas y el lugar, aunque sé que estamos aquí y hay que asumir, es la verdad.*

Referencias bibliográficas

- Alonso, R. (5 de Setiembre de 2020). Acto y Registro Rodrigo Alonso. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=l_e-MQscF30&t=2s
- Alonso, R. (23 de 09 de 2023). Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro. http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/dialectica.php
- Breton, D. L. (1990). Antropología del cuerpo y modernidad. Nueva Visión Argentina.
- Cerati, G. y Bosio, Z. (1984). El cuerpo del delito [Grabado por Soda Stereo]. Argentina.
- Leth, J. (Dirección) (1967). *El humano perfecto* [Película].
- Trier, L. V. (Dirección) (2001). *Las 5 obstrucciones* [Película].



MESA 1

Patricia Roxana Osorio Domínguez (Perú)

Educadora especializada en literatura, cultura juvenil, interculturalidad, habilidades sociopersonales, formación docente, y tecnologías aplicadas a la educación. Artista escénica (teatro y danza) y gestora cultural. Investigadora de educación y arte. Becaria de la OEA, de la OEI, del Real Colegio Complutense & Harvard University y, de la Embajada de Estados Unidos para estudios de posgrado en Educación y TIC, Entornos virtuales de aprendizaje y, Gestión cultural. Abogada especialista en Derechos Humanos. Ha sido docente y coordinadora de educación básica y superior en universidades peruanas y extranjeras; especialista del Ministerio de Educación y de la cooperación internacional, diseñando y gestionando proyectos educativos y propuestas formativas innovadoras para la educación superior pedagógica, tecnológica y artística.

Julia Monge Torres (Perú)

Magíster en Gestión Educativa por la UNMSM, licenciada en Educación Artística por la Ensad. Como artista escénica, posee formación en artes performáticas y literarias. Gestora cultural con más de doce años de experiencia. Ha participado como ponente en congresos nacionales e internacionales de alto impacto, siendo autora de artículos de investigación en materia de gestión, arte y educación, así como coautora del texto “Prácticas artísticas híbridas y esfera pública” publicado el presente año. Actualmente, labora como docente en instituciones como la UTP, la Ensad en la carrera de educación, y el colegio bicentenario Gonzales Prada de Huaycán, además de colaborar periódicamente como columnista en la revista cultural La Bitácora, de Chile.

MESA 2

Rubén Bardales (Perú)

Magíster en Artes Escénicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Actor egresado del Conservatorio de Formación Actoral de la Asociación Cultural Peruano Británica. Ha actuado en diversas obras de teatro y ha sido ponente en distintos 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.

MESA 3

Daniela Alejandra Cápona Pérez (Chile)

Actriz, dramaturga, directora e investigadora. Magister en Artes por la Universidad de Chile y Doctora en Filología Española por la Universidad de Valencia. Académica en el área de Teoría Teatral en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Ha publicado artículos académicos en revistas especializadas en Inglaterra, Cuba, Italia y España, y ha participado en una variedad de colectivos de investigación/acción en torno a temas de género y políticas sexuales. Autora del libro *A una isla los llevaría. Estrategias de aparición de la subjetividad marica en la escena teatral chilena* (Editorial Oxímoron, 2023).

César Ernesto Arenas Ulloa (Perú)

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

MESA 4

Wagner Cintra (Brasil)

Director teatral, máster y doctor en Teatro, realizado en la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA-USP). Es profesor del Laboratorio de Formas Animadas y Visualidades del Departamento de Artes Escénicas del Instituto de Artes de la Universidad Estatal Paulista (UNESP, São Paulo, Brasil). En posgrado, es supervisor de la maestría y el doctorado en teatro. Su investigación sobre Tadeusz Kantor es una referencia en Brasil. Actualmente, se encuentra realizando un estudio teórico/práctico de lo que serían los presupuestos esenciales del lenguaje del Teatro Visual como disciplina del Teatro de Formas Animadas. Tiene numerosos artículos publicados, principalmente sobre teatro de marionetas. Ha dirigido 80 espectáculos en sus 30 años de carrera. Es director del Instituto de Artes de la UNESP, con mandato hasta agosto de 2024.

Claudia María Salcedo Sialer (Perú)

Diseñadora y docente. Diseñadora de iluminación licenciada en la Universidad Nacional de las Artes (UNA, Buenos Aires, Argentina), en la carrera de Diseño de Iluminación de Espectáculos. Egresada titulada de la ENSAD en la especialidad de Diseño Escenográfico, con conocimientos y experiencia en el área de iluminación, escenografía y estudios de *software* aplicados al diseño. Cuenta con 10 años de experiencia en el ámbito teatral y de espectáculos. Actualmente, es docente de Diseño Escenográfico de la ENSAD. Link de página: <https://linktr.ee/ClaudiaSalcedo>

MESA 5

Conny Betzabé Orihuela Gutiérrez (Perú)

Actriz-investigadora, dramaturga y poeta. Bachillera en artes escénicas por la ENSAD. Colaboradora del blog teatral Oficio Crítico y del elenco teatral El Quipu Enredado. Llevó diversos cursos de teatro e improvisación, además de dramaturgia. Ganadora del Concurso de Dramaturgia Ensad 2021, con su obra *Love is the password*, y del concurso Escríbele al Perú, con su relato *Bienvenida al cuatro letras*. Asimismo, su poema “Devil o Débil” forma parte del poemario *PROFANA Poemas de amor, locura y muerte en el siglo XXI*; y su obra *Oda a un adiós* fue publicada en la quinta entrega de *¡Mierda! Revista de resistencia teatral*.

Daniela Ortega (Perú)

Actriz, directora y dramaturga. Bachiller de la carrera de Actuación en la ENSAD. Integrante de la Compañía Interdisciplinaria de Movimiento Escénico. Ganadora del Concurso de Dramaturgia Ensad 2023, con su obra *El día que la vaca miró al cielo*. Perteneció al Grupo de Teatro La Guarida y al Colectivo Incertidumbre, desarrollándose desde la actuación y la dirección. Actualmente, se encuentra dirigiendo la obra *La Rutina* en el Grupo Escénico Arte ConSentido.

Sandro La Torre Tenorio (Perú)

Licenciado en Educación Artística, especialidad Teatro, por la ENSAD, y egresado de la maestría en Teatro y Artes Performativas de la Universidad Nacional de las Artes (UNA, Argentina). Artista escénico con más de 20 años de experiencia en teatro, publicidad y televisión. Se ha especializado en talleres y residencias de investigación en artes escénicas con destacados grupos y maestros del continente, incluyendo La Candelaria (Colombia), Malayerba (Ecuador), Teatro de los Andes

(Bolivia), Microscopia Teatro (México), Abya Yala (Costa Rica), Lume Teatro (Brasil), SITI Company (EEUU), Yuyachkani, Cuatro Tablas, Keto Impro (Perú), etc. Ha colaborado en teatro con importantes directores como Sergio Arrau, Cesar De María, Arístides Vargas, Ruth Escudero, Sergio Paris, Mario Ballón, Marco Otoy, Alberick García, Paco Caparó, entre otros.



Mario Espinosa Ricalde

Primer conferencia magistral

Resistencia y universidad. El frente doméstico

Mi ponencia tenía un nombre larguísimo: “Resistencia, tensiones y desafíos en la formación de artistas en la educación universitaria de América Latina”, pero lo acorté un poco y quedó como está ahora.

Primero, quisiera presentarles algo, que es un pequeño resumen de donde yo vengo. Vamos a poner un pequeño video, dura cuatro minutos. Y en este video van a ver el recorrido de 60 años de historia de mi escuela: el Centro Universitario de Teatro, es parte de la UNAM, la Universidad Nacional Autónoma de México, la universidad más importante del país. Tiene 376 000 alumnos. Es una cosa grande, 100 000 de bachillerato y 270 000 de licenciaturas y postgrados. Está repartida en todo el país, aunque como buen país centralista y concentrado, la mayor parte de la universidad está en el campus de la Ciudad Universitaria que está en la alcaldía de Coyoacán, en la Ciudad de México. Es un monstruo y dentro de ese monstruo nosotros somos el centro más pequeño. Somos un centro con 60 años de historia, pero que tiene más o menos 80 alumnos, normalmente de actuación. Y de esa escuela salieron muchos de los actores y las actrices que están en las películas, que están en la historia del teatro mexicano. Al final, cuando terminemos, les mostraré uno de la UNAM para que vean de qué tamaño es la universidad. Pero por lo pronto es un poco la historia en imágenes de los montajes, los maestros del Centro Universitario de Teatro. Ahora que cumplimos ya 61 años de historia. Me interesó traer a Lima este tema por el temario que tenía este congreso y porque nosotros estamos en un proceso muy semejante al que están ustedes. Nosotros, de un centro universitario de teatro donde se preparaba a la gente sin licenciatura y sin ningún tipo de crédito académico, hemos dado todos los pasos para convertirnos, en lo que llaman en la UNAM, una escuela nacional que ya no solo dé títulos sino también que realice posgrados y todo eso.

Estamos en pleno proceso y ha sido interesante para nosotros porque al mismo tiempo la universidad es tan grande que tiene dos escuelas de teatro. Tiene una muy grande al estilo universitario, que tiene 600 alumnos, ciento y pico más de profesores y que tiene uno o dos años más que nuestra escuela y que nuestro centro. Ahí se dan los títulos desde hace mucho tiempo. Es, digamos, la escuela que más responde al modelo de una universidad. Por otro lado, está nuestra escuela, que nació de una rebelión contra esa otra escuela porque se pensaba que la otra escuela estaba más dedicada a los textos, a la teoría. De hecho, esa otra escuela no está sola como la nuestra, que es un ente autónomo; sino que está dentro de la Facultad de Filosofía y Letras, que es una facultad que reúne, es como un cajón de sastre, donde hay retazos de varias telas. Entonces ahí están: Geografía, Pedagogía, Filosofía y todas las letras clásicas: alemana, inglesa, española y también está Teatro. Y Teatro tiene una población de 600 pero en una facultad de 12.000, entonces es grande, pero no tanto; todo se vuelve relativo.

La carrera de teatro ahí se llama Colegio de Literatura Dramática y Teatro, donde se ve un poco el ADN, de dónde venía. Venía del teatro pensado como literatura dramática, como literatura, como texto y como lugar donde se forman investigadores. Ya no es exactamente así, pero se puede reconocer el origen de las cosas por su nombre, por donde está colocada, en fin. Entonces la universidad tenía dos escuelas, una práctica y otra más teórica, una con título y reconocimiento académico; la otra sin título ni reconocimiento académico, incluso sin calificaciones. Una con reconocimiento, en el sentido de que de la nuestra salieron los actores que le iban a dar al movimiento del teatro universitario, que fue muy importante desde los años 70 hasta nuestros días e incluso desde antes; las grandes figuras que siguen siendo célebres no sólo en el teatro, sino también en cine y televisión. Y la otra escuela, también ha sacado a mucha gente de teatro, pero sobre todo investigadores, es decir otro tipo de perfil.

Les digo que así empezó, esto se ha perdido, pero uno puede entender cómo existen los dos, porque una parte de los maestros de una salió de la escuela que era de filosofía y letras para formar una nueva escuela, que fue un centro donde se pudo poner énfasis en la preparación para la escena y no tanto en otras cuestiones más ligadas a la teoría. Ese fue el origen. Y es por eso que me pareció interesante tratar este asunto de las contradicciones que tenemos entre nosotros, en nuestro proceso a convertirnos en escuela. La relación de una escuela de teatro con la universidad. Y por eso hablaba de resistencia, no en el mal sentido de la

palabra, sino en la acepción más bien de resistencia a los cambios. No resistencia ante el enemigo, sino resistencia interna a los cambios, por eso le llamaba “el frente doméstico”. Porque tendemos a pensar, correctamente, que la universidad pública es en su esencia el espacio natural de resistencia a las amenazas del status quo, un lugar de innovación, de compromiso social y se esperaría de unos estudios universitarios que sean el baluarte que defiendan las artes escénicas como un asunto de interés público, que es un pendiente que tenemos, supongo que, en todos los países, impedir la subordinación del teatro a los lineamientos de los poderes fácticos, etc.

Pero la universidad pública no sólo es eso, sino también es una vida interna que se confronta a sus necesidades y además a las demandas de las universidades y la formalización de sus estudios. Hay rigideces, perspectivas anquilosadas a veces, intereses de grupo, inercias burocráticas que tenemos que ver y que seguramente todos conocemos, porque al pertenecer a un sistema de educación no tenemos más remedio que remar en esas aguas. Entonces, yo quería abordar este asunto incómodo. Nosotros normalmente al defender nuestras instituciones, no tratamos estos asuntos en público, porque la ropa sucia se lava en casa; pero es indispensable también tratar estos asuntos, porque si no, por no tratarlos, se nos van volviendo más grandes en la vida interna y van teniendo un costo más alto.

El diccionario del Colegio de México define el verbo *resistir* de varias maneras. Una, es un verbo transitivo y es “aguantar o soportar la acción de una fuerza o presión, una enfermedad, el paso del tiempo, sin romperse, destruirse o debilitarse”. Hay otra que dice “luchar para no ser derrotado contra un enemigo que ataca”. La tercera, que nos va a funcionar mejor ahora, es “oponerse con paciencia, valor y fuerza moral a algo que puede hacer daño, resistirse a la atracción, resistirse al halago”. Y la última es la que dice, “negarse a hacer algo o estar poco dispuesto a hacerlo”.

Nos hemos acostumbrado al hecho de que la formación teatral sea una realidad habitual ya en nuestra vida universitaria. Nos gusta pensar en la universidad como el lugar dedicado a la generación de nuevos conocimientos, como el espacio en que una parte de la sociedad, la dedicada a la investigación y a la educación superior, hace acopio de esfuerzos para *resistir* ante las fuerzas sociales que se niegan a transformar la realidad, que pretenden la continuación del estado de cosas. La universidad debería ser en ese sentido, por definición, el foco de resistencia

ante el inmovilismo de las formas de pensar y de las prácticas sociales. Y por eso, podemos considerar que la inclusión de la formación de artistas escénicos en las universidades es un reconocimiento explícito a la importancia que alcanzan los estudios teatrales, de la relevancia de las artes escénicas como asunto de interés público. Es decir, los estudios que ofrecíamos en el centro, que eran intensísimos, con una duración de cuatro años, no tenían ningún valor académico y eso, para el mercado de trabajo, era fatal. Nuestros profesores en su tiempo dijeron: “nosotros no queremos título, queremos libertad”. Y tuvieron razón en su momento, pero ahora, nuestros egresados, para trabajar, seguir estudiando o incluso ser contratados en distintos tipos de trabajos, necesitan el título. Se academizó el mundo de trabajo y ahora requieren un título. Y entonces, si tenemos la intensidad y la profundidad de los estudios desarrollados, ¿por qué no vamos a tener ese título? Y entonces luchamos por el título. Sólo que conseguir ese título también tiene costos. Nuestra escuela no es la única en tener dos carreras. Existe otro caso, el de la Universidad de Sao Paulo, que también tiene dos. La carrera que da el título, que tiene maestrías y doctorados, en el área de comunicación; y, por otro lado, tiene la escuela de actores; ahí no dan título y más bien reciben una especie de licencia o certificado para actuar, porque ellos necesitan un certificado para ser considerados actores para un sinfín de trabajo, no sé si para todos, pero para la gran mayoría. Entonces, ellos mantienen la diferencia que tenemos nosotros. La Universidad Autónoma de Nuevo León, en la Facultad de Artes Escénicas también tiene estudios académicos reconocidos y tiene otro centro que no tiene título donde se prepara en tres años a los actores. Pero a nosotros nos pareció impropio mantener un lugar de primera y uno de segunda, uno con reconocimiento y otro sin él, entonces peleamos hasta conseguir el reconocimiento y nos sentimos muy felices de pertenecer a la universidad en ese sentido. Pero nos ha costado algunas renuncias y esas renuncias son importantes de mencionar. Dado que nosotros nacimos de una disidencia, durante mucho tiempo hubo una rivalidad entre ambas escuelas. Una rivalidad muy grande y los planes de unos eran obstaculizados por los planes de los otros, cosa que no le recomiendo a nadie. Ahora eso ya no es así, todavía no llegamos a colaborar en extremos a los que deberíamos llegar, pero ya colaboramos muchísimo más y no tenemos por qué heredar los problemas y las enemistades de gente que ya se murió, de hecho. Tenemos ya otra lógica.

Ahora, nosotros podemos observar en nuestras universidades, en nuestras dos escuelas, que responden a dos tradiciones diferentes. Una viene de la tradición universitaria de la que he dado ya algunas características. Yo sé que esto ocurre

en otras partes del mundo, pero como no voy a hacer un estudio de todas las escuelas del mundo, voy a exponer lo que conozco de estas dos escuelas en particular. Sé que esto puede compararse con otros ejemplos internacionales. La tradición universitaria usualmente ha preferido observar y pensar el hecho artístico a la distancia, optando por cierta separación en relación al objeto de estudio. Ha concentrado sus fuerzas más en la profundización teórica que en el entrenamiento práctico constante.

Actualmente, se dedica mucho más a la investigación y, por suerte, actualmente se está debatiendo el sentido de la palabra “investigación”. Por eso es tan importante el esfuerzo de investigadores como Jorge Dubatti, un verdadero militante de la investigación en las artes escénicas, porque ha recorrido todo el continente. Ha estado también en nuestras escuelas allá en la Ciudad de México, porque ha cambiado el sentido de la investigación universitaria.

No es que haya sido el único, pero él lleva a cabo una verdadera batalla importante que ha tenido ya victorias importantes. Hubo un tiempo en que las investigaciones en esta escuela, debido a la tradición universitaria, eran más históricas y alejadas del objeto del estudio. Siempre ha habido excepciones, por suerte. De ahí salieron grandes dramaturgos y también actores, directores y últimamente diseñadores, gente ligada a la escena, pero a través de la escritura y la investigación.

¿Cuáles son otras características de esta tradición universitaria que podemos ver? Bueno, es poco proclive al trabajo en equipo y otorga mayor énfasis al trabajo individual. Ofrece, por otro lado, una cosa muy atractiva que es libertad para organizar y diseñar los estudios de cada uno de los alumnos, aunque en ocasiones cause confusión en gente que no sabe exactamente qué quiere. Cuando tienes que elegir entre muchas cosas y todavía no estás preparado para elegir, elegir es un problema, ¿verdad? Pero para gente que tiene una pista más cercana a lo que le interesa de los estudios teatrales, yo creo que es una libertad muy atractiva. Así que no necesariamente es un defecto, exige del aspirante una mayor precisión en cuanto a qué quiere hacer en el teatro; aunque después cambie de opinión. Tiende, ya lo había dicho, a poner más atención a la teoría que a la práctica, a privilegiar el texto sobre el hecho escénico y a realizar más investigaciones históricas que investigaciones sobre el presente escénico.

Esto ha cambiado mucho porque han hecho una reforma profunda donde ellos se parecen más a nosotros que antes. Han dado unos pasos de acercamiento hacia nosotros, aunque la diferencia fundamental se sigue manteniendo. Es decir, el conocimiento está más en compartimentos, tú haces tu diseño y todas las materias prácticas no se explotan a fondo.

La gente que estudia actuación en esa escuela tiene que complementar con otro tipo de cursos y talleres fuera. Una escuela de actuación, por ejemplo, ofrece un promedio de entre 10 y 14 horas a la semana de preparación actoral. Eso es lo usual, allá llevan cuatro. Entonces es muy poco para una preparación actoral. Todo el entrenamiento corporal, que tiene que ver con canto, cuerpo y actuación está muy restringido, de otro lado llevan mayor carga de clases teóricas. A cambio de eso, tienen en su currículo espacios para diseñar proyectos propios. Contradictoriamente, pues por un lado tienen la carga de materias y por otro lado tienen estos espacios para proyectos propios; pero la carga de las materias no permite que se dedique y se concentre todo el esfuerzo en estos proyectos. Sin embargo, es una currícula interesante a la que, por cierto, ya tienen que hacerle una revisión rigurosa.

La tradición de las escuelas de arte viene de otro lado, es una tradición de orígenes casi medievales, donde los grandes maestros inician a sus discípulos en procedimientos un poco más artesanales y están dedicados en cuerpo y alma a la creatividad y la producción. Nuestra escuela tiene clases, materias y demás, pero una buena parte de su esfuerzo está concentrado en los montajes y alrededor de los montajes se van utilizando y ejercitando las herramientas que se dispone. En sus orígenes, el Centro Universitario de Teatro, que data de principios de los 60, era más bien un lugar donde se invitaba a la gente universitaria, de otras carreras interesadas en el teatro, que se reunía con la gente del teatro, que asistía a seminarios y hacía montajes específicos. A partir de los 70 se vuelve una escuela. Una escuela de los directores de escena que eran la vanguardia del teatro en ese entonces y que a través de esta escuela formaban los cuadros que fueron haciendo la revolución a partir del teatro universitario. Otra característica que tenía este centro, nuestro centro, es que los maestros enseñaban a hacer el teatro que ellos hacían, en ese sentido un poco artesanal. Se invertía muchísimo tiempo en los ensayos, en la práctica y menos en la teoría, una tendencia pronunciada al trabajo de equipo y a la conformación de grupos de trabajo. Y los planes de estudios eran normalmente muy estrictos, había poca flexibilidad, a diferencia del otro plan de estudios. Es como estar en un monasterio.

Ahora, normalmente entre el profesorado había artistas, como sigue siendo usual en esa tradición, que estaban en la escena. Los profesores o están en la escena como actores y actrices o son directores y directoras. Era lo habitual en esta escuela, no tenía sentido pensar en un profesor que no estuviera sobre los escenarios, que no estuviera haciendo su carrera, ese es un cambio, también importante, porque la otra escuela, aunque tuvo también artistas en sus filas, los tiene con menos presencia dentro de los escenarios contemporáneos. Les decía que esto condujo a años de rivalidad y a un acercamiento en los planes de estudio. El centro universitario de teatro que tenía menos carga teórica, la aumentó en un horario que incluyó clases por la tarde y luego montajes que se presentaban en los teatros universitarios.

Además de haber dos escuelas de teatro diferentes, una que sigue más la tradición universitaria y otra que sigue la tradición de las escuelas superiores de arte, también hay una dirección de teatro. La dirección de teatro es un centro de teatro profesional que tiene cuatro teatros donde se llevan a cabo producciones que se presentan en temporadas. Las temporadas en su momento eran de 50 funciones, ahora son de 24, de 30, porque los tiempos lamentablemente en ese sentido, han cambiado, pero siguen siendo temporadas largas.

Nosotros tenemos en nuestro centro dos teatros, pero más pequeños que este, uno de 86 butacas y otro de 70 butacas, donde la última generación realiza dos montajes, no con profesores de la escuela, sino que se invita a directores con sus equipos de producción activos dentro del teatro profesional. La mayor parte de las veces son directores y equipos de producción nacionales, a veces son de otros países. Por ejemplo, el último montaje lo realizó parte del grupo "El Galpao" de Belo Horizonte. Hicieron el último montaje que se llama "Genti" y hemos invitado a gente de Colombia, de Argentina; hemos hecho coproducciones con la escuela de Berlín, "La Brechtiana". Hemos trabajado también en colaboración con la escuela de León, entonces hacemos intercambios para trabajar con artistas de otros países y de nuestro propio país.

¿Por qué lo hacemos? Primero porque somos una escuela dedicada a poner un énfasis en la creación y en la producción de espectáculos, pero hay otro motivo. Las escuelas superiores de arte alemanas, por ejemplo, lo que hacen al final de su carrera es ofrecer un montaje que se presenta cuatro o cinco días y los directores artísticos de las distintas compañías estables de Alemania asisten y ahí mismo en el examen de las últimas generaciones contratan a los jóvenes que les interesa

para sus compañías. Nosotros no tenemos eso, pero ni de lejos. Tenemos una compañía estable en la Ciudad de México, otra compañía estable en Jalapa y la organización teatral veracruzana de la Universidad Veracruzana. Es curioso que estas compañías estables vengan de universidades y no del Estado. Bueno, en la Ciudad de México sí es la compañía nacional de teatro, pero en Veracruz es una organización producto de la Universidad Veracruzana y todas las demás son grupos independientes que viven como pueden. Entonces, lo que nosotros hacemos para que la gente salga a trabajar es que invitamos a directores importantes a trabajar con nosotros, normalmente les gusta trabajar con nosotros y a partir de que trabajan con un grupo conocen a la gente y se la llevan a sus montajes, a sus películas, a sus obras de teatro. Es la manera en que nosotros también hemos conseguido, ahora que ya somos licenciatura, promocionar a nuestros egresados. Hemos logrado que esas cincuenta funciones que se ofrecen de cada montaje en el último año sea consideradas servicio social. No sé si aquí hagan algo parecido al servicio social, es como una retribución a la nación por haber estudiado en la universidad y se puede hacer de muchas maneras, pero nosotros defendimos que la nuestra sea haciendo teatro. Entonces dan cincuenta funciones que da tiempo a los alumnos del último año para aprender a cuidar y hacer crecer un montaje y al mismo tiempo ofrecer su trabajo de forma gratuita a la población. Lo hacemos en estos teatros o nos vamos a otros teatros que están en la ciudad o fuera de la ciudad.

En nuestras dos escuelas mantenemos rastros y huellas de la organización de la que venimos, de la tradición de la que venimos y tenemos todavía defectos que tenemos que corregir. Pienso que la escuela de enfrente tiene que revisar la carga de prácticas si quiere sacar actores bien preparados de sus escuelas y que darles mayor apoyo a sus laboratorios. De otro lado, pienso que nuestra escuela tiene que ser un poco menos fragmentada, menos un monasterio y convertirse en un lugar con mayor flexibilidad también. Son tareas que tenemos pero que a veces no somos capaces de cumplir por dos razones. Uno, porque pertenecer a una universidad tan grande requiere de mucha paciencia porque es muy lenta para moverse. Es como el Vaticano con sus cardenales discutiendo de cosas que debieron haberse solucionado hace 200 años y se siguen discutiendo. La UNAM tiene ese problema, es muy grande, está llena de consejos que tienes que sortear uno tras otro: los académicos de área, tu consejo asesor, tu consejo técnico y es un camino tan largo que dura años. Una vez que llegas e hiciste las transformaciones que debías, tienes que volver a empezar porque ya pasó el tiempo.

Nuestra universidad tiene que aprender a hacer los cambios más rápido y dado que viene más de la práctica tiene la característica de trabajar mejor en equipo. Cuando uno aborda una transformación como la de un plan de estudios, la participación de todos es una cosa más sencilla. Además, somos una escuela pequeña, los maestros nos citamos, nos vemos y es más sencillo. La otra escuela es muy grande, tiende a fraccionar el trabajo de los profesores. Es difícil que hagan una asamblea y se pongan de acuerdo en qué rumbo tomar. Este tipo de reformas les cuesta muchísimo trabajo. Remar todos en el mismo rumbo, en la misma dirección también les cuesta trabajo. Ellos son más lentos para moverse pues, por lógica, son más y cuesta más ponerse de acuerdo y su plantel de profesores tiene menos integración como un equipo que debe conducirse en la misma dirección. Más bien son parcialmente aislados y eso evita que sean una misma fuerza.

La solución a ambas escuelas está en algún campo intermedio. Una escuela demasiado grande y poco operativa para abordar los cambios en sus planes de estudio y preparar proyectos especiales es muy lenta para moverse y para responder a las demandas de los estudiantes; además está en un lugar donde no son los únicos sino que están metidos en una facultad muy grande, donde normalmente el poder lo tienen en filosofía o lo tienen las letras; aunque ahora la directora es una geógrafa, pero como es un cajón de retazos no hay un mismo espíritu que rige todo esto. La diferencia con nosotros es que somos demasiado pequeños, yo pienso que hay algo que los físicos llaman la masa crítica, que somos tan pocos que cuando se aman todos, todo está muy bien; pero después de un tiempo la vida cotidiana desgasta las relaciones y de pronto se odian todos, pero se odian el 100% y no hay adónde irse. Tanto estudiantes como profesores requerimos ser un poco más en número para que podamos hacer cambios y tener mayor flexibilidad para romper algunos nudos en las relaciones académicas y en las relaciones personales. Es importante que nosotros creyéramos “un poco”, que nunca dejáramos de ser la escuela pequeña que somos. No tenemos que ser una escuela de masas, porque ya hay una que lo hace, pero necesitamos una mayor dimensión para que haya mayor flexibilidad, intercambio, salida, escape de presión –como las ollas exprés– a las situaciones que se van conformando. También la situación de competencia entre las dos escuelas llevó a que se retrasaran varios proyectos que eran importantes como son los post grados, cosa que finalmente hemos superado. Estamos a punto, espero que pronto, de tener el primer post grado. O sea, la gente que estudiaba teatro podía hacer post grados en otros lados de la misma universidad, se hacían en investigaciones estéticas; en letras; en arquitectura, los

de diseño; pero no es lo mismo. No hay una que aborde el teatro específicamente. Nosotros hemos trabajado, y D. Danwy, que vino aquí el año pasado, es una de las que ha participado más activamente en ese proyecto: Post grado en Artes Escénicas y Performatividades.

En algún momento nosotros éramos la única carrera, bueno la escuela de nuestros vecinos, la única escuela que tenía licenciatura, después ha habido otras. Vivimos en un país donde actualmente hay 30 diferentes licenciaturas en todo el país, 5 maestrías y un doctorado en artes –está a punto de abrirse un segundo doctorado en la Universidad Veracruzana. Entonces ha cambiado también el panorama. Lo que nosotros hemos propuesto como estudios de postgrado está abierto al trabajo entre muchas facultades. Entonces estamos las dos escuelas de teatro, está arquitectura, está investigaciones estéticas, está la facultad de música y están por sumarse la facultad de artes y diseño y la escuela nacional de cine. Entre todos nosotros vamos a diseñar unos estudios en que transversalmente se recorran las distintas disciplinas y se puedan hacer proyectos incluyentes y no que estemos aislados, sino que sumemos fuerzas para abrir los estudios de postgrado.

Entonces la primera fuente de resistencia interna que tenemos es nuestros orígenes, es decir, venimos de sus orígenes y tenemos que ser capaces de transformarnos para ser más flexibles, para ser más precisos en lo que ofrecemos a los estudiantes y preparar el postgrado entre ambas fuerzas. Además, los postgrados en la Ciudad de México no pertenecen a una escuela o a otra, sino que hay una unidad de estudios de postgrados que es donde se gestionan todos los postgrados y ahí participamos las distintas entidades que formamos parte de este proyecto. Entonces nos falta ejercer la crítica de nuestras propias características para ir modulando, ir modificando y estar de acuerdo con los tiempos que corren. Son varios los obstáculos que tenemos que salvar, el primero son los tiempos universitarios –al respecto, decía un ex actor refiriéndose a su propia universidad que no tiene tiempos normales, que nuestros tiempos son geológicos– entonces tenemos que apresurar esos tiempos para poder hacer las reformas cuando se necesitan, eso es importante. La otra cosa que tenemos que hacer es reconsiderar cómo incluir en nuestras escuelas y planes de estudio la presencia de artistas dentro de la academia. Puede ser de diversas maneras, porque el estatus de los grados, una forma de reconocimiento, también se vuelve una barrera de entrada. De hecho, en otras disciplinas artísticas hemos vivido una verdadera expulsión de los artistas de las universidades, por ejemplo, en Letras. En Letras, que alguna

vez tuvo grandes escritores mexicanos como parte de sus profesores ofreciendo cursos y talleres en la universidad. De pronto, eso ha desaparecido. Ahora están los especialistas, es poco frecuente ver a grandes escritores dentro de la universidad. Creo que es algo que en el teatro no es conveniente, entonces tenemos que imaginar otros caminos. Otro punto que es importante revisar son las formas de evaluación y titulación, porque las que se aceptan para la titulación y la forma de evaluar académicamente los estudios pasa por alto las especificidades del mundo de las artes. Por ejemplo, las formas de titulación pasaron primero por tener como obligación hacer una tesis o una tesina, pero para nosotros el trabajo escénico es el trabajo final. Sí, se tiene que presentar un trabajo escrito, pero es una especie de reporte académico que debe tener las características de una micro investigación muy rigurosa que puede estar basada en el trabajo escénico, pero no es una tesis o incluso no necesariamente es una tesina tampoco. Es como no reconocer el trabajo que es propio de la gente de teatro, sobre la escena; respaldados sí, por una reflexión muy rigurosa de lo que se hizo, pero sin pasar por alto que la esencia de nuestro trabajo está en el escenario.

También la forma de evaluar las carreras ha tendido a ser a la manera de las ciencias duras. Somos evaluados en muchos aspectos de la vida académica con los criterios de las ciencias y hay cosas que nos quedan muy bien, pero hay otras que no nos quedan bien. Dar la batalla en ese terreno es muy arduo. Sé de escuelas que no son parte de una universidad, pero con el reconocimiento de los estudios universitarios, tienen que batallar con las oficinas oficiales para aceptar este tipo de cosas. Sí, hay una resistencia en la administración de la educación ante las particularidades de cada una de las escuelas de arte. Por ejemplo, en la Facultad de Música resulta que a veces es más fácil titularse con una tesis que con un concierto. Eso ha ido cambiando lentamente, pero muy lentamente. Es decir, hay una resistencia fuerte en la universidad a adecuar las formas de evaluar lo que hacemos y de apreciar de una manera diferente el trabajo final, y el propósito final de los estudios que no es un escrito; sino, en el caso de los músicos, poder concretar un concierto. Y el tercer caso tiene que ver con esta bandera que ha retomado Jorge Dubatti, por un cambio en el concepto de investigador en las artes. Es decir, el artista es en sí mismo un investigador, pero en la universidad tiene que ser un investigador que no sólo investiga en la práctica, sino que es capaz de reflexionar y escribirlo. Esto para las ciencias es sospechoso porque ¿cómo es posible que el sujeto que realiza la investigación es al mismo tiempo el objeto de su estudio? y ¿dónde está la imparcialidad o la neutralidad propia de un investigador? Esto

también tiene que ser cambiado porque, en nuestro caso, un artista creador es sujeto y objeto al mismo tiempo y eso cambia las formas de ver la investigación en la universidad. También cuesta mucho trabajo cambiarlo.

Hay otras cosas que también tienen que ser modificadas que, aunque no son estructurales, son realidades claramente reconocibles. Las escuelas superiores de arte veníamos de equipos que, si bien no tenían plazas de tiempo completo ni mucho menos, eran equipos que se reunían alrededor de un proyecto académico de la escena. Al entrar a las reglas de la universidad resulta que es más difícil hacer equipo con el profesorado. Entonces los profesores tienden cada uno a jalar por su lado y a aislarse y a tener poca comunicación con los demás. También hay otra tendencia, que la gente con plaza empieza a disminuir su interés por estar en la vida activa artística y eso sería una pérdida muy grande para nuestras escuelas porque necesitamos que la gente —no todos, porque no necesariamente un buen artista es un buen maestro—, pero hay maestros que sí son buenos artistas y artistas que pueden estar en contacto con los estudiantes y que dejan una experiencia muy valiosa. Entonces que no exista ese puente entre los estudios y la vida profesional sería una pérdida muy grande.

¿Cómo lograr que el profesorado, sin renunciar a derechos laborales, sin renunciar a que sigan estudiando dentro de la carrera universitaria de maestría, doctorado y demás postgrados que haya, no pierda su conexión vital con la vida profesional? ¿Cómo mantener el trabajo creativo-artístico con los demás? Hay un estudioso de las escuelas de arte estadounidense que se llama John Elkins, a quien le encargaron en su tiempo, investigar todas las escuelas de arte, las escuelas superiores de arte; no las de teatro en particular sino las escuelas de arte; o sea, las de música, teatro, artes visuales y danza. Llegó a unas conclusiones que a mí me gustaría compartir con ustedes. Decía: “nosotros no podemos imaginar a las escuelas de arte como fábricas de artistas, porque las escuelas no fabrican artistas. Los artistas no se fabrican, lo que sí pueden hacer las escuelas es crear las condiciones para quienes aspiran a ser artistas y tienen las condiciones no solo el talento sino muchas otras cosas más puedan serlo. Eso es lo que puede hacer una escuela de arte”. Y decía que sí se puede enseñar en una escuela de arte. Y él hablaba de cinco cosas que se pueden enseñar: teoría; saber de dónde venimos en cada una de las artes; qué hay detrás del presente; dónde estamos instalados en nuestro presente, y cuáles son sus perspectivas. Eso lo podemos hacer. También podemos enseñar *know-how*, la generación que está dando las clases puede compartir

cómo se hace, en nuestro caso el teatro, en el presente. Un know-how, un saber hacer en las condiciones del presente, en este momento, en este lugar, en las condiciones específicas que tenemos. Eso también se puede trasladar de una generación a otra en una escuela, aunque probablemente cambien en el futuro, pero esa experiencia puede ser transferida, digamos, se puede compartir; también se pueden enseñar técnicas, lo digo en plural porque hay muchas.

En algún momento, en especial en las escuelas de teatro, se enseñaba una sola técnica, ¿no? Es decir, tú ibas a una escuela y sabías que era Stanislavskiana de hueso colorado o ibas a otra que era la Brechtiana, como es esta de Berlín. En Estados Unidos, bueno tienen todas las derivaciones de Stanislavski, que si eres tipo Stella Adler o tipo Strasberg o tipo Meisner. En fin, cada escuela tiene su tradición. Incluso en las escuelas que no dan licenciatura, que son como estudios, uno puede reconocer también su procedencia y método. En Argentina se ve mucho eso, uno va a la escuela Bartís, y sabes que vas a ver la forma de aproximarse a la escena de Bartís. Aquí se dice, bueno no se puede enseñar una sola técnica porque hay más, pero una escuela tampoco puede dar todas las técnicas, no hay tiempo, no hay posibilidades. Se volverían locos. Entonces se puede uno aproximar con cierta profundidad a dos técnicas y con las otras puedes tener un acercamiento general. La técnica también es un saber que podemos compartir. Se tiene que elegir una o dos no más, porque no da tiempo de profundizar realmente en ellas, pero tener una visión general de otras técnicas que existen que cuando se requiera puedan ser profundizadas. Y, por último, también se puede aprender o se puede enseñar a desarrollar una mirada crítica sobre el trabajo de otros, sobre el trabajo de uno mismo, sobre la capacidad propia de formular un proyecto y esta formulación y entrenamiento de una mirada crítica en el arte es también muy importante y es algo que también se entrena, que se estudia, que se desarrolla. Este señor Elkins todavía agrega una cosa más que se puede enseñar en la formación artística, se puede también poner a los estudiantes en contacto con artistas activos y sus formas de trabajo a través de diversos mecanismos disponibles. Es decir, tal vez un buen artista aprobado en las líneas de su oficio no sea un buen profesor, pero trabajar con un artista al lado hace que otra persona sensible que esté trabajando con él o que esté cerca del trabajo de ese artista pueda entender cosas que no se enseñan en una clase. El simple hecho de trabajar con un director, colegas, actores y actrices destacados puede conducir a un aprendizaje estando junto a ellos.

A estas cinco propuestas que se pueden enseñar y la recomendación de que por ningún motivo una escuela de arte, en nuestro caso una escuela de teatro, deje de poner en contacto a grandes artistas con los estudiantes; me gustaría agregar otros elementos que son producto de nuestra época. Vivimos épocas muy difíciles para las artes y para el teatro en particular. Las temporadas, al menos en mi país, son cada vez más breves. Los tabuladores, cuando existen, están estancados hace 15 años. El acceso a los espacios escénicos para hacer una temporada es muy competido y cada vez es más complicado. Los precios de los boletos, al menos en mi país, los de los espacios públicos son obligatoriamente bajos. Si tú tienes una temporada corta y vas a taquilla y ensayas dos meses, bueno, es una especie de suicidio, ¿verdad? No se puede aspirar a vivir de eso y tenemos que, yo pienso, conseguir o intentar vivir de ello. Con una competencia feroz. Estaba yo diciendo que hay 30 escuelas de licenciatura, 5 de maestría y va a haber dos de doctorado pronto. ¿A qué mercado de trabajo sale toda esa gente?

Pues no hay un lugar donde te llamen por teléfono: “por favor, ven a presentarte acá porque te vamos a contratar”. Eso no existe. Y, además, después de la pandemia, la televisión y el cine de pronto dan trabajo... ahora estamos en tiempos del “autocasting”. O sea, ya no te llaman para que vayas y hagas un casting, sino que tienes que preparar tu propio set de filmación para hacer tu audición, mandarla y entonces, si lo hiciste más o menos bien, irte a presentar un “callback”. Entonces, estamos en una época donde, además de que está pauperizado el medio del teatro, para colmo, los que hacen audiciones bajan sus costos y se los endilgan a las personas que aspiran a un trabajo. Lo tienen que pagar ellos en tiempo y en dinero y en momentos en que, al menos en nuestro país, se está desmontando todo un aparato de apoyo público a las artes y al teatro en particular.

Nosotros venimos de un modelo que no era perfecto sino desigual, tenía sus favoritos, apoyaba más el corto que el mediano plazo, más a los individuos que a los proyectos artísticos de equipo, pero era un proyecto que destinaba una cantidad de recursos –ahora vemos que razonable– de apoyo a las diversas artes. Ese modelo empezó a fines de los 80 y ha terminado lentamente, aceleró su fin a partir del 2018, pero no fue invento del gobierno actual, sino que ya venía deteriorándose gravemente y lo de ahora ha sido solo la puntilla. Es decir, cada vez tenemos menos recursos dentro de nuestro medio y tratan de convencernos de que somos una industria cultural. Pero el teatro no es una industria cultural, no al menos el teatro que hacemos.

A lo mejor el teatro que hace, por ejemplo, la empresa que hace musicales y teatro muy comercial en México que se llama OCESA. Ellos a lo mejor son una industria cultural. Tienen ocho montajes de gran escala al mismo tiempo, compran los derechos hasta del trazo y de la iluminación, de todo. Ellos pueden ser industria, podrán serlo, pero el teatro que se hace en las compañías no tiene esa pretensión y no tiene tampoco la pretensión de negocio, pero sí aspiramos a vivir de ello. En un panorama tan hostil, yo estoy convencido que en nuestras escuelas no basta con que preparen artistas en los aspectos artísticos. Precisamos de laboratorios permanentes e incubadoras de proyectos para encontrar nuevas formas de producción en el contexto en el que nos estamos moviendo. Unas que incluyan la genealogía de la administración de un proyecto, porque los estudiantes tienen que poder administrar, que tener una racionalidad económica que actualmente se está perdiendo. Y que, si las universidades han sido un factor de cambio en el pasado, tendrían que serlo en esta época tan difícil para nosotros; en la que no existen los apoyos y creo que son muchos los países donde no existen esos apoyos. Entonces, tenemos que reinventarnos y tiene que ser la escuela un lugar y dar un momento para que esta renovación de las estrategias para que el teatro vivo se dé.

Nos toca participar también en el debate público. Nosotros asumimos, y lo escucho en diferentes grupos de teatro, que somos un verdadero asunto de interés público, pero eso no es algo que se dé por sí mismo, sino que tenemos que ganarlo en el debate público, con aliados de la sociedad también. Eso es una tarea que tenemos que hacer desde la universidad o las escuelas de teatro. Creo que, aunque no somos especialistas en eso, tenemos que tomar la batuta en ese terreno porque de eso depende también el futuro del teatro. Tenemos también que luchar por convertir lo que hacemos en una profesión digna. Hasta ahora, cuando se abre una carrera, uno tiene que argumentar a qué mercado de trabajo se va a servir. Bueno, el mercado de trabajo no es así, si fuera por eso, habría que cerrar las escuelas porque el mercado de trabajo como tal no existe. Uno tiene que inventarlo, tiene que proponerlo, tiene que transformarlo porque como están las cosas, pues no existe. Y luego tenemos que pensar que lo que hacemos no solo nos interesa a nosotros, sino que se supone que le interesa a la sociedad, pero ese interés de la sociedad también hay que ganarlo. Tenemos que preocuparnos por la gente a la que llega lo que hacemos. Desde luego, es como cargar sobre la espalda, así como cargamos el “autocasting”, también cargamos la administración, la publicidad, los conexos. Pero yo creo que el teatro también y las escuelas de arte también tienen que organizarse de tal manera que haya una división del trabajo donde todas estas funciones se puedan cubrir.

Y eso lo podemos hacer a través de laboratorios e incubadoras que se desarrollen en las escuelas, al menos como lugares donde se siembre una semilla para que con una estrategia diferente a la que tenemos se pueda iniciar una era diferente para lo que hacemos. Porque si seguimos haciendo lo mismo en un contexto como el que tenemos, no vamos a cambiar el resultado porque el contexto es muy opuesto a lo que hacemos. Supongo que existen este tipo de laboratorios de proyectos donde tomen lo artístico, pero también la estrategia de producción y financiera y de todo como una cuestión integral, como parte del mismo problema. Ya existe en distintos lugares, pero en mi país no. Hay pequeños, tenemos un proyecto interesante que se llama Piso 16, porque está en el Piso 16 de un edificio que fue donado a la universidad en Tlatelolco, y ahí se dan asesorías a proyectos artísticos, pero no lo tenemos en las escuelas y nosotros debemos hacer de estos laboratorios —para sacar proyectos— una de nuestras tareas más importantes. Tal vez no puede ser parte de la matrícula de las materias que tenemos, pero sí el espacio donde a quien le interese participar puede elaborar, desarrollar y recibir asesorías en proyectos para incidir de una manera distinta en las sociedades en las que trabajamos. Porque nosotros estamos preparando gente para salir sin tener ya ninguna conexión con el mundo al que van a ir. Tal vez lo que estamos ofreciendo son estudios que tienen que ver con nuestra materia, pero que no dan las herramientas para sobrevivir al mundo exterior. Yo no sé cómo reaccionen los egresados de su escuela, pero normalmente los egresados en el último año se mueren del susto. Hay un periodo que tiene un arco dramático muy interesante: empiezan con muchas ganas, luego hay un momento complicado el segundo año, luego vuelven a tener muchas ganas, y luego están hartos de estar en la escuela, quieren salir, y cuando viene el momento en que van a salir, es el pánico y el terror porque se van a enfrentar a un mundo para el que no tienen herramientas y no pueden tenerlas porque ha cambiado todo eso y nosotros mismos no sabemos cómo vamos a abordarlo. Entonces yo pienso que atender eso es una prioridad en nuestras escuelas y tendríamos que fundar laboratorios para desarrollar e impulsar proyectos que incluyan a los espectadores, aspectos de producción, aspectos de racionalidad económica. Porque al final yo debo confesar que soy prófugo de la economía, por eso lo veo así: proyectos que no sean racionales económicamente también son una locura porque ¿hasta cuánto tiempo va uno a desarrollar proyectos que parecen un hobby caro? Yo creo que esa perspectiva de nuestra profesión no es muy adecuada, que tenemos que desarrollar estrategias para cambiarla, que va a costar mucho trabajo y que es un territorio desconocido para nosotros, pero que es hacia donde tenemos que ir.

Ronda de preguntas

Participante 1

Buenas noches con todos los presentes. Mi pregunta es si estos laboratorios lo que buscaban como finalidad era una inserción de los estudiantes a trabajar sin haber concluido los estudios, es decir, una manera de insertarse ya en la sociedad produciendo antes de acabar.

Mario Espinosa

Bueno, existen en algunas escuelas que conozco, especialmente las anglófonas, departamentos de bolsa de trabajo, donde se reciben las ofertas y los conectan; pero esa no es la idea que yo tengo. No está mal que exista una cosa así, estaría bien. O sea, que hubiera una conexión de las escuelas con los posibles trabajos y haya una conexión. Eso no está mal, pero mi idea es, de todas maneras, en el último año, según pude conversar con algunos de los estudiantes, tienen que desarrollar proyectos propios, proyectos artísticos propios, en todas las áreas. Yo no veo que uno pueda hacer un proyecto artístico propio que no contemple cómo va a vivir ese proyecto en el tiempo. O sea, nosotros no podemos estar pensando que vamos a ensayar dos y tres meses para presentarnos dos días, eso no es sano, no nos lo merecemos. Entonces en el momento que se hace un proyecto artístico —donde la esencia del proyecto es lo artístico— tenemos que ver cómo se va a diseñar para que sobreviva. No digo que sea negocio porque lo que hacemos nosotros no son productos capitalistas que nos van a dar una ganancia; no creo que ese sea el punto, pero no podemos estar en la indigencia que estamos tampoco, invertir tanto tiempo de trabajo en algo. Marx hablaba del trabajo socialmente necesario —no sé si lo recuerden— pareciera ser que nuestro trabajo no es socialmente necesario. Tenemos que ver que el tiempo que dedicamos es valioso también, por eso un director no puede estar tomando ocho meses de los ensayos de la gente para ir explorando; no puede ser tampoco. Está usando nuestro tiempo y nuestro tiempo es parte de nuestra vida. Podemos ponerle un precio o no, pero es parte de nuestra vida. Entonces yo creo que estos laboratorios son una manera de preparar un proyecto para que tenga una vida lo más larga posible y se dedique a un público determinado. Nosotros estamos acostumbrados a que vamos a la sala y esperamos que vaya el público, pero el público pensado como algo muy general y yo creo que hay maneras ya en que puedes tener una idea más clara o darte a la tarea de cuál es el público —además del general, que no hay que renunciar a él— al que está más o menos dedicada tu

obra, a quién vale la pena que te acerques para tener un público más específico, para conocer la lista de espectadores, para invitarlos o no; saber a quién invitas que ya sabes que le gusta el teatro o que le gusta tu teatro. En fin, yo creo que hay muchas estrategias que ya existen para hacer de un proyecto artístico no sólo eso, sino algo que tiene una perspectiva de vida aceptable, que haga que nuestros esfuerzos valgan la pena que la gente vea lo que hacemos, no? Porque si no, parece que nada más nos damos gusto y del otro lado no hay una respuesta. Necesitamos la respuesta del otro lado.

Moderador

Bien, y de repente explorar las propias necesidades de una comunidad concreta puede tener y recoger eso en una creación escénica, ¿no? Porque a veces partimos del paradigma del artista creador que tiene esa necesidad expresiva de producir algo desde su propio interior, desde su propio yo. Está muy bien todo esto, pero quizás no exista la demanda de público para ver esa expresión de ese creador que, de repente, todavía no tiene una trayectoria muy reconocida, no tiene lo que se llama el capital cultural necesario como para que la gente vaya solo porque es su obra. Si no, también, acercarse a las propias necesidades que puede tener la comunidad, a interpretar esa necesidad y trabajar con su talento en una creación escénica. Esa podría ser una forma de acercar la creación a un público que podría estar interesado realmente, incluso trabajar con la comunidad. Hace algunos años leí que en la época de la República Democrática Alemana hubo intentos de parte de los ministerios de educación de acercarse a los escritores y también a los artistas con los obreros, que convivan con ellos. Yo no digo que se haga eso, lo que digo es que había esta intención de recoger esas propias necesidades para crear. Ahora, lo que digo no es necesariamente usar esa misma mecánica, pero sí estar atento a esas necesidades que puede tener una comunidad, que puede tener una sociedad concreta y darle digamos esta estructura, esta densidad que puede dar la creación escénica y a partir de eso llegar de tal forma que la propia comunidad pueda sentir la necesidad de que esa expresión exista. Me parece que es una forma de alcanzar legitimidad social, más capital cultural incluso.

Mario Espinosa

Yo creo que es un ejemplo bueno el que das, no todo el mundo podría estar interesado en eso, pero sí se puede hacer. Lo que sí creo es que el teatro tiene que ser comunidad, que de alguna manera perdimos la base social por muchas

razones muy diversas, algunas atribuibles a nosotros mismos y otras al mundo; que son cosas que son más grandes que nosotros y no podemos cambiar, pero si hay algo que podemos hacer y es que cada proyecto forme su propia comunidad y que vayamos creando comunidades. Hay varias formas de hacerlo lo que tú dices es más militante, como el sociodrama o el psicodrama; se puede hacer, yo creo que es una posibilidad. Hay otras formas de hacerlo, hay grupos que lo han hecho durante muchos años. El grupo que está aquí desde hace 30 años, Yuyachkani, tiene una comunidad que está en contacto, interesados en lo que ellos hacen, que acuden y pagan su boleto y para los que es una necesidad ese tipo de teatro. En Colombia es impresionante, algunas de las salas son realmente conmovedoras, yo fui a Matacandelas y es una compañía que tiene 35 años, me parece, trabajando en Medellín, así como existe en Bogotá el trabajo de La Candelaria, tienen muchos años haciendo teatro y tienen un contacto y una respuesta social. Es más fácil, incluso de esa manera, exigir, de solicitar apoyos, como se haga en cada lugar. Pero sin una base social que esté interesada y, desde luego a los recién egresados pues no los conoce todavía nadie, pero es el chiste que te conozcan a ti y a tu trabajo y además es el propósito del teatro. El teatro no lo hacemos sólo porque nos gusta, porque entonces lo haríamos en nuestra casa y llamaríamos a nuestros parientes o nuestros amigos o nuestros enemigos, pero queremos que lo vean otras personas y algunas personas que no conozcamos, no que solo vayan nuestros conocidos. Nos interesa que vayan más personas, entonces desde el principio los proyectos tienen que estar pensados para hacer comunidad y hay distintas estrategias para hacerlo. Hay unas más políticas, unas menos políticas, pero finalmente todas son políticas en el sentido de que tienen que pasar por hacer una comunidad reconocible, que se identifique con lo que haces y tú te identifiques con ellos y trabajas para ellos. No quiere decir hacer teatro bajo demanda porque si no terminaríamos todos haciendo lo que funciona. Es decir, tendríamos a Luis Miguel y ya, ya no hacemos nada más; él llena los teatros, ¿no? No se trata de eso, pero se trata de que cada proyecto busque y encuentre sus espectadores, busque y encuentre su lógica económica. Que no todo sea pérdida. Donde todo el mundo aporta, porque ahí donde parece que no hay economía todo el mundo aportó, la gente aportó su trabajo, aportó su dinero. Si agarramos cosas de la abuela, la tía o de quien sea, también aportó. Todo eso es aportación y pienso que debemos acostumbrarnos a ver todo lo que metemos en nuestros proyectos, todo lo que invertimos, no sólo en dinero sino en esfuerzo, en trabajo comunitario y que eso tiene que ser consciente. Es parte de los proyectos, porque si continuamos haciendo proyectos que sean como una botella que lanzas al mar,

a ver quién se interesa o no. Es más complicado hacer, a veces se atina, pero es mucho más difícil atinar así. ¿Cómo crear un público? ¿Cómo crear una comunidad alrededor de un proyecto artístico? Creo que eso es parte de nuestras tareas, que si no nos lo preguntamos haríamos muy mal.

Participante 2

Buenas noches. Usted mencionó una palabra que a mí siempre me llama la atención que es: “crear un público, crear espectadores”. Quisiera saber desde su experiencia en un centro universitario, una institución universitaria ¿de qué maneras uno puede hacer este trabajo de crear espectadores? Yo lo menciono porque dentro de lo que es nuestra formación, yo estudio Educación artística, somos parte de lo que es teatro, entonces presentamos obras de teatro en colegios y es nuestra forma de crear espectadores, de llevar y alcanzar, quizás en colegios, donde no hay o no han tenido la posibilidad de asistir a un teatro, de ver una obra teatral, de llegar hacia ellos y mostrarlo. Lo que me parece una iniciativa muy buena, pero viendo, a veces, las acciones de algunos estudiantes después de cada función yo me quedo pensando si es que es suficiente únicamente esto o ¿qué más se tendría que hacer para poder tener una llegada más fuerte y poder crear de verdad espectadores o llegar al estudiantado? Ahorita estoy hablando desde el público, estudiantes de colegios. Cómo llegar verdaderamente hacia ellos y de verdad empezar a crear espectadores, solamente en los colegios, porque yo sé que fuera del colegio también hay un público al que también deberíamos apuntar y tratar de llegar.

Mario Espinosa

Es que es más sencillo para una institución que para una compañía. La institución tiene peso y tiempo. Por ejemplo, la universidad y nuestros pequeños teatros de la escuela están siempre llenos y están llenos porque durante muchos años de política cultural ya tienen su propio público. Ahí está el Centro Cultural del Bosque que también tiene bastante público ahora. Hay obras que no, obras que sí, pero hay una tradición ya. Proyectos como teatro escolar a mí me parecen muy importantes, deberían hacerse, pero creo que no basta con que tú los lleves a la fuerza al teatro. Debería haber talleres para que la gente haga teatro. De hecho, la educación artística debe estar en las escuelas, pero eso es más grande que nosotros. Podríamos presionar para que existiese, pero no es fácil que exista; porque no les interesa hacerlo. Lo que se puede ver es que la gente que se ha parado en un escenario a hacer ejercicios, a presentar alguna obra y demás

le da una pasión por eso. Igual pasa con los que tocan algún instrumento; es más, se vuelven espectadores apasionados porque saben lo difícil que es y lo liberador, lo gozoso, lo dichoso que es uno haciendo esas cosas. Yo creo que habría que complementar no sólo ir al teatro, sino alrededor del teatro u otro tipo de actividades, pero bueno no sé cuánto podría hacer una compañía. Yo creo que alrededor del montaje puede haber otros sucesos, otras convivencias importantes que hagan que el teatro o un determinado proyecto artístico se vuelva centro de algo. Cuando tú tienes una institución tienes un espacio, tienes un centro reconocible donde pueden ir. Más difícil para la gente que no tiene un espacio, donde tienen que hacer una batalla sin el espacio reconocible. Vas a un espacio que no es tuyo, lo alquilas o vas a taquilla o, en fin, tienes una temporada que te contratan, pero vas a cambiar de lugar, entonces tu identidad tendría que ser de otro tipo, ¿no? para que la gente se interese y te siga. Por eso en una época fue tan importante que los grupos de teatro tuvieran su sede, tuvieran un lugar reconocible donde trabajar, ensayar y presentar su trabajo. Pero no todo el mundo quiere administrar una sede porque es muy pesado, no es cualquier cosa; hay mucho trabajo detrás de eso.

Creo que ayer se hablaba de las compañías nacionales, ¿verdad? Aquí, que hay distintas compañías nacionales. Es curioso, porque para los gobiernos es más barato apoyar a los grupos independientes que hacer una compañía nacional. Está bien que hagan compañías nacionales, no estoy en contra de eso. Sólo que aquí tienen la misma costumbre que en México, las compañías nacionales están en la capital como si el resto del país no fuera también la nación. Pero bueno, esas son nuestras manías de centralistas. Los franceses, que también eran un país muy centralizado, pues tienen 23 centros dramáticos nacionales, pero claro son ricos. Pero tienen 23, entonces es algo muy impresionante, ¿no? Es una red, ahí sí puedes hablar de una red de teatros nacionales. Cuando tienes uno, pues es uno. Y apoyar las salas te sale mucho más barato porque la gente trabaja más y por menos dinero en los proyectos con una sede particular. Pero eso los gobiernos tampoco lo piensan mucho.

Yo creo que ya hay una experiencia atrás, hay una historia en distintos grupos. El teatro ya tiene una experiencia y la realidad ha cambiado. Entonces hay que ajustar, tomar en cuenta esa experiencia y aprender en una circunstancia inédita porque yo creo que la post pandemia es algo nuevo para todos nosotros y las condiciones han cambiado. Y a veces no nos damos cuenta porque está demasiado cerca,

pero las reglas del juego han cambiado y no para bien. Y si nosotros no tenemos un plan, incluso en las mismas escuelas donde esto se discute, donde hay formas de participar en los debates, incluso de la política cultural, en el papel del teatro y de las artes dentro de la sociedad, no son cosas que debemos dejar para otros. Pienso que ya es tiempo de participar porque si no, nos arrepentiremos mucho.

Participante 3

Usted comentó distintas cosas a lo largo de la noche y resalto una de ellas, que es con lo que quiero generar la pregunta, que es que las escuelas de arte no pueden fabricar artistas y que dentro de esto lo que sí pueden hacer es contribuir para que los estudiantes tengan técnicas y saber de dónde venimos. Más adelante usted comenta que todos los proyectos tienen que estar pensados en generar comunidad y yo reconozco quizás a México como un país pluricultural, igual que Perú y mi pregunta va referida a que, por ejemplo, en ENSAD reconocemos a otro tipo de teatralidades más allá del teatro como escenario, como por ejemplo la fiesta de la Virgen del Carmen en la provincia de Paucartambo, en la ciudad del Cusco. Se toca mucho a Paucartambo acá como otro tipo de teatro, ya que es una fiesta religiosa, costumbrista, donde existe un público, donde existe la performatividad de la guerrilla, donde existe la creación del personaje en la danza y sumado a esto, el traje y las máscaras. Quisiera saber si en la escuela o en la Universidad de Teatro de la que usted nos habla, existe algún tipo de referencias culturales de otro tipo de teatralidad y si es así, cómo podríamos generar entre estudiantes de diferentes países un compartir de este tipo de teatralidades para poder usarlo como una herramienta más, sin caer en la apropiación cultural, es eso. Gracias.

Mario Espinosa

Ay, complicado. Porque sin caer en la apropiación cultural... está bien. Bueno, la escuela donde yo estoy es una escuela de actores y se hacen distintos tipos de proyectos, pero no es una escuela donde se investigue las otras teatralidades de distintos lados del país. Se habla de ellas, se las estudia y demás, pero no se practican. Hacemos mal, deberíamos hacerlo más seguido. En la otra escuela, que es una donde se investiga más, se hacen más estudios de ese tipo. Voy a poner un ejemplo; en esta escuela había un prejuicio en quién puede ser actor y quién no puede ser actor –incluso, no en esta escuela, en nuestro país– que ha ido cambiando poco a poco. Ha costado mucho trabajo, pero ahí va, y es que ciertos tipos físicos eran los que entraban a las escuelas, a la televisión, al cine, al tal.

Eso se ha roto, por suerte, y ya no es tan cuadrado y finalmente discriminatorio. Entonces, por ejemplo, hemos tenido casos como un chico Zapoteca que, incluso hablaba mal español, porque su lengua madre es zapoteca. El español lo hablaba con su acento de la sierra. Era la primera vez que teníamos un estudiante que venía directamente de la sierra y fue una experiencia importante para todos nosotros, porque no la teníamos. Decíamos que éramos una escuela muy abierta y no éramos tan abiertos, ¿no? Tuvimos que aprender a ser más abiertos. Y ese chico, además que ha trabajado mucho en cine, ganó un Ariel en una película muy buena, hizo su tesina. Él no quiso hacer informe académico en relación a un montaje, sino que lo que hizo fue el rescate de una pastorela histórica de su pueblo en la sierra. Hizo una investigación antropológica. Entonces, están los casos, pero todavía no son casos muy comunes, son todavía joyitas. Es decir; tenemos que reconocer que tenemos una deuda pendiente con los otros tipos de teatralidades. En esta escuela que es más grande y que se dedica más a la investigación histórica, hacen más este tipo de investigaciones o investigaciones estéticas, pero es una deuda nuestra de cómo vamos a incluir lo que, por lo general, en mucho tiempo no incluíamos. Tenemos un pendiente también con las personas con ciertas discapacidades que no entraban a la escuela. Ahora ya tenemos un par de casos, pero no estamos hechos para eso, no estamos preparados. Finalmente, las escuelas no parecen, pero vienen de una tradición y de una elegía determinada y cambiarlo requiere de revisar, así que tenemos pendientes en eso.

Desde luego, todas las fiestas y todos los rituales como el que vimos ayer, pues nuestro país es igual que Perú, tienen una riqueza cultural y étnica increíble, pero muy mal reconocida por nuestras escuelas de arte. Se puede ver más el contacto con todo esto en la antropología, que goza de un área de arte y música. Toda el área de musicología ha desarrollado una parte que va hacia las músicas que no son la música clásica, porque la facultad de música se dedicaba únicamente a la música clásica. Ahora ya se ven este tipo de Etnomusicología, que en el nombre también tiene algo que incomoda, porque es una música como otras, no es música para el museo, es música viva, de hecho, a veces está más viva que la clásica. Nuestra facultad de música, por ejemplo, acaba de incluir el jazz hace poco. ¿Pueden creerlo? Hace poquito. No digamos el rock, no está incluido. Entonces tenemos que abrir, porque nuestras escuelas fueron hechas a imagen y semejanza de las escuelas imperiales. Tenemos que revisarlas y cambiarlas, abrirlas para reconocer lo nuestro, incluirlo. Y eso es un pendiente que tenemos. Se ha avanzado, pero desde luego estamos todavía muy retrasados en eso.

Participante 4

Tengo dos preguntas en relación a su mención. La primera es ¿cómo deberíamos elaborar el inicio de la carrera para los futuros artistas o pedagogos? Y la segunda es: ¿la expresión. “las escuelas de arte no son una fábrica de artistas, ¿no es contradictorio o en todo caso podría explayarse en ese término? Gracias.

Mario Espinosa

Yo creo que con proyectos propios y que esos proyectos a veces se abran camino o a veces lleven a otros proyectos. Yo no creo que se pueda salir de la escuela sin proyectos propios y además no me los imagino en terreno nuestro como proyectos individuales tampoco. Yo creo que son proyectos de grupos de gente afín que tiene una visión afín también. Que la lucha por hacerse una carrera individualmente puede ser, pero no creo que prometa mucho ese camino. Hay casos en que sí, desde luego, pero no son tan sencillos. Y lo de la fábrica de artistas es una forma de decir que tú recibes a mucha gente. Yo no sé cómo es aquí. Nosotros recibimos, es que es una universidad de masas, es una cosa muy grande. Entonces, mil personas hacen cada año el examen para entrar a nuestra escuela. El examen general de la UNAM. Ese examen general de la UNAM lo pasan, para ir a nuestra escuela, 250. Esos 250 hacen una audición y escogemos, después de tres semanas, a 18. Y nos equivocamos desde luego. Tú no sabes quién de todos ellos va a tener realmente una carrera muy importante. Normalmente los que entran terminan, nuestro índice de deserción es muy bajito. Cuesta tanto trabajo entrar que no se van. Cuando egresan normalmente tienen trabajo, pero quién hace una carrera así fulgurante, pues no sabemos. Por ejemplo, hay generaciones donde el patito feo de todos, porque no proyecta, porque está muy mal; resulta ser ahora una estrella del cine. No sabes. Si acaso el proceso de selección, lo que hace es que te garantice que va a tener un nivel mínimo toda la gente que entró. Pero quién va a ser capaz de hacer una carrera en un grupo o una carrera individual en el cine o la tele, no lo sabemos. Por eso, creo que se refiere el dicho de que no es que entran 16 y salen 16 artistas buenísimos, no... Ojalá. Además, no puedes decirles qué tipo de artistas van a ser. O sea, los tiempos en que tú metías gente a tu escuela y todos iban a recibir esta educación para hacer esto en concreto, ya no existen. Tú tienes que darles las herramientas para que tomen sus propias decisiones artísticas. No los puedes formar tú solito, no puedes decidir por ellos tú solito, como escuela, como institución. Tienes que darles herramientas para que ellos definan qué camino van a tomar. Y para eso tienes que darles herramientas, nada más. Ya no se puede imponer. No queremos el actor soldado. En mi escuela

tenían muy buenos egresados, pero venían de una escuela de directores tiranos con actores soldadescos. Dice usted, dígame y yo lo hago. Ya no es así. Entonces, tú no sabes exactamente, no sabes a ciencia cierta qué profesional vas a tener y qué carrera van a hacer; pero les das herramientas para que ellos decidan qué tipo de teatro quieren hacer, das una perspectiva social del asunto porque no puedes pensar nada más en tu carrera individual ya eso no se puede hacer. Un poco la disciplina de trabajar en grupos de trabajo alrededor de proyectos y demás en que lo que haces tiene también una relevancia social y una deuda social porque estás haciendo una carrera gratuita, con los impuestos que pagamos todos los mexicanos y estás recibiendo esa oportunidad. No puedes garantizar lo que va a salir al final, pero pones la mesa para que otros lo hagan. Te digo, hubo tiempos en que había poca libertad para esto. Se tenía la idea que tú podías moldear el tipo de artistas que estabas produciendo y yo creo que ni se puede en estos momentos, ni se debe, que no es deseable. Entonces, ¿cómo reúnes las herramientas para que cada quien diseñe su propia carrera y tome su propio camino en un mundo tan difícil como este? Esa será la tarea.

“Ojalá nos equivocáramos pronto”, decía alguien que analizaba al proceso, a la escuela de Liz Trasberg y lo criticaba y decía: esa escuela claro que saca buenos actores, tienen no sé cuántos miles de aspirantes y escogen a los que mejorcito se ven, ya vienen con talento, ya vienen con experiencia, sería el colmo que no fueran buenos actores. Pero no es por la escuela, es porque hacen un filtro tan grande que sea en esta escuela o en la que sea van a salir muy bien. Y no es que tenga toda la razón, pero tiene algo de razón. Los mismos procesos selectivos hacen que la gente que ingresa a la escuela haya sido seleccionada en una criba tremenda. Y bueno, por un lado, mucha gente quiere eso, es rarísimo, vivimos en un medio difícilísimo, lleno de competencia y de mala vida, y hay miles de personas queriendo entrar, pensando que lo mismo que en el fútbol, muchos de ellos llegarán a ser famosos. Los que se presentan a los exámenes, es sorprendente que no hayan ido al teatro. Quieren estudiar teatro y no han ido al teatro. Si acaso, han ido al cine y a musicales y tú dices: bueno, ¿por qué quieren estudiar teatro? Qué cosa tan rara.

Vivian Martínez Tabares

Segunda conferencia magistral

Teatro de grupo, noción y práctica en debate. Memoria, posibilidad y contingencia

Muy buenas noches, gracias por estar aquí. En esta presentación voy a referirme a un término que puede ser polémico para algunas personas en este momento. Yo bromeaba con un colega allá afuera y le decía: “Voy a hablar de ciencia ficción”. Voy a hablar de cosas, en alguna medida, ligadas a la utopía, pero utopía en la que yo creo y que por eso quiero defender frente a ustedes.

En primer lugar, agradezco la oportunidad de compartir experiencias profesionales y humanas con todos ustedes y con los colegas con los que hemos trabajado en la ENSAD; entre los cuales aquí se encuentran profesionales y estudiantes de teatro. Me da mucho gusto tenerlos en el auditorio. Gracias a los colegas de la ENSAD por la invitación y la hospitalidad, y al colega y amigo Jorge Dubatti, infatigable investigador, por tenderme los puentes hasta este Quinto Encuentro Teórico Teatral Internacional, que ya está siendo una oportunidad de aprendizaje y confraternidad y una contribución al objetivo anunciado de reflexionar sobre las actuales redefiniciones de las prácticas artísticas en nuestras sociedades latinoamericanas.

Cuando pensamos en la teoría y en la práctica del teatro, inevitablemente asociamos un conjunto de singularidades que juntas conforman su naturaleza más esencial: su carácter de arte vivo y efímero, producto de la interrelación entre uno o varios actores y espectadores y que, por esa condición vital, es irrepetible en su ejecución aunque siga pautas prefijadas; su condición artesanal, porque en última instancia, el teatro depende del trabajo del ser humano con su cuerpo y su mente, y no necesariamente tiene que apoyarse en la tecnología aunque pueda valerse también de ella; su pertenencia a las artes espacio-temporales en las que la imagen tiene una realización visible en el espacio y, a la vez se mueve a lo largo del tiempo; y, entre otras, su espectacularidad que hace que a la vez se dirija a y sea apreciada por la vista y el oído y, en ocasiones por otros sentidos de la naturaleza

humana, considerando que el teatro más rico es aquel que puede apelar a más sentidos simultáneamente.

El teatro es, por lo tanto, un arte de síntesis que integra artes plásticas, literatura, música, actuación, con gestos y formas de expresión corporal que pueden estar codificados o no, además de movimientos y composiciones en el espacio y en relación con los objetos. Pero la síntesis, que no resulta de una simple suma de todos los componentes mencionados arriba, sino de la integración de todos estos elementos singulares que al sumarse convierte cada manifestación en un acontecimiento único e irrepetible. Ese concepto es la teatralidad.

Por eso el teatro, la obra que se representa, no es solo literatura dramática. Ni necesariamente es el texto el punto de partida para el desarrollo de la teatralidad, sino uno entre muchos otros componentes entre alternativas diversas, que recogen una temática y una trama. En ese sentido, la consecuencia verbal de un proceso de construcción de la dramaturgia espectacular y de la creación de cada actor es un elemento incluso del que se puede finalmente prescindir.

El teatro se relaciona además con el rito, pero en el rito el hombre actúa por sí mismo y en el teatro es muy frecuente la acción de un hombre en nombre de otro. Aunque en las tendencias del teatro de la presentación o en el teatro de la vida también el hombre o la mujer se pueden estar representando a sí mismos. Se vincula con el juego, pero, a diferencia de este, su objetivo está fuera del juego mismo, en la influencia estética que ejerce sobre el auditorio y en la comunicación sobre un problema de la realidad. Se alimenta de las tensiones y contradicciones del ser humano y su entorno social y sienta en el presente y para el futuro, referentes que, desde el lenguaje simbólico, pueden contribuir a comprender la realidad y a testimoniar hechos y acontecimientos relevantes para la especie humana. El teatro construye un mundo otro, ficcional e imaginativo, diferente a la realidad, para lo cual se vale de la representación.

Por último, el teatro es un arte colectivo por excelencia en el cual, para lograr esa expresión sintética, que se nutre de muy diversas disciplinas, participan diferentes creadores en función de una integración singular. Todo eso es bien conocido por todos nosotros y podríamos hablar de otras cualidades de teatro, pero he querido puntualizar estos puntos. Primero, porque en la sala se encuentran estudiantes y creo que es bueno recordarlos; pero además porque después de vivir

durante la pandemia situaciones en extremo complejas, que nos obligaron a ser muy flexibles con algunas nociones; como la que creíamos inamovible de que el teatro es un hecho vivo y por más que las pantallas hayan sido solo un paliativo de emergencia tuvimos que, en algunos momentos, aferrarnos a ellas para poder comunicarnos y para poder crear de alguna manera. Pero hay otra cualidad del teatro a la cual afortunadamente nos costará más trabajo renunciar porque está ligada a casi todas las demás que es la de ser un arte colectivo. Por eso he querido comenzar recordándolo, para abordar la importancia del teatro de grupo en la escena latinoamericana contemporánea. Y más allá de la condición colectiva que define la creación escénica toda, aunque *me sienta un poco dinosaurio*, como diría a principios de este siglo el maestro Santiago García; he querido regresar a una revalidación del teatro de grupo, lo que resulta una utopía como explicaré a continuación.

El teatro de grupo en América Latina se identifica con la naturaleza del trabajo creador en sus múltiples facetas, que implican lo estético, lo ético y lo político. Los grupos afiliados a esta identidad son parte de una forma de organización práctica que debe enfrentar con actitud filosófica los retos y las complejidades provocados por el encuentro creador de sus participantes y los riesgos personales y colectivos, humanos y profesionales que ello implica. Compartir es dividir, repartir, entre todos, desde la junta y bajo el prefijo *co-*, que viene del latín y significan unión, en compañía. En el verbo compartir subyace el sentido del compromiso común, que en el teatro se traduce en el equipo creador, demanda equilibrio y respeto mutuo, arrojo y capacidad de riesgo, con la seguridad de que se es parte de algo mayor. El teatro de grupo es un referente fundamental del teatro latinoamericano, al menos está presente en buena parte de su historia. A partir de los principios enunciados, propugna y defiende una ética que responde a objetivos artísticos, sociales y culturales por encima de los económicos. En el teatro de grupo, un grupo de artistas se reúne con perspectivas a mediano y largo plazo porque comparten cierta identidad de principios en cuanto a qué teatro quieren hacer, por qué y para qué. También presupone a qué público quiere dirigirse y puede contribuir incluso a formar un nuevo público con determinada visión del mundo e identidad ideológica. Para ello desarrolla estrategias de conocimiento de las audiencias, ya sea para acercarlas al hecho teatral en su propia sede o para convocarlas en espacios no convencionales, comunitarios y otros que puedan favorecer el encuentro y el diálogo.

El grupo teatral, generalmente, se reúne en torno a un líder con suficiente autoridad profesional y artística, carisma y energía; estas tres cualidades son necesarias para un director, quien tendrá que ser capaz de sostener una poética, una proyección concreta y una forma de organización y producción. Aunque hay que tomar en cuenta que, desaparecidos ya algunos de los líderes de varios grupos emblemáticos, en la escena latinoamericana de estos tiempos también existen grupos con dirección horizontal y colectiva y sin una cabeza nominal, por ejemplo: “Ói Nöis Aquí Traveiz” de Rio Grande do Sul, “Lume” y “Luna Lunera”, los tres de Brasil, y “No había luz” de Puerto Rico; entre otros. El teatro de grupo en lo interno funciona, a menudo, como un laboratorio que articula la creación y la investigación, por lo cual potencia el desarrollo de artistas investigadores con capacidades para instrumentar líneas de búsqueda y creación propias, métodos de entrenamiento y espectáculos unipersonales de sus miembros.

Los grupos de esta modalidad teatral valoran el papel del espacio como base de estabilidad, hogar de proyectos y de rituales propios, casa de encuentro y nido de crecimiento que asienta costumbres y tradiciones y también un ámbito específico acondicionado para el tipo de teatro que eligen hacer, por eso defienden la posibilidad de tener una sede propia apta para contener la actividad de creación, los entrenamientos, la artesanía teatral que componen los vestuarios y los objetos escenográficos, el *atrezzo* y un largo etc. de sedimentos de memoria e historia. Esa sede es el cuartel de operaciones desde donde generar acciones de promoción abiertas a los espectadores porque es habitual que estos grupos generen otras acciones artísticas y pedagógicas relacionadas con la puesta en escena: talleres, demostraciones de trabajo y desmontajes, en algunos casos abiertos al gremio y/o a los espectadores.

Hay algunos grupos que hasta organizan festivales. Muestra de ello es el Festival de La Víspera que organiza el Teatro El Baldío de Argentina con otras agrupaciones de su país o el Festival Internacional de teatro de Manta que organiza el Teatro La Trinchera en Ecuador, cuya 36ª edición se llevó a cabo este año 2023 del 24 al 29 de octubre; o sea, esto es una práctica actual, no solo de algunos grupos que lo hicieron en otras épocas.

Como resultado de esas búsquedas que forman parte orgánica del trabajo y que se generan por la necesidad de socializar los hallazgos y confrontarlos con otros, algunos grupos además crean publicaciones propias. En primer lugar, los libros

de dramaturgia y de teoría que recogen etapas cerradas de trabajo, onomásticos con periodizaciones y estudios históricos; pero, sobre todo, a mi juicio, son los más valiosos aquellos que resumen prácticas y aventuran formulaciones teóricas. También vale la pena mencionar las revistas especializadas de teatro y traigo a la memoria algunos ejemplos del pasado y del presente, como “El tonto del pueblo” que editó el Teatro de los Andes desde Yotala, Bolivia, bajo la dirección de César Brie, fundada en 1996 y que llegó a alcanzar cinco voluminosos números; “El Baldío”, revista de arte, cultura y antropología publicada por el grupo del mismo nombre de la provincia de Buenos Aires, dirigida por Antonio Célico, que tuvo amplia distribución gratuita entre 1996 y 2012; “Vintém”, gestada por la compañía de Latao de Sao Paulo, Brasil; identificada como publicación de teatro y pensamiento político; “Hoja de teatro”, publicada por el grupo Mala hierba, en coproducción con la agrupación Ojo de Agua, las dos de Ecuador, entre 2001 y 2008; “Caballo loco”, revista del grupo Ói Nöis Aquí Traveiz de Porto Alegre, Brasil, que dio a conocer el número 21 en julio de este mismo año. Y mientras investigaba esta faceta sobre el trabajo de grupo encontré una publicación peruana, para mí desconocida, llamada “Mierda”, que se califica como una revista de resistencia teatral y que responde al Movimiento de Teatro Independiente de este país, según leí en un reporte. Lamentablemente, la vida de esta y otras revistas grupales casi siempre es efímera o irregular en cuanto a su periodicidad por razones fundamentalmente económicas, pero cuyo aporte al pensamiento teatral es notorio dado que fomentan y defienden la noción de artista investigador, promovida también por Jorge Dubatti con la complicidad de muchos otros. Estas publicaciones reflexivas difunden la obra propia, el repertorio, de los integrantes del grupo y develan las interioridades de sus procesos de creación, recogen para la historia testimonios de actores, comparten textos teóricos que les han servido de sustento conceptual para las puestas y generan otros materiales de interés.

El grupo teatral es también la pequeña célula que permite; desde una ciudad, región o país en cualquier lugar del mundo; crear movimientos teatrales que vayan más allá de una afinidad gremial. Al compartir fundamentos sobre la creación, principios éticos sobre el sentido y nociones sobre el papel del teatro se fortalece la condición del oficio y su espacio en la sociedad por encima de fronteras y de diferencias. Ejemplos diversos son los movimientos que dieron lugar a los encuentros de Ayacucho aquí en el Perú, Pumahuaca en Argentina, Riberao Prieto y la muestra de teatro de grupo de Sao Paulo en Brasil, y el Festival Internacional “El Reencuentro de los hermanos” que realiza el “Teatro contra el viento” de Ecuador,

entre otros. También generan identidades éticas y profesionales los laboratorios de creación que, con cierta regularidad, organizan agrupaciones como “Yuyachkani” aquí en Lima y “Mala hierba” en Quito, Ecuador.

El teatro de grupo, en tanto baluarte de la escena de esta región desde fines de los años 60 y a lo largo de los años 70 y 80, logró generar un movimiento transnacional y solidario llamado “Nuevo teatro” o en algunos lugares “Teatro nuevo”, comprometido con la historia de sus pueblos y con la realidad social, cultural y política de sus contextos.

Respecto al número de involucrados, hay también grupos de dos integrantes, a menudo una pareja, marido y mujer, que usan como sede su propia casa y eventualmente llaman a otros artistas afines cuando les hace falta. De otro lado, hay grupos de 25 o 40 miembros, las fórmulas pueden ser muy diversas. La propia definición de grupo en estas épocas debe plantearse desde el espacio de la diversidad siempre y cuando posibilite la creación.

Mientras en Colombia el florecimiento de grupos fue una manera natural de estructurarse y crecer exponencialmente, en México el sistema de estímulos establecido a lo largo de muchos años y hasta hace poco no favoreció la formación de grupos estables. No les era necesario. Sin embargo, ahora, con la disminución de esos estímulos formar un grupo es una alternativa para defender la supervivencia del teatro.

El teatro de grupo en nuestra región se ha relacionado también con la creación colectiva entendida en toda su amplitud y diversidad; lo que incluye los créditos individuales de dramaturgos y directores cuando corresponda, lo que le da a cada miembro del equipo la posibilidad de incidir en todos los procesos artísticos, conceptuales y prácticos de la creación. En la creación colectiva, el actor no solo encarna o interpreta un papel; sino que analiza, investiga y prueba soluciones escénicas, crea gestos y palabras, inventa, compone, propone y en ella asume una postura crítica respecto a la realidad, cuestiona el orden o el desorden existente, toma consciencia de su realidad y expresa su interés en contribuir a transformarla.

No hay un modo único de entender el teatro de grupo y la creación colectiva. Es necesaria una vocación por integrar diferentes disciplinas y desarrollar conciencia crítica ciudadana y política que renueve procedimientos técnicos y lenguajes

poéticos. Cito el fragmento de un texto, en el cual Patricia Ariza, actriz, directora, activista feminista y por la paz, y fundadora, junto al maestro Santiago García, del “Teatro La Candelaria” de Colombia anotaba: “es una pena que la creación colectiva esté tan mal definida por los teóricos y los críticos en la América Latina, es que luego de la caída del muro aquel, en América Latina las burguesías emergieron con una soberbia sin límites y todo aquello que les sonara a colectivo, sindicato o grupo fue proscrito. En Colombia fue tenaz, los medios se lanzaron a la diatriba contra la creación colectiva, contra el teatro de grupo, contra la relación del teatro con el país y lo lamentable de todo esto es que muchos teatreros creyeron esta condena”. En relación con el planteo de la artista, yo misma puedo atestiguar un recuerdo de cómo mientras participaba en el Festival Internacional de teatro en Cali en 1996, un grupo de jóvenes teatristas participantes en un panel exponían los principios de trabajo de sus grupos. Uno de ellos, con la anuencia del resto planteó que le interesaba tomar caminos distintos a los del trabajo de la creación colectiva que defendían varios grupos colombianos de trayectoria; pero cuando comenzaron a profundizar en los objetivos que se planteaban, muchos en el auditorio nos dimos cuenta de que sin plena consciencia estaban defendiendo ideas muy similares, en su esencia, a las del trabajo de esos grupos y ese hecho suscitó una interesante discusión que terminó con la negación de que la creación colectiva fuese un *dogma* o un *método*.

Hago un paréntesis aquí, el maestro Enrique Buenaventura que hizo un aporte teórico inmenso al teatro de grupo, en la primera etapa de su investigación formuló categóricamente que la creación colectiva era un *método de creación*. Lo documentó, estructuró, formalizó, publicó, pero con el paso de los años él mismo se cuestionó eso y el maestro Santiago García, quien me parece tuvo desde siempre una postura mucho más interesante, decía: “la creación colectiva no es un *método*, es una *actitud* frente a la creación que se renueva en cada obra, ante cada puesta en escena” y Miguel Rubio ha añadido algo más: “...en un espacio y en un tiempo concreto”. Entonces, ahí podemos ver una evolución dialéctica del propio término y la propia práctica.

Quizás el adjetivo del término “Nuevo Teatro”, al que se adscribían los practicantes de la creación colectiva y del teatro de grupo, resultó demasiado desafiante, tanto para los jóvenes como para los que habían optado por un teatro más tradicional, a quienes se les calificaba como viejos. Esa fue una polémica viva en muchos ámbitos, como pueden recordar algunos teatreros de cierta experiencia, los

grupos que trabajaban con frecuencia en la calle y espacios alternativos en busca de contacto con nuevos públicos y los que se mantuvieron creando en las salas.

Al leer, escuchar y ver trabajar a teatristas de distintas disciplinas y formaciones que practican la creación colectiva; puede entenderse cómo la improvisación teatral, una técnica tan antigua como la comedia del arte, que fue para Grotowsky y el Living Theatre un recurso contra toda convención, es un procedimiento para encontrar un nuevo lenguaje tanto físico como verbal, como planteaba Antonin Artaud, y es sustento fundamental para las prácticas y las técnicas del teatro del oprimido de Augusto Boal. De este modo, vemos cómo la improvisación desarrolla la imaginación y la creatividad e induce a la invención, como defendía el maestro Santiago García. Una invención enriquecida en la confrontación grupal, donde las improvisaciones se desarrollan entre tensiones y debates con el resto del equipo y aspiran a ser fecundas para llegar a un saber superior, útil para compartirlo con los espectadores.

En muchos grupos integrados por actores formados eminentemente en la práctica, empíricos y autodidactas; la creación colectiva ha sido un instrumento eficaz para su desarrollo humano, intelectual y técnico. Cada proceso de montaje es una escuela en la que se incorporan diversos saberes provenientes de muchas disciplinas propiamente artísticas a través del trabajo colectivo de confrontación y diálogo entre especialistas de diversas ramas. También aprenden de los talleres dirigidos a desarrollar determinadas habilidades o saberes, así como por medio de lecturas o entrevistas individuales que forman parte de las investigaciones que a veces tienen un matiz sociológico. A la par entrenan el cuerpo cuyo aprendizaje crece y muta en función del lenguaje, al que le reclaman riqueza en las imágenes visuales y en muchos casos es influido por el legado de la antropología teatral y otras búsquedas que exigen desarrollar recursos del comportamiento pre expresivo y técnicas de las artes orientales u otras.

Al proponerse generar un teatro propio relacionado de manera orgánica con la sociedad y el país en que viven los artistas del teatro de grupo, no solo generan nuevas puestas en escena sino que en su proceso de reconocimiento de la realidad se conectan con la gente, organizaciones populares, movimientos sociales y estudiantiles; esto les permite profundizar en las contradicciones de su tiempo y en tradiciones culturales autóctonas, revisar la historia, dar espacio a voces silenciadas y entrar en contacto con personajes vivos en contradicciones latentes.

Estas experiencias e inquietudes generan también la necesidad producir conocimiento a través de la investigación como puede ser por ejemplo en las diversas disciplinas de las ciencias sociales o, desde el punto de vista artístico, realizar estudios y prácticas relacionados con la articulación de la representación y la presentación de manera simultánea.

Es un teatro en que los actores y actrices construyen, ellos mismos, sentido para las obras y el contacto con las fuentes favorece la incursión en modalidades de teatro documental que le obligan a desarrollar otras técnicas artísticas y a dialogar con ellas. Vuelvo al sobre citado texto de Patricia Ariza para agregar otra reflexión útil. Ella añade: “que la creación colectiva tiene la ventaja enorme que le posibilita a cada actor y actriz, desde la práctica diaria, entender el funcionamiento completo de la maquinaria teatral, deconstruirla y armarla cada vez. En la creación colectiva cada actor funge como director y técnico cuando improvisa y debe entenderse con todos los lenguajes que organiza la dramaturgia, le toca inventar o traer textos de poetas, le toca decir cómo son las luces para su improvisación, toca traer una música o componerla, barrer la sala y decidir cada vez cómo debe actuarse, con qué estilo, con qué tono. Por ese camino o aprende o aprende, pero sobre todo comprende cómo se hace el teatro desde adentro”. Otra cualidad notable del teatro de grupo en Latinoamérica es que nunca ha estado cerrado en sí mismo y más allá de las alianzas mencionadas con sus pares, una influencia importante que le ha sustentado en medio de condiciones económicas adversas es la del “Teatro pobre” de Jerzy Grotowsky y por afinidades naturales ha generado vínculos e intercambios profesionales con experiencias semejantes en Europa, Norteamérica y otras regiones, con grupos como el Loading Theatre o el Theatre du Soleil entre otros; por los cuales han pasado también destacados artistas de este lado del mundo y han tenido viajes de ida y vuelta, con inter influencias mutuas.

Al caracterizar el teatro de grupo y ponderar sus virtudes, debo decir que no es nada fácil sostener cualquier proyecto de esta naturaleza, requiere tesón, compromiso y entrega total de sus miembros, capacidad de coexistir con personas e ideas diferentes y sabiduría para sacarle partido a la riqueza de esa diversidad, disciplina, don de escucha, respeto y generosidad sin límites. El “Teatro La Candelaria” ha tenido como filosofía de trabajo para resolver este desafío estar conscientes de que cada integrante es un artista diferente y ha convertido la negociación entre las divergentes metodologías de trabajo en una metodología dúctil

que se ajusta en cada obra, pues cada una exige una forma de trabajo diferente y reclama de sus miembros una especialización distinta.

El actor César Badillo, de larga experiencia en el grupo, ha reflexionado en extenso sobre estos problemas desde una perspectiva polémica. Él estima que al tener los actores una participación muy grande y heterogénea en los montajes debido a su desarrollo y experiencia escénica, por momentos la creación se vuelve extensa, inquietante y a veces hasta parece imposible. Frente a montajes como: “Nayra: la memoria” o “Soma Mnemosine”; fragmentarias en su estructura y con un fuerte componente performativo; la creación colectiva dialogó con zonas muy individuales en cada uno de los espectáculos. Badillo interpreta como una amalgama los procesos desorganizador y reorganizador y añade (lo cito ahora en extenso, porque me parece interesante esta reflexión que no es nada ortodoxa): “en la fase de la creación colectiva donde más creció lo individual, entre nosotros, fue en la que se llamó la fase cuántica de nuestras creaciones colectivas, todas ellas nacidas en este siglo XXI, dentro de las cuales apareció nuestra “Tetralogía cuántica” integrada por las obras: “De caos y de cacaos”, “Nayra: la memoria”, “A título personal” y “A manteles” en las que, pienso, hay un arrebató de lo individual; pero ¿esto es una conquista de la diferencia?, se pregunta, aún no lo sé. El individuo, que prefiero llamar singularidad tiene que seguir su camino porque, sino el grupo no puede existir; pero el grupo necesita que las singularidades sigan el camino del grupo porque, sino también se hace difícil la continuidad”.

El filósofo italiano Ulmo nos dice: “no hay autor más que cuando se abandona el anonimato y, en todo este proceso, los colectivos paradójicamente desarrollan a las personas y sus singularidades y en algún momento estas reorientan sus campos cognoscitivos; es decir cada una de las personas se va convirtiendo en un autor y por lo tanto en una autoridad. Alrededor de este conflicto estructural entre el individualismo y el colectivo se juega nuestro porvenir como grupo en nuestros próximos 45 años. Creo que tenemos un gran individualismo que tiende a ser responsable y organizador y otro individualismo autosuficiente con altas dosis de ego que rompe reglas, al que no le importa cumplir, ni pedir permiso y es muy desorganizador; dicho de manera cruda: un individualismo insensato. Es un contrasentido pensar y machacar contra estas tendencias que tienen aspectos positivos y aspectos complejos. Esto que estamos viviendo no es una maldición ni una desdicha, sino un desafío que nosotros mismos elegimos: hacer un teatro no piramidal; estamos ante la independencia absoluta del yo, con su jungla de intereses

o ante la aceptación de reglas de juego grupales sin olvidar derechos singulares. Tal vez solucionar las diferencias no es la palabra, lo que hay que hacer es darle cabida a esas diferencias, que se expresen y que las respetemos, es paradójico porque somos una comunidad muy unida y bastante desunida; últimamente estamos intentando poner a funcionar el reconocimiento del otro, estamos queriendo mirarnos con generosidad, mirarnos con horizontalidad; es decir como pares, más no con igualitarismo” y hasta ahí la cita, que me parece muy interesante.

Estas palabras reafirman las de Ariza, cuando reconoce que la creación colectiva es también un modelo social en cuanto es un lugar donde se resuelven las diferencias y las divergencias en el propio escenario de la creación. Es la creación la que hace posible el momento mágico en que personas diferentes con edades y, a veces, con culturas diferentes pueden unirse y crear juntas. Un peligro de esta práctica dice Patricia Ariza, consiste en creer que cualquiera, conociendo más o menos bien el proceso, puede hacerlo de la misma manera. Por supuesto que cualquiera puede hacerlo y ojalá todo el mundo lo intentara. Ojalá todos tuvieran la oportunidad de expresarse desde los lenguajes del arte, pero no todo el mundo es director o directora, no todos somos músicos y no todos tenemos los mismos talentos. Saberlo enriquece enormemente la creación colectiva ya que es un escenario solidario de talentos y una permuta constante de saberes y sabidurías. La creación colectiva presupone un director o directora que es la persona que hace el rol de espectador durante los ensayos, quien ve y le da una idea de continuidad al experimento.

Por su parte el gran director peruano Miguel Rubio Zapata, líder del grupo cultural Yuyachkani, ha sabido manejar las dificultades que genera la convivencia grupal abriendo otros horizontes a los actores que cada uno ha sabido aprovechar desarrollando líneas individuales de investigación de enorme utilidad para el trabajo colectivo y que a la vez le dan rienda suelta y libertad total para su creación personal. De ese modo, una actriz como Ana Correa ha impulsado un trabajo regular con las artes marciales que pone en práctica en experiencia con otras agrupaciones y desarrolló por muchos años una experiencia comunitaria con niños hasta generar varias publicaciones. Julián Vargas ha explorado su profesión de músico percusionista muy presente en el repertorio del grupo como en las obras: “No me toquen ese vals”, “Concierto olvido” y en su unipersonal “Vibraciones”, pero también la desarrolla en otras instancias creativas, pedagógicas y de investigación. Y en un tercer y último ejemplo de este mismo colectivo, Teresa Rally ha incurso-

nado en montajes con otros directores, como el que estrenó este año: “Watanabe todo el vasto fondo marino”, escrita y dirigida por el joven artista Carlos Galiano. De otra parte, en Mala hierba, el grupo que fundaron Arístides Vargas y otros dos inmigrantes en Quito, en 1979 se abrió una alternativa de creación especial para las mujeres que crearon sus propias obras. Hoy, que sus líderes Arístides Vargas y Charo Francés trabajan buena parte del año en Argentina, país natal de Arístides y del que debió escapar amenazado de muerte durante la dictadura, sin dejar su liderazgo y su magisterio, comparten las tareas de dirección con Gerson Guerra y Deisy Sánchez, quienes pertenecen a otra generación del mismo grupo.

Sobre el tema que me ocupa, Vargas ha dicho: “hay una primera raíz, un primer sustrato sobre el que se hace el teatro de grupo que es para nosotros una operación feroz a los modos de fragmentación que nos imponen los poderes. Muchas veces vamos al grupo porque nos sentimos muy solos o porque estamos viviendo momentos de pérdida de nuestro centro, como dicen los orientales. En Mala hierba buscamos obsesivamente esas imágenes perdidas; la pérdida de imagen es adulterada, casi siempre se desarrolla con la moda, con la compra y la venta; trabajar en grupo es oponerse a esa compraventa. En algunos casos el grupo ha llegado a situaciones límite como plantearse, por ejemplo, hacer teatro sin que esto presuponga entenderlo como una profesión rentable. Llegamos al punto de hacer teatro porque lo necesitamos, porque necesitas hablar y tender puentes con los otros. Pienso que el primer nivel radica en preguntarnos ¿Por qué hacemos teatro de grupo? De alguna forma, queramos o no esta alternativa tiene un montón de facetas. Yo, con el tiempo pensé que uno se acerca a un grupo por muchas razones: la falta de una familia, necesidad de contacto con los otros, de un puente, de una idea, de un pueblo. El teatro no nace necesariamente en el teatro, es un punto de encuentro de personas que, en un momento dado, edifican una obra. Hay muchas maneras de trabajar en grupo que no significa mucha gente, sino que dos o tres se forman en una especie de tradición, en una vocación. Pienso que ahora es el momento de replantearse los modos de trabajar en grupo. Trabajamos porque no encontramos una familia creativa, necesitamos que la tradición sea inventada. El trabajo que hemos hecho nosotros, me refiero a todos los artistas que trabajamos en grupo que nos dé una mirada sobre el mundo en que vivimos, una mirada para avanzar día a día en este intento por romper un cerco en el cual personalmente vivo y con el cual no estoy de acuerdo. En Mala hierba no entendemos el trabajo de grupo como obediencia debida a una autoridad o basada en una relación vertical; para nosotros es un espacio donde nos encontra-

mos y desencontramos. Cuando se va alguien del grupo se va, sencillamente pasa eso. Procuramos ensayar la libertad en colectivo y eso es importante, estamos en el camino de las diferencias. ¿Cómo potenciar la poética de las diferencias? Esas diferentes miradas que existen en un grupo, no hay que estigmatizarlas, ni a los que hacen teatro de grupo ni a los que hacen teatro en la calle ni a los performers. En nuestro continente todas las formas son necesarias, siempre que esas formas rigurosas, profundas, nos conmuevan, nos muevan a hacer algo –en ese sentido uso la palabra conmover. Los grupos de teatro ensayan cómo puede ser la libertad, ese ensayo utópico se relaciona con ese futuro incierto” y ahí termino con la cita de Aristides Vargas.

Pero a pesar de todas esas virtudes y potencialidades que yo he tratado de recopilar, enunciar y fundamentar para ustedes el “Teatro de grupo “es una especie en peligro de extinción que se resiste a morir pero que no satisface el horizonte de expectativas de los más jóvenes artistas, algunos reacios a asumir otras funciones organizativas que también son necesarias.

Vivimos en un mundo dominado por el mercado y el capital, con gobiernos y estados descomprometidos con la cultura, que distorsionan el sentido de la vida hacia el tener antes que al ser y que establecen referentes y paradigmas neocoloniales con políticas neoliberales y oleadas neofascistas que fomentan el individualismo, la competencia estéril y hasta el odio. Lo que en el contexto socioeconómico de muchos de nuestros países se traduce en saqueo de riquezas, vulneración de derechos y en prácticas cada vez menos humanas y encaminadas a promover un verdadero bienestar. Por eso, he optado por traer al ETTIEN de este año una defensa, espero que no a ultranza, del “teatro de grupo” como una vía para alcanzar el sueño de que el teatro sea una expresión ligada estrechamente a la vida de la comunidad y al derecho del artista de vivir del teatro digna y plenamente; entonces más que conclusiones les lanzo algunas preguntas:

¿Es el grupo una forma de organización obsoleta, superada e imposible?

¿Es o no una alternativa posible y necesaria frente a un mundo cada vez más desigual e injusto?

¿Cuánto podemos hacer nosotros, mujeres y hombres de la escena, con respecto al teatro de grupo, frente a la realidad y por la vida?

¡Muchas gracias!

Ronda de preguntas

Participante 1

Justamente cuando señalas lo de la utopía en esta crisis del espíritu comunitario que vivimos actualmente; me pongo a pensar que, por ejemplo, acá en el Perú, y seguramente en otras partes de Latinoamérica, hay diferentes sistemas de teatro. Uno de ellos es el teatro de grupo, pero también está el teatro independiente, el teatro de las compañías, el teatro universitario o el teatro que se hace en los colegios, etc. El teatro de grupo es uno de estos sistemas y frente a esto, no sé si conoces investigaciones en torno a cómo en los últimos años el teatro comercial que goza de financiamiento y tiene el mercado a su favor, contratando a grandes actores mediáticos, e *influencers* para promocionarse, etc. ha ganado tanto espacio en la sociedad, es decir prácticamente este teatro del espectáculo ha copado la atención del público en desmedro del otro teatro grupal, comunitario e independiente. La pregunta es si ¿hay estudios de impacto sobre este desigual crecimiento del teatro mediático frente a la disminución de los teatros de grupo, que son más experimentales y horizontales?

Y la otra pregunta es ¿haces tú alguna distinción entre teatro de grupo y teatro independiente o son similares?

Vivian Martínez

Voy a empezar con la segunda: yo veo al teatro independiente y al teatro de grupo muy cercanos, porque en la historia del teatro de grupo casi nunca han tenido apoyo oficial, lo mismo que el teatro independiente que se las agencia de otra manera, más autónoma. Aunque me doy cuenta de que para ustedes hay matices muy marcados, cuando tú me dices: “hay un movimiento de teatro de grupo y hay otro de teatro independiente en el Perú” Me gustaría escuchar de ustedes los matices de esa diferencia, si es que existe así claramente.

Y con respecto a la otra, si hay un estudio sobre el auge de las compañías con actores mediáticos, francamente no lo sé. Yo me dedico a estudiar otro teatro, es otro teatro el que frecuento cuando viajo a América Latina; dirijo una revista de teatro latinoamericano, una publicación especializada, la más antigua viva de superfilm y cuando viajo a América Latina o cualquier lugar voy en busca del teatro.

José Domingo Garzón

Tercera conferencia magistral

La enseñanza del teatro más allá de la figura del actor y el problema de la actuación como epicentro en la formación de educadores teatrales

Esta intervención pretende compartir algunos de los cuestionamientos que juzgamos pertinentes y que han sido determinantes para la consolidación de una búsqueda autónoma acerca del devenir curricular de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Esta Universidad es la única con carácter mono profesional en mi país, enteramente dedicada a la pedagogía, en sus aspectos de docencia e investigación.

Nuestra licenciatura –como se denominan los programas de formación profesional de docentes– se abrió hace un poco más de 20 años y aún está en su fase de consolidación identitaria, que parte de la base de que se trata de una escuela pedagógica, no escénica ni artística.

Esta aseveración tiene una enorme carga de profundidad, ya que ha sido la ruta de afirmación más compleja y difícil en la existencia de la licenciatura, conforme explicaremos más adelante.

Quizá a priori, al hablar de que se trata de una escuela pedagógica y no teatral, aparezca como una renuncia al arte escénico o teatral como epicentro de nuestra indagación formativa. Esto es en parte cierto, pero equivale no a una claudicación, sino aun principio de interiorización necesario. Me refiero a que en muchos lugares de enunciación, llámense escuelas pedagógicas que forman docentes para las artes, en particular las escénicas, se mantiene el foco formativo en la lógica disciplinar del teatro y se adosan algunas materias pedagógicas, en el entendido de que el teatro es la disciplina y la pedagogía el complemento.

Sin embargo, el camino que ha emprendido la Universidad Pedagógica, en nuestra Licenciatura, pretende construir y legitimar un campo formativo emergente, en donde lo disciplinar teatral es decodificado en una función plenamente educativa, en su fondo y en su forma. De eso se trata este aporte.

Las cinco ideas que exponemos

1. Es necesario plantear la formación de docentes de las artes escénicas como un nuevo campo de formación, con una episteme autónoma, desligado de las formas de enseñanza instaladas del teatro, ya que éstas focalizan el conocimiento desde la perspectiva del actor.

2. En consecuencia, es necesario redefinir la formación del docente de artes escénicas omitiendo los protocolos de formación del actor o del director teatral, porque en la formación disciplinar a través del actor se afecta la subjetividad creadora del sujeto, en tanto la formación del docente proclama la formación de un mediador que usa el teatro como pretexto didáctico.

3. A nuestro interés, la denominación y el enfoque sobre la crisis de la representación expuesta en el “La crisis del personaje en el teatro moderno”, de Abirached, significa reconocer que los valores de la cultura teatral, escénica, actoral implican otras concepciones más abiertas y relativas a la cultura, las epistemologías y las estéticas sociales, más allá del teatro mismo.

4. La propuesta por una pedagogía de la creación significa dotar de sentido a la práctica teatral, partiendo de principios como la conformación del ser estético, ético y político, que devienen de una cultura.

5. Materializar una expectativa curricular que rompa la división corpo-vocal-actoral, a favor de una integralidad respecto a “lo que se representa”.

1. Sobre el “cuadrivio”

1.1 Teatro: escuelas y secuelas

Desde la emergencia de la formación teatral curricularizada en occidente, particularmente desde la escuela de Michel de Saint Denis (década de los años 30) y de Lecoq (1956), la inquietud por sistematizar un itinerario y un proceso formativo regular para el teatro y para las artes escénicas se ha ido consolidando de manera más o menos simétrica en todos los espacios formativos de nivel profesional o de escuela superior, relativos a la disciplina. Así, vemos actuación (gesto, improvisación), expresión corporal (trabajo de cuerpo, o movimiento, gimnasia, esgrima); expresión vocal (canto, dicción, declamación) historia del teatro (poéticas teatrales).

En la práctica, casi todas las escuelas teatrales han concentrado los diseños de sus currículos en esta suerte de *cuadrivio* que da por sentado que las bases de una comprensión y práctica de lo escénico no pueden soslayar ninguno de estos componentes, fragmentados desde un inicio para su cabal acepción. Ya las variaciones temáticas internas son menores: que escalar métodos o escuelas del estudio de la actuación, que privilegiar la improvisación como método creativo, que enfatizar en la creación colectiva, que fundamentar en las teorías de los géneros, que apelear a las vanguardias de la acción performática...

Pero siempre, en el centro, está la imagen, la idea, la *pregunta por el actor*. Y quizá haya mucho de razón en ello, si suponemos que un proceso formativo atiende, en esencia, al sujeto y su subjetividad. El diálogo entre la identidad del ser y los presupuestos de la técnica interpretativa para hacer parecer más “verdadera”, convincente, creíble, seductora, sólida la presencia del actor a través de lo que encarna, su “disolución” en favor de la ficción que le posee, permite señalar que quizá no ha faltado razón en esta vieja cepa de la cual se han ramificado los currículos y planes de estudio en las escuelas teatrales de nivel profesional o universitario, a nivel global.

Y, sin embargo, hay una arista que vale la pena revisar, precisar, atender.

Se trata de la formación no ya de *actores que ensayan como profesores* o docentes –según la premisa de que el conocimiento que tienen del campo los faculta, de hecho, para este oficio– sino que nos referimos a *docentes de profesión, de las artes escénicas*: profesionales de la educación en un campo o disciplina de las prácticas artísticas: el arte escénico o el teatro.

Así, en esta intervención se abordará una vía de exposición alrededor de la formación del docente de teatro, interpelando críticamente las consideraciones de la formación del actor, sobre la que –como ya se dijo– descansa la estructura de los currículos de la inmensa mayoría de los programas de formación teatral a nivel, al menos, occidental.

1.2 Corpus

Precursor de las primeras escuelas teatrales superiores en occidente, Jacques Copeau (1924) afirmaba en su momento que la renovación teatral pasaba por una renovación del arte del teatro. Conviene reconocer en este enunciado, que se habla del teatro, no del actor.

Copeau postuló en sus inicios un modelo de academia que suponía un equilibrio, una disposición, una disciplina necesaria para un buen (¿eficaz?) actor. Mediado por un entrenamiento metódico, focalizado y continuo para instalar hábitos de potenciación del cuerpo –lo corporal– para trascender la mera calistenia, pero también la emisión y proyección de la voz, el conocimiento de técnicas de manejo del tiempo de la acción, la interiorización: todo un dispositivo epistemológico que incorporaba el ser, la expresión, el sentido y la indagación sobre el hacer. Ese entrenamiento material, primordial; que pretendía servir de canal comunicativo al servicio de unas verdades interiores, secretas y poéticas del artista; incluía natación, esgrima, lectura en voz alta, ejercicios rítmicos e improvisación; algo que no se había visto estructurado de manera metódica hasta entonces en los contextos de una formación teatral abierta –no asociada a las compañías de actores– y que resultó la clave de su proclama.

A propósito de revisar la consistencia de esta herencia formal, se ha consultado al azar un número importante de programas de formación teatral en el marco de una investigación realizada por el grupo Medea (Mediaciones educativas para la escena y las artes) de la Universidad Pedagógica, en instituciones públicas y privadas de algunos países occidentales, encontrando que los fundamentos sobre los que se compuso ese primer modelo de escuela formal superior se mantienen con muy pocas variables. Constata ello dos cosas: o la probada eficacia del modelo, o la carencia de interpelaciones sobre el mismo, a pesar de múltiples insinuaciones que han emergido acerca de las formas alternativas de la práctica escénica, en particular aquellas referidas a una división un tanto arbitraria de los componentes corpo-vocales.

En esta dirección, se ahondará en la pertinencia de revisar las estructuras tradicionales de los modelos curriculares formativos para la enseñanza del teatro o lo escénico, modelos que –como ya se dijo– se centran particularmente en la noción del actor (actuación, trabajo corporal, trabajo vocal, historia del teatro), es decir, la “intervención sobre el sujeto de la representación” Estos modelos, sin embargo, parecen no resultar del todo apropiados para la empresa de la *formación de formadores*, es decir, de docentes de las artes teatrales o escénicas.

La premisa sobre la que se fundamenta esta última apreciación tiene que ver con el hecho de que se trata de dos procesos distintos (la formación del actor y la formación de profesionales de la educación en teatro), que comprometen

disposiciones y saberes diversos, ya que el saber del actor se fundamenta en el reconocimiento de estrategias, procesos creativos, preguntas que alumbren su entendimiento de un rol (personaje, situación, carácter, enfoque) al servicio de una representación de la cual se es engranaje, en tanto la mirada del docente teatral es la del mediador: que enfrenta procesos de conjunto, de contexto, de medios y de recursos, de materia y materiales para la escenificación; de espacios y territorios, de contextos humanos y sociales de intervención.

Para avanzar en estos desarrollos, resulta pertinente ensayar nuevas-otras categorías tendientes a la configuración de espectros conceptuales tendientes a una suerte de integralidad divergente. Así, nos hemos permitido ensayar algunas categorías recicladas de diversas fuentes, tanto de las prácticas pedagógicas, como de las estéticas sociales, o las sociologías de la educación. Se trata de enunciar -como estructuras cognitivas y didácticas- categorías como pedagogías de la creación, el ser estético, el ser poético y el ser político.

Desde estas categorías hemos situado una especie de tránsito transformador desde el cual se ha intentado el diseño de rutas formativas que priorizan aquel sentido enunciado del educador de las artes escénicas como mediador educativo, cultural y social.

1.3 En vías de extinción

Aparte del cuestionamiento sobre la formación en teatro que pasa casi exclusivamente por la vía del actor y su preparación, hay otra vía de entrada a las preguntas sobre “el ser profesor o profesora de teatro” que viene a complementar estas reflexiones dado que al final solamente fundamentan una base discursiva y argumentativa para instalar presupuestos formativos alternativos, al momento de pensar en este campo de formación, no nuevo, pero que sí implica una mirada nueva.

Advierto que no se trata de minar una tradición —la del propio legado teatral— para debilitarla y desde allí ensayar una diversidad conceptual. Más bien, quisiera anotar que se trata de poner en riesgo, o en tensión, esa mirada de lo disciplinar encaramada sobre la opción o el eslabón del actor (la formación del director de escena es análoga, ya que él mismo se forma para “el actor” que *lo representará* a él mismo, cuando haga realidad la lectura de una propuesta escénica).

Esta vía alterna tiene que ver con debates epistemológicos y filosóficos asociados a la denominada *crisis de la representación*, que en todo caso significa la crisis de los valores canónicos constitutivos del teatro o lo teatral, como se expone en las historiografías del campo, que invariablemente recurren como primordial referente a Aristóteles y sus unidades. Extender la mirada de la representación más allá de la puesta en vida de un texto o pretexto, para pensar en la representación de lo que contiene o simboliza un acto de esta naturaleza, hoy, en la contemporaneidad carente de valores congregantes, relativiza gran parte de la tradición teórica sobre el actor; los géneros: el drama, la tragedia, la comedia; y los dispositivos de los que se ha surtido el acontecimiento teatral en su historia.

Me permito citar algunos apartes de escritos al respecto, realizados por mi colega del programa de artes escénicas de la Pedagógica, profesor Carlos Sepúlveda¹ quien desde sus aproximaciones a su tesis doctoral en filosofía, y luego en el marco de nuestra investigación en el grupo Medea² apunta las nociones de crisis que relativizan aquellas miradas canónicas sobre la representación —desde la mimesis, lo que representa, lo que se representa— que, como ya se dijo, hacen parte del menú de ingreso al “maravilloso mundo del teatro”.

Expone Sepúlveda:

El tema de los límites del teatro como representación ... es el núcleo fundamental del tránsito del drama hacia las nuevas teatralidades y (para mí) no es sólo un problema de orden teatral sino que es la resonancia de la crisis de los fundamentos desde la perspectiva filosófica y que cuestiona profundamente la condición de sujeto, de realidad, de verdad, de justicia, etc. y que Lyotard y otros han desarrollado como la muerte de los meta-relatos.

Cita Sepúlveda el origen de una divergencia crucial, cuando la academia intenta desacademizar los corsés que se imponen en la regulación de un método, una manera de finiquitar una práctica social, como la teatral. Continúa Sepúlveda:

En el conocido libro de Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, el autor declara que los primeros nombres de la historia del teatro en salir del criterio de mimesis (y del canon aristotélico), fueron Craig, Artaud y Brecht.

¹ A propósito del tránsito del teatro a las artes escénicas. Documento interno de trabajo, Licenciatura en Artes Escénicas. Universidad Pedagógica Nacional, 2023. Carlos Eduardo Sepúlveda Medina.

² Posibilidades curriculares para las artes escénicas descentradas de las categorías de actor y representación. Proyecto de investigación, grupo MEDEA, 2014

Sin embargo, pienso que el primero en modificar la materialidad del drama fue Lessing en Las Dramaturgias de Hamburgo (texto que) data de la segunda mitad del siglo XVIII (...) El planteamiento de Lessing separa de manera contundente el criterio de teatro sostenido en el drama a través del planteamiento sobre el Dramaturg (en español ha sido traducido en algunos ámbitos como dramaturgista), por diferencia de función con respecto al Dramatiker (autor literario en el género dramático). La función del Dramaturg es revisar las posibilidades de llevar al espacio y a los cuerpos el drama. Es decir, la materialidad del teatro del Dramaturg no es el lenguaje acabado del autor y de la estructura, sino la puesta, la posibilidad o posibilidades de poner en entredicho la verdad del autor.

En el teatro quien antecede a la figura o irrupción del director, es el *dramatiker*, y de este se desprende una primera revolución en donde se interfiere el universo de este, en consignación a un *dramaturg* que pone en escena y materializa la letra.

En el siglo XIX el director es el verdadero creador del sentido, que ya no tiene la materialidad del texto como exclusividad, sino que ha devenido espacio, tiempo, movimiento, textura, color, iluminación, sonoridad, etc. ... Lo que es interesante es que aquí, el teatro deja de estar centrado en la dramaturgia textual para desplazarse a la dramaturgia del escenario ... Los saltos temporales, la fragmentariedad de los relatos, las inconsistencias de los personajes, la debilidad de las acciones y la epicización del drama burgués, generó fisuras en la forma dramática hasta llevarla a su completa anulación ... la historia misma de la segunda mitad del siglo XIX fractura completamente la posibilidad de que el drama se pueda sostener. En primera instancia, los trabajos de Nietzsche que niegan completamente la trascendencia del ser humano que se había entronizado en la modernidad burguesa. Los trabajos de Freud que denuncian la disparidad de la condición humana y la falta de integridad del yo. El planteamiento marxista de la anulación completa de la condición humana en la mercancía y la fuerza del trabajo. Y, finalmente, la crisis misma de las ciencias naturales con lo que supuso la relatividad; rompen la posibilidad de que tengamos la misma representación de lo humano y del mundo, de tal manera que los cánones del drama ya no permiten ser concluyentes con dichos asuntos.

Si el ser humano no tiene ninguna de trascendencia, la acción se anula en sí misma como se muestra de manera clara en Beckett. La fragmentariedad del yo no permite hablar de integridad en el personaje, la identidad está completamente

vaciada como podemos comprobar en Heiner Müller o Sarah Kane. La incapacidad del lenguaje como enganche de la representación racional se ve de manera nítida en Artaud, Jarry, Ionesco, etc. La relatividad y la perspectivística anulan la posibilidad de que se esté contando una sola historia apacible.

Así, el criterio de crisis de representación no se resume en un problema exclusivo de la forma, sino de la representación misma y dicha crisis obliga a que nos volvamos a hacer la pregunta por los fundamentos del arte teatral. Sin embargo, al parecer siguiendo esta lógica, no tiene sentido abandonar unos fundamentos para acoger otros. Se trata de asumir la idea de vivir sin fundamentos, o mejor, reconociendo que tenemos necesidad de acuerdos filosóficos, éticos, políticos, estéticos, etc., pero que dichos acuerdos son transitorios y no tienen pretensión de absolutismo.

Vista esta enumeración, en donde se instala un panorama que relativiza algunos de los lugares emblemáticos de la afirmación del teatro, lo teatral, la representación y el sentido de la propia práctica artística, conviene situar la pertinencia de unas miradas que aprovechan este relativismo a favor de una consideración trascendente en la constitución del teatro en el ámbito educativo o escolar.

Ese relativismo que aflora en la contemporaneidad, en donde los referentes no solamente son vistos como invocaciones a una fuente sino como partes de una yuxtaposición, una hibridación en la que conviven, ahora sí pacíficamente, teorías teatrales que antes sonaban y realmente eran antagónicas; donde la experiencia, lo experiencial o lo vivencial re definen la idea de *ser* espectador; en donde justamente se disuelven las fronteras entre lo que se representa en la escena, lo que se representa como símbolo y lo que se representa el espectador sobre lo representado para él por el representador; en otras palabras, cuando *ser* espectador es *ser* participante de una experiencia escénica, todo ello permite más que nunca deslindar el teatro únicamente como objeto de consumo cultural, y convocarlo también a unas ritualizaciones que, en los espacios educativos, adquieren también otros sentidos y significados.

En ese sentido, no es de obviar que el teatro, como recurso didáctico, no solamente puede aportar en la reconfiguración de formas de trabajo asociativo e individual, como una especie de congregación alrededor del fuego de la creación. El uso de recursos tecnológicos a la mano también permite amplificar en prácticas

iniciáticas y de juegos creativos, las nociones que le son propias al teatro como: la acción, la representación, la narración y las narrativas simbólicas. Hoy no es pensable, en la vida escolar, no actuar para la cámara del celular, que significa reconfigurar los escenarios, los paisajes y los territorios. No es posible, en esa misma dirección, no delegar desde sus más tempranos contactos con el teatro, a que cualquier sujeto de la creación haga justamente eso: recrear narraciones en las que él decide estéticamente un encuadre, un disfraz, una situación, un desenlace; o simplemente un relato sin más pretensión que mostrar un lugar.

Uno de los asuntos más conmovedores que nos dejó la reciente pandemia fue, ante la necesidad de continuar con nuestras clases, pero evitando el contacto vivo por otros, el momento en el que nuestros estudiantes crearon narrativas audiovisuales apelando a sus padres, hermanos o familiares cercanos como actores o intérpretes. Ese conmovedor gesto empuja una vez más los límites del teatro (trascendiendo el teatro por el teatro mismo) hasta los límites de la comunicación humana.

En aquellos ejercicios, en una dimensión educativa, vivencial, humana, de celebración, lo que era menos importante era el teatro, o vale decir, los valores técnicos del teatro, pero se rescataba una esencia que solo es pensable en la emoción, la carga simbólica. Recuerdo también cómo una tesis de un estudiante al que tutoré, versaba sobre la creación de un texto dramático sobre su historia “fundacional”. Para la sustentación, el estudiante invitó a sus padres para que ellos leyeran y se interpretaran a sí mismos, en una fábula que recreaba algunos de sus momentos. Los padres, que nunca se habían parado por un escenario, hicieron una lectura conmovedora que desató una frenética reacción de quienes estábamos presentes. No había “técnica teatral depurada” de por medio, pero había eso que muchas veces intentamos lograr en la escena: emoción.

Significa esto que el ámbito educativo puede crear unas salvaguardas en las cuales el “actuar bien” no necesariamente sea el objeto-objetivo de una práctica escénica. Quizá el crear y recrear, el apelar a la reconfiguración de los espacios conocidos: mi casa, mi habitación, mi barrio, mi vereda, etc. permita un acercamiento que aproxime, descubra o haga consciente la poesía en la cotidianidad, la potencia del retrato cercano. Una especie de legitimación del derecho cognitivo a la poesía, a la creación y al arte.

Se trata de aprovechar un concepto como el de la crisis de la representación, y encontrar en esa crisis un sentido a la práctica escénica como posibilidad para todos, en los ambientes educativos.

2. Interpelaciones a la docencia de las artes escénicas

2.1 Activismos y tergiversaciones: una mirada maniquea sobre el arte, que promulgan docentes activistas

Al menos en el contexto geográfico del que provengo, todos los profesores del campo disciplinar de los programas de formación teatral y de pedagogía teatral nos inventamos como tales desde la improvisación y desde la necesidad. Optamos por el expediente de la causa *panteatral*: un mundo que se explica *desde, con y para* el teatro, en una suerte de activismo profesional y profesoral carente de referentes y paradigmas pedagógicos; desde los valores propios que se tomaron con positivo impulso, de los principios característicos del teatro juvenil y universitario de los años sesenta del siglo pasado: solidaridad, conciencia política, causa común y ética de lo colectivo.

Valores que sin duda explicaban la necesidad de afirmar identidades colectivas de jóvenes que entonces se tomaron por asalto, literalmente, los dominios de la alta cultura para comenzar a promulgar nuevos credos que juntaban la condición de militancia con la de las manifestaciones de estéticas nuevas y transgresoras.

El efecto llegó a la institucionalidad educativa básica y media, años después. Algunos centros educativos abrieron sus puertas a las clases de arte dictadas por jóvenes entusiastas e imberbes –es mi propia radiografía– que contrastaban con las de los adustos profesores de manualidades y artesanías que antes llenaban los espacios de la formación complementaria, hoy artística.

Gracias a nuestros impulsos, se instauró la ilusión bienhechora de un mundo feliz a través de una mirada que antepone la fascinación por el arte y la cultura como militancia, placer y religión en los ámbitos de la educación. Lejos nos hallábamos de conectar estas ideaciones a una cotidianidad que se nos antojaba ordinaria, chata y rutinaria. Había que irradiar la alta cultura, el teatro, el arte a la niñez y a la juventud. Había que poetizar la existencia, subordinándola al arte. En esa suerte de activismo lúdico-pedagógico se anclaron las primeras opciones del arte moderno en la escuela, en la educación. Los artistas nos tomamos la escuela y

queríamos, desde la fórmula del arte, propugnar por una salvación y una sanación colectiva.

Años después, cuando cotejamos que el arte en su práctica social, en sus dimensiones educativas podría ser un aportante más –no el más necesario o importante como creíamos– a la formación de ciudadanos y ciudadanas en sus subjetividades y en sus proyecciones como sujetos culturales; pensamos que, dadas las circunstancias, las transformaciones de las mentalidades sociales, la consolidación de debates y discursos más centrados y complejos sobre arte, cultura, educación y sociedad; aquella suerte de ingenuidad positivista era tiempo pasado. Pero no.

En la segunda década del siglo XXI; hoy, aquí y ahora es una realidad aplastante. Exentos de un foco crítico respecto a los devenires y los vaivenes propios de las construcciones estructurales de la cultura, que se recicla permanentemente, se redefine y transfigura, y se complejiza profundamente; nuestro papel de antes como maestros en la escuela, en los sistemas educativos de hace décadas, sigue vigente porque otros, como nosotros hace tal tiempo, promulgan una fe similar al arte de su militancia, al teatro para nuestro caso.

A despecho de nuestras ilusiones de hoy, pensamos haber transitado un camino largo, en donde el sitio del arte ha dejado de ser el de la tipología museográfica y el de la trascendencia espiritual para convertirse en un ejercicio cuestionador sobre la cognición misma. Pero aún en la base de la institucionalidad escolar formal, y también en el marco de procesos de formación antes llamada informal, se reproduce nítido en la institucionalidad escolar de hoy esa noción prejuiciada y simple del arte como refugio del ensimismamiento, como apartado vital para los incomprendidos, como secta posible, como manera idealizada –en tanto manipulea– de comprender el mundo. Y como fórmula redentora en la búsqueda de la paz entre las personas: “quien porta una guitarra, no portará un fusil”, es lo que señalan las proclamas institucionales y los proyectos que presentan los artistas y los educadores que buscan apoyo del estado. Se valen de esta reflexión en la que parece descansar la potencia social del arte.

El arte, el teatro como equilibrio, como potencial bienhechor, como terapia sanadora así porque sí. El arte y el teatro como fuente de paz: una ilusión carente de pecado, una pureza, un llamado diáfano a la liberación. Eso es para la mayoría de nuestros estudiantes, al inicio de su formación, la promesa del arte, del teatro.

Ellos vienen como enviados por sus profesores que, parece, aún proclaman la preeminencia de un arte, y su rol promotor de la paz y redentor de los pecados sociales que fructifican a consecuencia de la desatención estructural de los estados frente a las necesidades básicas de una sociedad, que al no ser atendidas empujan a los ciudadanos a buscar, aún en el mercado de la muerte, su propia subsistencia.

En estas circunstancias, bien valdría la pena aprovechar para celebrar una pregunta: ¿no es la mirada del educador, antes que la del activista artístico, la serenidad valorativa que se reclama para insertar, hoy, el arte-el teatro, en la vida formativa de cualquier persona?

Son muchos los profesores de artes que pregonan la trascendencia de “su” arte, de la incontenente explosión creativa, del juego, de la ilusión del aprender, de la trascendencia, sin reparar que este dulzón positivismo epistemológico, lo que atenta es contra un sentido riguroso y profundo del *deber ser* del arte en los procesos educativos; esa pista que queremos seguir o al menos buscar, buceando, para aportar a eso que está planteado como exploración de sentido, alrededor de las definiciones del arte en la escuela, en la escolaridad, en la educación, en los procesos de aprendizaje. Un insumo para la formulación de un proyecto estructural de formación docente en artes.

Aquel positivismo romántico, que hace eco en los imaginarios comunes de las personas que consideran al artista como un iluminado y un ser especial, enigmático, tocado por la genialidad, es un lastre que es necesario distanciar, porque empobrece el potencial educativo del arte como ámbito de conocimiento complejo y crítico, incluso sobre sí mismo.

2.2 Arte, creación: sinónimos y antónimos en la formación de formadores

Normalmente, un artista no está obligado a proclamar una declaración social sobre su hacer. Ni se le inquiera por el proceso, por el acto creativo. Incluso, se da por descontado que lo que el propio artista diga sobre su obra no necesariamente la complementa ni la enriquece, dado que una obra artística cobra su propia vida y su propio significado al ser apropiada, vivenciada, por el espectador, por el público.

No ocurre lo mismo con quien, dentro de su perfil cercano al arte, tiene que ver con él, ya sea como creador-investigador, o como creador-docente, categorías que, aún ausentes de un sustrato académico y frecuente, indistintamente se emplean en esta suerte de transición cultural que significa el paso de los discursos del arte, al de un nuevo campo del conocimiento, que pugna por ser autónomo, es decir desligado de los patrones conceptuales de origen: la educación artística.

Es esta búsqueda, en este momento, la cualidad profesional de este docente-investigador-creador debe centrarse en el análisis de los elementos constitutivos del arte, de la obra, del símbolo, de la comunicación, de los sentidos inherentes, de la técnica empleada, de la técnica transgredida o transformada. Parafraseando a Brecht, que en su obra "Un hombre es un hombre" cita cómo un hombre se puede desarmar (categorías funcionales, morales) como si fuera un automóvil, así debe ser el principio, o al menos la actitud de quien, en la docencia y/o la investigación de pertinencia, debe reconocer los elementos constitutivos de un algo: en este caso, de la creación.

Hemos entendido, en el trasegar de nuestra licenciatura, que aquello que anima el campo disciplinar es, justamente, un propósito aún no encontrado, confundido: saber que el objeto de estudio no es, precisamente las artes escénicas, ni el teatro, ni el arte, sino la creación. La creación que se materializa a través del arte escénico como herramienta. Por ello, nos hemos empeñado en reconocer el sentido, el carácter, pero, sobre todo, los mecanismos de la creación, porque es desde allí desde donde el futuro docente se deberá ubicar en los espacios de acción profesional, con niños y jóvenes, con adultos, con núcleos poblacionales específicos, en ambientes diversos, con objetivos formativos particulares.

El teatro, el arte escénico, en esta opción que planteamos, podría convertirse en un recurso del conocimiento que entraña invención (creación), que significa conocimiento y aprendizaje, él mismo. No es solamente, como se decía, un espacio para la opción lúdica, la recreación, el disfrute de ambientes; es un escenario de aprendizaje complejo, de conocimiento. Y es que el acto creativo-creador es un acto que proclama un saber en movimiento: no se crea desde la sola digresión, desde la especulación metafísica, desde el impulso natural por vociferar. Pensamos que se crea desde el compromiso y la necesidad de aportar principios de discusión, hipótesis, opiniones estructuradas, análisis complejos que se sirven de los artificios y de los símbolos creados por las propias culturas.

La creación como conocimiento (no como inspiración, sino como expresividad, como devenir) es un diferencial estructural que es posible instalar con preeminencia tras la hipótesis de “la pedagogía y las didácticas de la creación”

En esta postura, en cuanto a la formación del sujeto del conocimiento llamado pedagogo teatral, se desinstala el foco sobre la actuación propiamente dicha, en sus apelaciones a la creación y construcción de personajes, a la preparación para la escena, al trabajo en equipo y la coordinación como ejes de la experiencia. En cambio, se explora una práctica abierta de creación, en donde el actor o la actuación es (son) cada uno a su modo, componentes de la reflexión y la práctica escénica.

Desplazar el foco de la acción teatral, que sucede sobre el actor como sujeto, como individuo, como creador de su propio universo que se tornará en fragmento de una representación, a cambio de un creador deliberante, que se sitúa en la periferia de la actuación y asume la representación, la escena, como un todo; que le permite, o le invita, o le exige la toma de decisiones en el marco de sus propios referentes estéticos. Esta determinación antepone el *qué* y el *para qué*, respecto al *cómo*, es decir, la sustancia a la forma, el medio al resultado, el pretexto al texto.

En estas consideraciones, si quisiéramos ensayar unas palabras clave para un proceso que deslinda la formación del profesor en teatro o artes escénicas, alejado de la lógica de la formación del actor como epicentro de la comprensión de “lo teatral” instalaríamos o hablaríamos de conceptos tales como: pedagogía de la creación, toma de decisiones, periferia, el ser estético, ser político, ser pedagógico.

En los escenarios educativos, campo principal de acción de los licenciados, docentes, profesores o maestros en lo escénico, seguramente lo que puede permitir una intervención, una significación y una inmersión que desencadene significativas transformaciones, es precisamente la apelación a los ámbitos y las prácticas de la creación, por encima de las áreas disciplinares o los referentes canónicos, los mismos que, como se señaló, están en entredicho. En ese caso, el teatro, las artes escénicas, o las otras áreas que conocemos son un recurso, un potencial didáctico, y no un fin en sí mismo.

Es por ello que en el currículo de la Universidad Pedagógica, el ejercicio de interpretación, de montaje, de puesta en escena, de relato dramatúrgico en los ámbitos

educativos se considera no como un simulacro de montaje teatral profesional, en el que se apela a un referente dramaturgico de la más alta tradición escénica universal, sino que es asumido como un ejercicio que aborda las singularidades, las preguntas, las nociones, los relatos y las apelaciones a la creación de *los sujetos* que participan de una experiencia viva, independientemente del lenguaje espectacular al que se acceda en la materialización del proceso (teatro de cámara, danza, animación, video, audiovisual, intervención performativa, etc.).³

Y es que cuando se plantea el asunto de la creación, y se incorpora la pregunta o el debate o el discurso al arte, al teatro, a los referentes, nos encontramos con la cultura, mirada ésta como un conjunto que, a su vez, incorpora nociones de diversidad, del *bios*, de la política y la polis, de las costumbres, de lo que se oye y se dice, de lo que identifica, de lo que se recrea: es decir, de lo que discurre más allá del teatro y de la escena, pero que lo incide y lo transforma.

En este orden de ideas, en nuestras exploraciones sobre esta cuestión, el componente vertebral que se curricularizaba como asignatura de actuación (en nuestra reforma reciente, desaparecen los ámbitos académicos de lo corporal, lo actoral, lo vocal), se plantea como pregunta sobre la creación, o el acto creativo. A partir de esta pregunta, se suscita en el estudiante el llamado, la apelación a la aplicación de sus referentes creativos, provenientes no solamente de las diversas esferas de las artes, en su conjunto, de lo que *ellos* han conocido en su trasegar académico y vital (*la escuela, la universidad, los entornos*), sino de sus propias elucubraciones y conjeturas, que normalmente son aplazadas por la academia, en tanto no suceda completo el proceso de deificación del conocimiento estructurado.

2.3 Lúcidas en tránsito: pedagogía de la creación

En el arte teatral, respecto al actor o ejecutante, se interviene para su formación desde la interioridad. Jerzy Grotowski y Eugenio Barba preconizan la transparencia, un *despréndete* de tus cosas, es decir, déjate habitar, vuélvete una casa vacía para ser habitada por una entidad expresiva. Estas son indicaciones que intervienen en el sujeto, en su dimensión íntima, en su silencio, en su oficio, en su *arte secreto*.

Resulta que en la pedagogía la pregunta pertinente acerca del sujeto de la educación no tiene que responderse desde un yo íntimo, como en el caso del actor, sino

³ A la fecha, la Licenciatura en Artes Escénicas ha producido, por este mecanismo llamado Procesos Autónomos de Creación, cerca de 50 artefactos escénicos, durante 5 años.

que la pregunta pasa, como lo señaló en su perspectiva épica y didáctica Bertolt Brecht, y más cercano a Augusto Boal, por una suerte de *ser social*. El maestro es, en esencia, un ser social: un lector avezado de los síntomas, de las alteraciones, de las singularidades de una sociedad, para la que educa. El profesor no tiene que representarse a sí mismo, pero tiene que leer los comportamientos, comprender las dramaturgias sociales; no se interviene sobre sí mismo. Y esto es un campo de acción absoluto, una revolución.

En el corpus transversal de esta indagación formativa que hemos venido preconizando y que ahora queremos compartir, se habla de la *crisis de la representación* y del *descentramiento de la figura del actor como materializador del hecho teatral*. Se asume la representación mucho más allá del acto poético de la escena, hasta encontrarnos con las múltiples representaciones sociales de los sujetos, incluso de los sujetos de la educación, si seguimos la constante de creer que el acto artístico también educa.

3. La pedagogía de la creación

3.1 Un campo colectivo de acción por construir

En algún momento de nuestro devenir como educadores hemos tenido que hacer un pare y reflexionar que el arte es un lugar o un territorio en disputa en los ámbitos educativos. Las artes, en cierto sentido, son como un tabú que se instala en las imágenes que se organizan sobre la educación. ¿son enseñables?, ¿son aprendibles y aprensibles? Para qué deberían estar, cuál su función.

Sabido es que el arte como materia, como referente histórico, cultural, social, antropológico, es un conjunto de legados venerables, siempre puestos de manifiesto en formatos diversos: en obras de la caliza y del pincel, de la rima y del poema, de la danza, de la música. Los pueblos asocian sus propias fundaciones con épicas cantadas, relatadas, pintadas por los artistas: obras del prodigio, la iluminación, el orgullo, la representación del alma de un pueblo. ¿Qué sucede con la instalación, con la instauración del arte como objeto de enseñanza?

La primera reacción, ha sido y es, la deificación de la obra y del creador, en una connotación patriótica que reclama la procedencia del artista. La elevación a los altares, la muestra de la lucidez y la potencia de un pueblo (al que pertenece el artista, su arte) hace que un orgullo territorial arroje a ese creador, hijo de las

entrañan de una cultura. Y eso se enseña: las virtudes del artista son, por definición, las de un pueblo, una cultura.

A ese espejo-reflejo tiende a dirigirse la educación artística: formar grandes talentos que emulen esos íconos que se produjeron en el terruño. La simplificación simbólica de los espíritus superiores se convierte en una suerte de consigna para los sistemas educativos que quisieran tener la fórmula para producir artistas de peso. Es probable que la reflexión sobre un docente de las artes deba esquivar ese compromiso tácito con la nacionalidad y concentrarse más bien en lo que la práctica de una posibilidad de disfrute con las artes puede producir en la configuración de una persona. La primera y más importante, el propio placer de la práctica social del arte, sin la densidad del compromiso por el brillo que se le pueda dar a un conglomerado tribal.

Durante mucho tiempo polemiqué en mis espacios de formación con una aseveración del maestro del teatro colombiano Santiago García. Él sostenía –por allá en los años ochenta– que era importante empujar la emergencia de una inexistente dramaturgia colombiana, sin importar lo que se produjese. Él lo llamaba “cagarruticas”, es decir, excremento de ganado menor. Hoy creo que no solamente tenía razón en buscar que nos narrásemos desde nuestras propias voces y limitaciones, sino que eso nos permitiría, y en efecto permitió cuando se soltaron las amarras, una explosión de voces muchas de las cuales prescindieron a conciencia de las obligaciones de la universalidad y de la genialidad, a favor de un manoseo al arte, al teatro, a la escritura. Un manoseo significa que hay una materia, una arcilla que es el arte, que cualquiera de nosotros puede moldear. Es increíble cómo puede convertirse, ese paso, en una posibilidad de expresar una experiencia humana, como todos la tenemos, y no caer en el lujo aspiracional que invita o incita “el gran arte”.

Los debates modernos sobre lo que es o no es arte, también nos ayudan a polinizar esta práctica, experiencia de vida. Ya no solo es arte lo que era arte, ya lo es aquello que lo dinamita.

Entonces, cuando nos aproximamos a definiciones relativas a la pedagogía de la creación como germen de una lectura sobre la enseñanza de las artes escénicas, nos estamos quitando de encima la losa pesada del “gran arte” como referente, como fin o finalidad de la educación artística.

Y quizá, como profesores que son mediadores de los contextos sociales, políticos

y estéticos, podamos ver que el teatro no es un fin en sí mismo, que descansa sobre los presupuestos del entrenamiento y las técnicas del actor, sino un insumo didáctico para explorar mundos posibles, redefiniendo los recursos de la representación a través de los cuerpos, las voces, las proclamas; en espacios polivalentes y diversos, con el uso a escala de tecnologías de la imagen, de la amplificación; en donde se restituyen valores de culturas idas, pero también se constituyen quiebres y diversidades.

En una presentación de esta estructura de pensamiento ante colegas, que recién se integraban a nuestro programa y que no conocían de nuestros tránsitos, se nos preguntaba, no sin cierto sarcasmo, si acaso estábamos pensando, desde nuestras modestas trincheras, en reinventar el teatro. Yo les respondí que si esa no era nuestra misión en el mundo: promulgar que estamos ante un oficio por reinventar, no sabría cual es.

3.2 De lo general a lo particular

La hipótesis de una *pedagogía de la creación* ha sido abordada por nosotros como una apropiación, con fines educativos, de los sentidos inherentes al arte escénico, a las artes, a las prácticas sociales del arte, a las apropiaciones diversas del arte y sus correspondientes masas teóricas, técnicas y conceptuales. La *pedagogía de la creación* como campo expandido del conocimiento, en donde una forma propia y autónoma del ejercicio educativo nos aproxima al sentido histórico, social, estético, ético y político del arte como práctica (un hacer, una militancia), pero también a comprender, legitimar y apropiar los vínculos del arte escénico, de lo artístico, de lo estético con la (*mi*) subjetividad (no solo me informo, conozco, aprendo; sino que apporto, participo, determino) y con la conformación de prototipos identitarios (*ser de, en* la cultura, conexiones vitales con los entornos, opciones de adscripción a grupos o colectivos sociales) en donde cualquier individuo construye autónomamente sus marcos de referencia como sujeto y se adscribe a colectividades móviles, transitorias, muchas veces efímeras.

Una *pedagogía de la creación* en y para las artes escénicas que, como campo de estudio, explore, reconozca, interprete, postule las variables que operan al momento de la "*condición creadora*", aquel momento en el que un sujeto por petición externa, por impulso o por juego, se sitúa en condición de crear, en la perspectiva y en los términos propios de un acto o de un lenguaje artístico.

Condición creadora que atraviesa diversos registros o estilos, que va del simbo-

lismo, al expresionismo, al onirismo, a los flujos de pensamiento, al surrealismo y demás formas de creación artística referidas desde mediados del siglo XIX y que influyeron en la subjetividad creadora o la heurística, que es el descubrirse como creador desde la experiencia o el impulso, hasta la incorporación moderna de una reflexión sobre los mecanismos de creación individual-social. En otras palabras, la creación es una manifestación propia de la subjetividad, pero también un proceso de interacción o intercambio social, de negociación entre personas para componer un bien común.

¿Qué calidad educativa tiene reconocer que de los contextos y los referentes emana la creación ficcional y la recreación simbólica? De allí al conocimiento de otras estructuras complejas de pensamiento hay un potencial educativo extraordinario.

Entre otras, estas preguntas han sido el motor de una búsqueda alternativa y alterativa. Luego, el tránsito hacia exploraciones metodológicas estructuradas a través de lo escénico ha sido una tarea importante. Es por lo considerado, que es válido reforzar la idea de que la formación del educador de las artes escénicas debe trascender el conocimiento disciplinar fundado en las técnicas del actor, que aportan para la formación técnica de actores, pero no de docentes de espacios formativos no artísticos.

3.3 La pedagogía de la creación. Trazabilidad

¿Está instalado en el ámbito académico el concepto *pedagogía de la creación*? Contrario a lo que se podría pensar, consultar sobre pedagogía de la creación en la red es poco ilustrativo. Si uno quisiera saber qué tanto se ha abordado este campo, en su conjunto, o mejor, en la conjunción de los términos, se encontrará con poca indagación, a no ser que se trate de pedagogías de la creación aplicadas a áreas específicas. Sin embargo, pensar una pedagogía y unas didácticas de la creación, descentradas de los supuestos y los discursos del arte como “enseñanza y conocimiento en sí mismo” parece una alternativa prometedora para explorar conexiones diversas.

En términos políticos, es decir, de la instauración de principios sociales que afecten positivamente al colectivo; el que se esbocen o emerjan propuestas de esta naturaleza, como discursos de sentido frente a problemas claramente detectados (la preeminencia de los cuerpos teóricos de referencia propios de las artes, pres-

cindiendo del factor pedagógico, en los escenarios de aprendizaje no especializado; la singularización de los sujetos culturales, la apertura a la *experiencia artística* en la educación) marca un rumbo a ser contrastado en distintos escenarios educativos, sobre todo en programas pares. De ahí la pertinencia de este aporte en este encuentro ETTIEN 2023.

Entrevemos un potencial de exploración e indagación ya que la premisa fundamental, que invocamos, destaca el acto de la creación⁴ para efectos de los procesos formativos escolares no profesionales, antecediendo ella los campos o los componentes disciplinares canónicos. En otras palabras, la clase de teatro, la clase de pintura no aborda los lenguajes disciplinares *en sí mismos*, sino que las estructuras formales de tales manifestaciones (la escena, el volumen, la sonoridad) son utilizadas como medios o formatos o maneras de canalizar objetualmente una construcción creativa.

Si a ello aportamos hacia la construcción de una didáctica, de una metodología, de una práctica social, entonces podrá parecer más asible el potencial que significa un planteamiento diverso sobre el rol, la función del arte escénico en la escuela y en los escenarios de aprendizaje no especializados. Los debates sobre la crisis de representación son, entonces, fundamentales al momento de replantear estas representaciones sociales.

Porque, ¿qué es la educación en este momento, en el común de la escuela colombiana, para referenciar nuestro contexto, del que se nutren nuestras reflexiones? La así llamada coloquialmente *educación artística* es un conjunto de actividades más o menos informales (es decir, sin forma definida), signadas por una especie de lenguaje político de conveniencia, aquel que sostiene que el “arte” hace mejores personas, el arte aleja a los jóvenes de “los malos vicios”: todo lo que podría denominarse como la dictadura *lúdico-recreativo-maternal* que desvía el compromiso y componente cognitivo fundamental asociado al arte: la inconformidad, la incompletitud.

Y es que, lo sabemos, en el fondo, en su esencia histórica y quizá filosófica, el arte como episteme no es la distracción, o la simplificación de los mensajes del entorno, más bien su contrario. ¿Vamos a privar, en la formación, de esa clave

⁴ Según Coleridge, el rasgo definitorio del arte era la creatividad. Pero para otros, este rasgo ha sido algo más: la capacidad de inspirar admiración, emoción, perplejidad –o la perfección de formas. TATARKIEWICZ W, Historia de seis ideas. Tecnos, Madrid, 1995

del conocimiento, la sabiduría, la razón crítica, la contradicción, solo porque para el común de los ciudadanos arte es sinónimo de uso recreativo del tiempo libre? El arte, su conocimiento, discernimiento y práctica es el espacio para debatir con y sobre la sociedad, el poder y el statu quo; de reconvenir al colectivo, de cuestionar al sujeto mismo, por lo tanto, es hondamente desestabilizador. Cuando Esquilo, por citar algún artista dramático, hacía sus obras, lo que hacía era poner en circulación una suma de contradicciones esenciales del ser.

El activismo *lúdico-recreativo*, que hoy es el equivalente a la “artística” en la educación escolar, pone en riesgo el conocimiento, a favor de unas prácticas que, incluso si conllevaran a realizar un montaje de una obra de Esquilo, descontextualizarían la potencia de la prédica. La potencia de los lenguajes propios del arte, a su modo, pueden más bien, en vez de *sensibilizar*, simbolizar abiertamente los traumas individuales y sociales.

Esta vertiente que busca optar por una *pedagogía de la creación* asume los referentes en los marcos intelectuales, estructurales y cognitivos, para traducirlos al saber aprendido y aprehendido. Podríamos no estudiar o significar, por ejemplo, a Leonardo da Vinci como la figura cimera de la pintura occidental renacentista, sino como lo que fue también: un investigador, indagador de la forma, de la expresión, de la creación conectada al saber más que al impulso frenético de quien es “visitado” por las musas. Da Vinci es una figura muy frustrante, en términos del éxito profesional, ya que solo completó una obra en toda su vida: La Monna Lisa. El resto, obras parciales, inacabadas, porque él siempre estaba en medio de la pregunta: diseccionaba los cadáveres, ya que en un momento de su vida tenía, prácticamente, una morgue clandestina en su taller, solo para ver que las líneas que se dibujaban en una expresión eran movidas de manera mecánica a través de los tendones, los nervios, los músculos. Quizá él se preguntaba antes por la forma, quizá su *creación* estaba conectada con el afán intelectual de conocer. Por eso, su figura es tan inquietante para la concepción moderna del arte.

Así, cuando en el marco de nuestras pesquisas nos preguntamos por los referentes directos relativos a la *pedagogía de la creación* y encontramos que no hay mucho al respecto, y si a ello sumamos el tema de la crisis de la representación, que nos pone en la perspectiva de redefinir o reciclar paradigmas; cuando encontramos legitimados, académicamente hablando, los sincretismos, las hibridaciones y las yuxtaposiciones, no solo en el ámbito del teatro y del arte, sino de las tecnologías

y las ciencias duras, encontramos un espacio intelectualmente atractivo y académicamente desafiante para plantearnos una perspectiva diferenciadora sobre el arte en la escuela, en la educación y para la vida.

4. Colofón

La pregunta por la *pedagogía de la creación* se ha vuelto una constante, un poco para apropiarse el término e indagar sus sentidos, para aportar en la tarea de llenar de contenido tal indagación. Ha sido un llamado a bajar del pedestal el teatro, a prescindir del *teatrocentrismo*, o el *panteatrismo*; ya que esta actividad artística, al decir de Brecht, es sencillamente una actividad humana, un instrumento. El teatro, él solo, por sí mismo, no tiene sentido. Hay que llenarlo, o usarlo, como un lápiz. Un lápiz solo no es nada, tiene sentido cuando traza o escribe.

¿Qué es la creación a través del teatro? Existen, por supuesto, unas coordenadas de representación, modos, formas, géneros que históricamente emergieron y se consolidaron gracias a sus adscripciones de origen: tragedia, comedia, monólogos, farsa, diálogos, comedia, intervenciones, en fin.

Hemos acotado que todo sujeto, de manera consciente o inconsciente, es una constitución estética, asunto que se pone en evidencia no solamente por la forma de “parecer” (vestidos, colores usuales, accesorios), sino que se hace más evidente al momento de interrogar referentes. A un sujeto lo configuran sus referentes: familiares, afectivos, estéticos y políticos, entre otros. ¿Hasta qué punto se es consciente de ello? y quizá, más importante ¿para qué sirve ser consciente de ello?

El oficio primordial del profesor de arte, en los lugares en los que sucede el acto educativo, es el de promover la estética⁵. ¿Qué significa ello? Significa que, incluso antes que *la creación* y *el arte*, hay un campo de dominio instalado académicamente y aceptado comúnmente denominado *la estética*, que contribuye a reconocer, apropiarse, sentir, reaccionar, valorar subjetivamente las formas de aprehensión y comunicación de los diversos entornos. Información que me permite señalar un “me gusta”, “lo disfruto”, “me place”, “no me gusta”.

⁵ Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte. DRAE

Jara Martínez

Cuarta conferencia magistral

Del realismo a lo real y viceversa: poéticas del espacio escénico contemporáneo

Muchas gracias, estoy muy feliz de estar aquí, me estáis acogiendo de una manera realmente muy hermosa. Es mi primera vez en América y estoy muy emocionada, así que muchas gracias.

Yo me dedico al teatro español contemporáneo y especialmente al espacio escénico. Voy a hablar de casos de teatro y escenografía española, que espero puedan establecer puentes y cuestiones que a vosotros les haga interrogarse. Y sobre todo creo que puedo servir en conocer por dónde están las tendencias actuales del teatro de la plástica en España. Espero que así sea. Me he tenido que centrar en Madrid y Barcelona, y desde luego he descartado todo lo que tiene que ver con lo alternativo, donde se hacen cosas muy interesantes. Voy a contaros lo más visible, los grandes nombres. Luego me iré adentrando en desentrañar tendencias de por dónde creo que va la creación contemporánea hoy en día.

El título de la conferencia, esta idea de la poética del espacio contemporáneo, dice también “del realismo a lo real y viceversa”. La razones de esta unión tienen que ver con el lugar del realismo como forma de representación de la actualidad. Con realismo me refiero a aquellas representaciones miméticas de la realidad, que copian la realidad de forma casi como un espejo. Y con lo real, a aquellas manifestaciones que se adentran más en lo que Erika Fischer llama “la presentación”, aquello más performativo y que intenta realmente romper con la ficción. Esto será como la base por donde vamos a ir viendo los trabajos de todos estos creadores, como un hilo fino delgado que va uniendo toda la exposición.

El siglo XXI continúa con la ruptura del realismo, iniciada en la segunda mitad del siglo XX, y se ha adentrado en la exploración de las poéticas de lo real conectando con la idea de verdad y de autenticidad. Esta sociedad está cansada del *fake*,

parece que busca esa idea de verdad, de lo real, y en la poética de lo real conecta más, que quizá con el propio realismo en sí mismo.

Pero la mimesis planteada por Aristóteles parece ser todavía el origen de la creación contemporánea. Es un eterno juego del arte escénico imitar la vida o intentar huir de su representación. En los creadores y creadoras que voy a mostrar a continuación, se puede apreciar esa tensión dialéctica en su modo de abordar la escena.

En España, en la actualidad, nos hemos alejado del realismo hacia propuestas más poéticas, más expresivas o expresionistas, abstractas, simbólicas o incluso aquellas que se adentran en lo performativo. El teatro independiente nosotros lo entendemos como un movimiento español que hubo al final del franquismo; es Teatro Independiente con mayúscula, que de alguna forma intentó traer a España innovaciones que se estaban haciendo en el teatro europeo, después de cuarenta años de dictadura.

Realmente en el teatro independiente es donde se encuentra el precedente inmediato del arte escénico actual de España, tenemos que mirar a este pasado inmediato. En España nacieron compañías que innovaron investigando la historia del teatro y las corrientes escénicas extranjeras, para romper con los modos de hacer; y, por lo general, modos de hacer poco innovadores y muy pegados al realismo de los años 50 y 60, en ese franquismo tardío. Estas compañías surgieron en todo el territorio, pero especialmente importante fue lo que surgió en Barcelona. La influencia de la Agrupación Dramática de Barcelona y de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, va a transformar por completo el teatro catalán. Aparecen compañías muy conocidas de España, como Georgabás, Comedian, Dagon-damoll y después La Cubana, quienes hacen muy buen teatro musical. Estos grupos ayudaron a establecer bases para una modernidad en la plástica en España. Ha sido crucial para el desarrollo del espacio escénico también la especialidad de Escenografía, que se pone en marcha en las escuelas de arte dramático. El Instituto de Teatro de Barcelona tiene una escuela maravillosa de escenografía que empieza en 1992, y en Madrid empieza en 2003. Fijaos, recién en 2003... Estas dos escuelas de escenografía son las que realmente van a revolucionar, hoy en día, veintitantos años después... Todos los creadores vienen a las escuelas de arte dramático, realmente. Hay en todo el territorio, pero las más importantes son de Madrid y Barcelona.

No es posible hablar de escenografía catalana sin citar a Fabiá Puigserver, un hombre de teatro que fallece en 1991, pero que ejerce una influencia capital en el siglo XXI. Una obra emblemática fue *Yerma*; fue muy importante esa escenografía, con unas lonas a la derecha. Son unas lonas con unos ganchos que se van moviendo y los actores realmente practicaban por ese espacio de conflicto en el cuerpo y tenían que rodar, trepar, y la lona con esos ganchos iba cambiando de posiciones. Fue una escenografía absolutamente rompedora en la España de la época. Fijaos qué época, era el año 1971. Aquí tenemos algunos bocetos de esa escenografía, o la que tenéis arriba con ese practicable también en escalera de *Terra baixa*, que también fue una escenografía absolutamente innovadora para la época. También otro nombre sin olvidar, imprescindible, fue Francisco Nieva, que también fue dramaturgo. He traído algunas imágenes de Francisco Nieva para que veáis esa estética también nada realista, que intenta revolucionar ese teatro tan anclado en un viejo teatro en la España de la época.

Puigserver estudia en Polonia y esto influye mucho en su escenografía. Por eso tiene una escenografía tan expresionista, en una visión espacial del escenario y en un tratamiento de las texturas muy innovadoras. En el 76 funda el teatro Lliure, donde desplegó algunas de sus características estéticas. Es un espacio escénico que rompe la frontalidad, un espacio muy innovador en España, porque por primera vez era practicable, era movable; podías hacer dos bandas, tres bandas, cuatro bandas, cuestión que en España en esa época no era muy común. Como véis, es un escenario polivalente en Teatro Lliure y sigue siendo referente en la actualidad. Puigserver sobre todo innova mucho con los suelos y en las texturas escenográficas, con los materiales como lona, como tierra; mete de tierra en el escenario y esa corriente alejada del realismo nos lleva a una teatralidad y un juego con el espectador.

En esta línea, pero con la implicación muy fuerte del público, trabaja sus propuestas lago Pericot. Pocos artistas plásticos han ganado un premio nacional de arte escénica y es el caso de Pericot en 1990. Crea espacios muy atmosféricos. En este caso, una atmósfera muy claustrofóbica en *El proceso* de Kafka, o atmósferas desafiantes con una fuerte crítica política.

Isidre Prunés tendrá a Pericot y a Puigserver como maestros en el Institut del Teatre, y a la vez él mismo fue también docente en esta escuela. Su sello de identidad fue la estética estilística realista-poética, como él mismo señala al hablar de su

trabajo. Otra característica de su poética son los niveles escenográficos; también en España fue algo muy innovador empezar a trabajar en distintos niveles. Y junto con Montse Amenós trabajan en un importante grupo que he nombrado antes, que se llama Dagoll-Dagom. Son buenísimos en este grupo... También hacen mucho teatro musical y fueron muy admirados con montajes como *Mar y cielo*, en ese barco practicable tan bonito que veis ahí arriba, que se movía y podían transitar. U otros espacios como mucho más imaginativos, sencillos y efectivos como *La Tempestad* de Shakespeare de Lluís Pasqual, cuyo único elemento eran pallets de madera que creaban los distintos espacios de la obra de Shakespeare. Con los pallets se creaba la idea de la tormenta, la idea de la isla, y eran esos pallets moviéndose en el espacio, tan sencillo. Con lo cual, Prunés es un creador que puede crear un barco maravilloso y luego una metáfora escenográfica como pueden ser unos pallets de madera y con eso te hago todos los cambios en una obra de teatro tan compleja.

Vamos a pasar al esteticismo absoluto. Alfons Flores es actualmente uno de los escenógrafos más reconocidos del panorama español contemporáneo y con más proyección internacional. Su carrera se une al director Calixto Bieito, muy conocido en España, y hacen numerosas producciones con otro productor clave y catalán que se llama Àlex Ollé. En su trabajo hay una visión de gran formato muy esteticista, una labor espectacular. Buscando siempre ese llenar incluso el propio espacio de la sala como parte de la escenografía, también era una de sus características. Crea espacios a base de metáforas, símbolos visuales. Es un creador autodidacta; lo digo porque es algo peculiar, no suele ser común y trabajó mucho en escenografías conceptuales y es muy intuitivo, muy rápido; yo he podido formarme con él y es mucho de la intuición, del creativo, de una primera imagen que te que te viene. Fijaos esta escenografía que ha hecho con crucifijo. Es un elemento que se duplica en el espacio. Calixto es uno de nuestros directores más polémicos y conocidos internacionalmente. Sus propuestas se alejan totalmente del realismo y abrazan lo expresivo y lo teatral.

Otro director polémico, aunque no tanto, es Àlex Rigola. Él innova en un sello posmoderno en España, de la manera de acometer los textos clásicos con espacios de síntesis, sobrios, contemporáneos. Trabaja con este escenógrafo que veis aquí, son un equipo creativo, Max Glaenzel y Rigola. Rigola comienza en su etapa haciendo mucho teatro postdramático, luego pasa a montajes donde no usa nada de tecnología, son montajes mucho más narrativos, y por último va a

fusionar ambas corrientes y crea ahora un tipo de teatro muy interesante, que si alguno le interesa el teatro de lo real, os ánimo a que investiguen, porque lo que hace es fusionar el personaje con el actor. No se sabe muy bien quién habla, si habla Tío Vania o habla el actor que interpreta a Tío Vania. Hace dramaturgia, donde mezcla personaje y actor en espacios muy íntimos con los espectadores, donde hace cajas de maderas y junta espectadores y públicos en un mismo lugar. Es casi que no hay separación entre el actor y el espectador. Y está haciendo cosas en esa línea, yo creo que muy interesantes de ese teatro de lo real. Con Àlex Rigola trabaja, como decía Max Glaenzel que apuesta por espacios poéticos y simbólicos sus propuestas. Esto es el público de Lorca, en el teatro de La Barriga.

Paco Azorín tiene una producción muy variada en formatos pequeños. También eso lo hacía grande. Tuvo muy buenas críticas un trabajo que hizo que fue *El método Grönholm*, en un escenario muy interesante, en el Teatro Nacional de Cataluña, y él hace mucha ópera. Ahora también dirige. *El método Grönholm*, de Jordi Galcerán, será también uno de sus montajes más premiados. Tiene muchos premios Paco Azorín, sobre todo en el mundo de la ópera.

Andrea D'Odorico fue un escenógrafo italiano que viene de la arquitectura. Es una figura clave que influencia muchísimo a los artistas posteriores. Se vincula con un director que es importante en España, José Carlos Plaza; es un ejemplo de un trabajo muy riguroso que combina tradición arquitectónica clásica italiana, telones pintados, arquitecturas en perspectiva, armonía de color, con la innovación y la personalidad española. Es una fusión ítalo-española muy interesante. Juan Sanz y Miguel Ángel Coso han creado una empresa de teatro que lo que hace es investigar en los orígenes del teatro del siglo de oro. La empresa o la compañía se llama Antigua Escena, y han elaborado bastantes proyectos rescatando incluso instrumentos originales que se usaban en el Siglo de Oro, el siglo XVII. Han reconstruido actos sacramentales del siglo XVII y los han puesto en su época. Pero también crean escenografías de formato muy variado. Aquí tenemos un par de ejemplos de su trabajo.

Vamos con mujeres que hay muchas y muy buenas. Ana Garay es escenógrafa, figurinista, ha trabajado creando espacios escénicos para ópera y su escenografía se caracteriza por una gran espectacularidad, sumando un resultado atractivo en la estética y siempre cambiante, siempre estimulando mucho al público. El diseño para *El mágico prodigioso* de Calderón, un montaje que se hizo dirigido por Pérez de

la Fuente, es muy buen ejemplo de su poética, supuso de innovación visual para la España del año 2006, en la manera de hacer el texto clásico. Es un suelo metálico que se retroiluminaba por abajo y a través de la rejilla aparecía una luz de navidad de abajo-arriba. Por lo tanto, esa obra que trata sobre el demonio cobraba mucha fuerza. Esa idea de atmósfera de la maldad. Es el demonio quien se iluminaba por abajo, con esa luz que aparecía por las rejillas de las sillas. Luego, en un momento dado el demonio queda interpretado por esa magnífica actriz española se podía descolgar de la escenografía, entonces el demonio realmente volaba. Era una obra muy interesante, yo trabajé en este montaje y fue una gozada esa escenografía.

Otra mujer que es excepcional en España, que se llevaba todos los premios, se llama Elisa Sanz, es licenciada en la RESAD y ha montado y ha impulsado algo que en España tenemos ahora que es la Asociación de Artistas Plásticos de España. No sé cómo estáis aquí de asociaciones, allí está dándose muy bien. Es muy original en su trabajo, hace mucha escenografía para danza, para teatro, para infancia y juventud y destaca sobre todo su poética muy imaginativa. Por ejemplo, en *Play* de la compañía Aracaladanza. Un diseño de espacio muy impactante, muy original, que trabaja la estética de fantasía, que no es tan fácil. Luego me adentraré más en ella.

Hay dos escenógrafos italianos que ahora mismo trabajan más en Madrid, son fundamentales. Ella es Mónica Boromello y él se llama Alessio Meloni, ambos están muy influenciados por los nuevos medios, por las redes sociales, por los móviles, por las nuevas tecnologías. Están trabajando en esa línea. Cada uno con su estilo, pero son dos nombres también muy interesantes de la escenografía. Mónica Boromello y Alessio Meloni.

La estética tiene un gran peso en las creaciones de la directora Marta Pazos. Su diseño plástico quizás sea una señal, para saber por dónde camina la tendencia escenográfica en la actualidad. Vamos por el acento en el teatro de la imagen, en discursos contemporáneos, en intentar sorprender al público. Se le puede criticar —yo lo hago, de hecho— la ausencia de una dramaturgia sólida y un discurso político profundo. La foto es preciosa, pero los montajes adolecen de cierta profundidad. Ella tiene un sello propio, en todo caso, donde usa un colorido pictórico en la escena, inunda de monocromo casi todos sus trabajos, de colores complementarios, al borde de la desarmonía... está ahí rayando la desarmonía en el color, porque quiere buscar esa fuerza, y el color es la base de todo su

trabajo, apostando por abandonar el negro, el blanco, los grises, que son los que pueblan los escenarios. Ella lo denosta e introduce unas tonalidades realmente difícilísimas, como el naranja fosforito de la *Comedia sin título* de García Lorca, en el Centro Dramático Nacional durante el 2001.

Vamos a hablar de vestuario. La evolución de un diseño de un vestuario será paralelo al de escenografía: continuidad de la base creativa del teatro independiente y de los años 90, amplitud en las opciones estéticas, influencia de internet y en las posibilidades del diseño, gracias a las innovaciones tecnológicas. En este caso, el cambio es provocado por la aparición de nuevos tejidos sintéticos y en contrapartida de la reivindicación de los tejidos naturales, como que se ha vuelto atrás en el diseño y se reivindica lo natural en el diseño, se busca más la seda, el algodón, el hilo. En el vestuario se produce una apertura creativa en el siglo XXI, pero este canal expresivo se mantiene más pegado a la producción mimética de la escenografía. En la escenificación se tiene espacio abstracto y conceptual, pero se mantiene todavía un anclaje realista en el vestuario. Este se utiliza del modelo real, se hace algo más minimalista, más teatralizado, se hace una mixtura estética, pero son pocas las veces que puede considerarse abstracto, sin ningún signo locativo. En las presentaciones de teatros clásicos, especialmente del siglo de oro, es una tendencia generalizada en España que tendemos a hacer escenografías abstractas sin nada de realismo, y sin embargo, los vestuarios siguen siendo muy realistas. Esto es una fórmula, es una contradicción, realmente. No es el mismo grado de convención en un caso y otro, sin embargo al público no le extraña ni choca. ¿Por qué? Porque Adolfo Marsillach, que fue un director que creó la compañía de teatro clásico en España, empezó a escenificar las obras así. Escenografías muy abstractas y vestuario realista. En España como que estamos acostumbrados a esta manera, si no lo vemos, nos choca. A mí me da la sensación que esto se ha trasladado hasta aquí, creo que aquí también hay cierta tendencia a escenificar los clásicos con escenografía abstracta y vestuario realista. Creo que la tendencia de Marsillach ha influenciado eso.

Fundamentales diseñadores en España que voy a nombrar muy brevemente, a lo mejor alguno suena: Artiñano, Pedro Moreno, Merced Paloma, Paco Delgado, Andújar, Lorenzo Caprile, que es muy famoso con el vestido de la reina de España con la que se casó, que hace moda, pero también teatro. No me voy a meter en ellos, son como clásicos, pero sí que me gustaría hablarlos de tres características de donde está situado hoy en día el diseño de vestuario. La recreación histórica

desde la civilización y la modernidad es una seña de identidad del diseño de vestuario. No se reproduce el modelo, si no que se estiliza el modelo, el traje reconocible pero es mucho más eficaz. Da como resultado el referente histórico, pero no es una reproducción, si no que conecta mucho más con el mundo contemporáneo. Aquí es una maestra María Araujo, que es una diseñadora que se afincó en Barcelona. Araujo tiene un especial predilección por una creación de vestuarios de época, pero no suele recrear las piezas, si no que se inspira. Así lo hace en *El lindo Don Diego* de Moreto, que respeta la ubicación histórica del siglo XVII, pero los acabados y sobre todo los tejidos son de moda contemporánea. Yo diseñé algo parecido también: un vestuario, corte clásico, tejido contemporáneo. Corte clásico pero utilizamos jeans o telas modernas.

Carmen de Giles es una figurinista sevillana muy importante, lleva muchísimo tiempo trabajando con compañías como la Cuadra de Sevilla con Salvador Távora, y sobre todo ha trabajado con Atalaya, que es una compañía fundamental del teatro andaluz. Y ella ha innovado mucho la estética, porque ha conseguido que tenga una raíz cultural de folklore andaluz, pero a la vez se ha adaptado mucho una dramaturgia moderna. Como que ha sabido modernizar el folklore andaluz en el diseño de vestuario. No ha perdido el carácter flamenco, pero se ha modernizado. Fijaos, algo parecido pasa con un diseño que vamos a ver ahora, que es una inspiración folclórica pero no andaluza, si no del norte de la península ibérica, de los vascos, del país vasco. Esta diseñadora hizo una obra que se llama *Osaka*, que es una pieza de danza con cinco bailarines. Se inspiran en el folklore vasco pero revisitan esas raíces culturales a partir de sus formas y tejidos y lo llevan a la modernidad. Introducen incluso también piezas vinculadas a lo femenino, como pueden ser la falda. Entonces, hacen una revisitación de ese folklore.

Deborah Macías está unida a la compañía Nao D'amores. Su director ha ganado ahora el primero nacional, hace un mes. Ella es la figurinista y como veis lo que hace es investigar en todo lo que es el siglo XV y XVI del teatro del siglo español y hace una reinención escénica aparte de estas grandes investigaciones, como puede ser la comedia *Aquilana* y también *Nise: la tragedia de Inés de Castro*. Fijaos el siglo XVII está muy estudiado, pero no tanto la tradición del teatro prebarroco. Ese teatro está más olvidado, todo el teatro del siglo XV y XVI. Entonces Nao D'amores es una compañía que rescata estos textos y los pone en escena. Hacen un trabajo tan bello, tan bonito, tenéis que verlo. Internet ahora abre puertas. Buscaros. Es un trabajo precioso de teatro clásico de esa época.

Vamos con otra característica: abandono del realismo por una estética estilística de fantasía. Existe también esta vía donde nos metemos en esta función, donde nos alejamos totalmente del realismo. Nos vamos a crear atmósferas, vamos a diseñar más en base a una tesis de la obra o la convención dramática. Son diseños más abiertos y más libres de hacerlo creativos, no parten de un único modelo de la realidad, trabajan con la fantasía, como decía, y se han desarrollado más desde luego en el campo de la danza, lírica, circo, teatro de calle, infantil y se han quitado ese complejo del peso de la tradición realista. Aquí, desde luego, la maestra es Elisa Sanz, que ha hecho este tipo de trabajo, como puede ser *Pequeños paraísos*, *Nubes*, con *Play*, que es la obra que hemos visto.

La estética del siglo XXI tiene una gran influencia del teatro alemán contemporáneo. Yo creo que esa es la siguiente gran característica de nuestro teatro. Miramos mucho a Europa. Desde España miramos mucho a Alemania como ese modelo a seguir, y quizás miramos menos a otros lugares donde estamos mucho más cercanos. Está muy bien, me encanta el drama alemán. Pero nos han colonizado un poco el teatro, con ese teatro frío, rectilíneo, con esos contenedores escenográficos, donde los actores salen a un espacio vacío. Súper frío.

El gusto y el estudio de la obra de Bertolt Brecht, por parte de los grupos del teatro independiente; la potencia del teatro berlinés de este siglo, con la referencia principal de Astrid Meyer y la asociación de los posmodernos a esa estética germana, hace que hayan adoptado formas mezclándose con lo patrio. Así se ven en los escenarios españoles las propuestas expresionistas que trabajan con lo grotesco, con una tendencia hacia tonos neutros, espacios diáfanos, luces frías. Estas rehúsan de atmósferas cálidas y agradables, por otras que provocan, incomodan e incluso violentan al público, y qué buscan generar un impacto en la imagen y el sonido. En la poética de Tomás Pándur, director eslovaco, que se afincó en España en sus últimos años, encontramos la recreación de espacios abstractos, de gran formato, que buscan una estética estilística esteticista, que quiere seducir los sentidos a través de la belleza. Es recurrente el uso de corpóreos, practicables, texturas frías, en contraste con cuerpos semidesnudos, que buscan transmitir una atmósfera de soledad, de decadencia melancólica, de violencia, pero también de sensualidad. En el uso del color predominan los neutros combinados con un contraste de color primario, casi siempre en Pándur: el rojo. Sus espacios no son nunca realistas y reflejan mundos míticos y oníricos. La labor del diseño de iluminación de vídeo y de espacio sonoro está viviendo un

momento de esplendor en el siglo XXI, por las posibilidades creativas que se han abierto en las nuevas tecnologías.

Han revolucionado el campo, por ejemplo, la aparición de las luces LED, entre otros avances, como la mejora en los sistemas de sonorización, que también han mejorado muchísimo, y sobre todo el vídeo analógico y el digital que se ha desarrollado en este siglo. En la década del 80 aparece en el mercado la lámpara HMI, pero llegaría una segunda revolución en el siglo XXI con las luces LED. No sé si aquí trabajen con luces LED. Está totalmente estandarizado ya, habéis abandonado totalmente las otras. Nosotros ya las hemos abandonado, también. ¿Por qué? Porque en 2018 de hecho se anunciaba la desaparición de la fuente de la luz halógena y el cambio por este tipo de tecnología que permite ahorro energético, que está cambiando totalmente la iluminación en el teatro. Con estas luces se produce una mejora de la potencia lumínica, la precisión de la zona iluminada, la velocidad, la variedad de los cambios de luz y, sobre todo, la explosión de color y variedad. También ha suscitado detractores, por eso digo si aquí ha habido gente que ha dicho “no, nos negamos a poner las luces LED”. En España ha sido decreto ley, o sea, nadie pudo hacer nada para remediarlo, pero hubo un movimiento que se llamaba “Safe Dustem”: un movimiento de gente que no quería que acabara la luz, pero bueno, el planeta se extingue, ¿qué vamos a hacer? Bueno, la luz deja de tener esa tarea fundamental de permitir visibilidad, para elegirse como parte de la dramaturgia visual. Los artistas lumínicos la reivindican, en la primera mitad del siglo XXI, o sea, de 2000 a 2010. Hubo en España una reivindicación muy fuerte de los iluminadores, porque querían crear atmósferas, no querían hacer cosas que se vieran, querían crear cuadros. ¿Qué pasó? Que no se veía, no se veían las obras. Yo vi obras de teatro que se no veía nada, la visibilidad había desaparecido. Entonces, hubo mucha tensión en esa primera década del siglo XXI, entre iluminadores que querían realmente pintar la escena y generar la atmósfera, y los directores y el público que decían que “no se ve, no vemos nada, necesitamos ver”. Esto se suavizó, se empezó a saber utilizar mejor las luces LED, se empezó a poder armonizar y se llegó a un equilibrio en la segunda mitad del siglo XXI. Pero desde luego creo que la iluminación moderna ha experimentado un alejamiento de la luz natural por un aumento de la expresividad simbólica de la luz. No sé si estáis de acuerdo, pero creo que esta es un poco la tendencia. Ir más hacia emociones, más que a la visibilidad. Alguna luz mucho más simbólica, expresiva, esteticista: Los focos, se ha sumado también, el vídeo como fuente de luz fundamental, que tiene mucha potencia de cobertura y de color, e

incluso han hecho algunas propuestas más innovadoras, que incluso sea el propio vídeo el que manche la escena, e incluso crea falta de perspectiva, o sea, es como que aplanan la escena. Es como que el actor se encosta contra el fondo y hacen fondos como muy planos manchan a los actores con el vídeo. Esto también se está experimentando bastante en España.

Hay un iluminador fundamental en España que se llama Juan Gómez-Cornejo. Es la única persona del mundo de la iluminación que ha ganado el Premio Nacional de Teatro en 2011. Se llama Juan Gómez-Cornejo. Con Gerardo Vera crea, entre otros, el diseño de luces de divinas palabras y dos años después *Rey Lear*, que es de una enorme modernidad visual y que anticipa el modo de abordar los clásicos en años futuros. Gómez-Cornejo, como se ha dicho, se convierte también en el iluminador de Tomás Pándor para los montajes que él hace en España. Son montajes fundamentales: *Fausto* en esa época, e *Inferno* de Tomás Pándor, que son fundamentales. Es imposible hablar de Gómez-Cornejo. Él ha atravesado realmente el teatro del siglo XXI. Yo creo que es la persona que más puede saber del teatro porque ha trabajado con multitud de directores. Él fue el presidente de la Asociación de Autores de Iluminación entre el año 2012 a 2020. Otro importante iluminador se llama Carlos Marquería. Es un director polifacético, es autor, director, pintor, escenógrafo, iluminador y es un iluminador fundamental en toda la corriente de teatro. Es el iluminador de mano derecha, de Ángel y Calidez, y de Rodrigo García, que son nuestros dos directores más conocidos internacionalmente, estos dos creadores. Él mismo también hace propuestas muy performativas, muy modernas. Se llama Carlos Marquería.

Pedro Llaue coge el relevo de Gómez-Cornejo al frente de la Asociación de Iluminación y ahora la preside él, porque Cornejo lo deja en el 2020, y ha sido varias veces premiado. De hecho, la escenografía de *Play*, como he visto antes, de Elisa Sanz, la iluminación es de Pedro Llau, y fue muy innovadora y sorprendente su iluminación creada para Hurtain, de *Animalario*. El núcleo de la propuesta era una gran lámpara, suspendida del techo, un par CP61 y cañones de seguimiento HMI. Así recreó el ambiente y la atmósfera de los combates de boxeo de los años 60 y 70. Como veis, se ve regular, pero fue una iluminación increíble, con unas grandes luces blancas que atravesaban toda la escena, como si fuera un combate de boxeo de esa época. Fue una iluminación muy interesante. La videoescena era un foco gigante HMI que estaba encima del escenario, cubriendo toda la escena, y hacía ese efecto de gran lámpara de boxeo de aquella época. La videoescena

se ha convertido en una herramienta de igual importancia que la escenografía, el vestuario, la iluminación, porque su presencia ha ido en claro aumento a lo largo del siglo XXI, y es imparable en España. Es el canal expresivo más joven del teatro actual, aunque realmente tenga más de un siglo ya... el término videoescena que creó Luis Tenón. No solo la tecnología digital del propio aparato de proyección ha determinado el devenir de la historia del vídeo en el siglo XXI. Los avances escenográficos... vamos a darnos un poquito de mérito también... han cambiado radicalmente la superficie donde incide la luz proyectada.

El uso del vídeo va en aumento en la escenificación, por su existencia permanente en otros ámbitos como los teléfonos móviles, la accesibilidad a la tecnología para el artista. Se ha abaratado mucho la producción también, por lo menos en España, del uso audiovisual. Antes era muy caro un proyector, ahora ha abaratado mucho. La tendencia, sin embargo, parece haber remitido en los últimos años y el uso de la videoescena haber encontrado su lugar. Estábamos ya saturados de videoescenas, era todo vídeo. Ahora parece que hemos encontrado ese equilibrio, cierta medida, y, sobre todo, sentido dramático, que es lo que se está apostando mucho ahora, que el vídeo cuente algo que sirva para algo que tenga un sentido, que tenga una dramaturgia, que sea fundamental, que no sea un adorno. Y normalmente un adorno que además es redundante, que te cuenta algo que ya te está contando la escena. Por lo tanto, el espectador se aburre, porque todo le dice lo mismo. Esa es la idea. Ahora mismo tengo un estudiante que acaba de terminar una tesis doctoral, que se llama José Manuel Teira. Antes he recomendado que tiene artículos en abierto en internet que podéis encontrar y él hace una taxonomía del uso del audiovisual en escena. Yo creo que la publicará, es una tesis muy interesante y la va nombrando.

No me puedo detener en videoescena, porque me alargo mucho y quiero hacer reflexiones un poco con vosotros, pero sí que os voy a hablar levemente de qué características para él son importantes. Él dice que la primera categoría es definida como video-escenografía, y luego la divide en una subparte. Pero son esos objetivos principales: crear textura escenográfica. La segunda categoría es la teatralización de la videoescena. Este puede ser, por ejemplo, un ordenador o una televisión o un videojuego como el que juega Alex Serrano como performance en *A House in Asia*, que también son los responsables de la videocreación. La tercera categoría es la videoescena multiplicativa, dice él, que es una extensión temporal y espacial. La siguiente dice que es un collage. Son capturas de cámara en directo

que hacen collage de vídeo y que ofrece una multiplicidad de puntos de vista. Es el recurso habitual de la agrupación Señor Serrano, que muestra a través de la pantalla pequeñas acciones realizadas en escena. Asimismo el vídeo permite réplica de acciones donde el performance en escena recrea acciones de otro actor en la pantalla.

El uso del vídeo puede ser meta videoescena o puede ser hipermediación, que se puede ver claramente en este espectáculo también, donde la maqueta es reconocida por la cámara y al llegar a una televisión en miniatura... que en la vídeo escena aparece de escala natural, se introduce en ella un vídeo precedente de una película. Se va jugando con unas capas de vídeos que van habiendo otras capas de vídeo.

Además del uso escenográfico, el vídeo puede ofrecer una función caracterizadora, explicar monólogos interiores, narraciones, sensaciones de personajes en el espacio o escenificar en el presente recurso del personaje. Por ejemplo, personajes vídeo escénicos puros cuando se suplen actores en pantalla o mixtos cuando hay actores en persona que también se ven en pantalla. Y por último habla de una videoescena textual. Bueno, simplemente os dejo ahí eso para crear cierto interés y que podáis buscar sus artículos. "Taxonomía del audiovisual", de José Manuel Teira: tiene bastante publicado y tengo su tesis en mi ordenador. Cuando lo apruebe se podrá ya doctorar. Está haciendo un buen trabajo.

Como decía, la profesión del video creador va a un aumento en España. Se está profesionalizando mucho el video creador. También se han incorporado los video creadores dentro de la asociación de artistas plásticos; que hacen publicaciones, encuentros, cursos. Y hay un video creador fundamental que os recomiendo también, que se llama Álvaro Luna, que es el más importante video creador ahora mismo de España.

Álvaro Luna es muy promotor también de la videoescena en España. Trabaja mucho con una compañía que hace un trabajo muy bonito con gente muy joven, adolescentes y gente de 17 y 18 años. Tiene una compañía, lo digo para los jóvenes, que se llama La Joven. Es una compañía privada que es con gente joven, gente mayor de edad pero muy joven. Y buscan conectar mucho con los jóvenes en el teatro para que los jóvenes vean teatro hecho por jóvenes, que a veces no hay teatro hecho por jóvenes. Entonces, no conectan porque no se ven representados

en escena. Son de una calidad buenísima, se llaman La Joven Compañía y trabajan mucho con el vídeo como manera de enganchar precisamente a los nuevos espectadores al teatro. Os recomiendo muchísimo esta compañía a la gente más joven de la sala. Y los no tan jóvenes también, porque realmente es un trabajo muy bueno, muy interesante.

Para ir concluyendo. En el siglo XXI se ha iniciado lo que se denomina teatro de la imagen, que tiene a la sociedad de la imagen como contexto. Y sumado a la explosión que han cobrado las nuevas tecnologías, ha hecho que las cuestiones visuales en el teatro sean exponencialmente más notorias en el conjunto de la escenificación. En el desarrollo histórico de la plástica, en el siglo XXI, en realidad de toda la época y en todos los ámbitos, viene marcado por el desarrollo económico. Qué gran verdad, ¿no? Es así. El teatro actual ha causado cambios significativos a partir de las crisis económicas. Es complejo establecer cuáles son las tendencias de la plástica o cómo ha influenciado estas crisis porque todavía no tenemos mucha distancia histórica. Pero existen pautas predominantes en las propuestas más innovadoras en las que me voy a detener a continuación. Este siglo parece mantener la polaridad de la anterior entre escenografías realistas y abstractas. Si vienen más común que las propuestas que se alejan de la copia de la realidad cotidiana se adecúan más fácilmente a los gustos del público —ojo, un público acostumbrado al teatro, no un público de aficionados ni un público de lo comercial—, digamos que el público tiene más gusto por aquello que se aleja del realismo y que abre otros mundos poéticos a los espectadores. Se ha normalizado este tipo de teatro en los teatros públicos, en las producciones incluso privadas. La elección por escenografías que transmitan una tesis diseñada para presentar un núcleo de convicción dramática de forma conceptual cobra fuerza en detrimento de aquellas que responden al ambiente o a la caracterización de los personajes.

El espacio —escenografía, luces, bioescena, vestuario— otorga una importancia capital a la atmósfera, a las sensaciones y no solamente al ambiente, a lo locativo, a dónde sucede la acción. La tecnificación está marcándolas artes escénicas del siglo XXI, hasta el punto de cierta saturación. En el espacio escénico y sonoro tienen un papel protagónico las nuevas tecnologías. No es algo nuevo. El teatro siempre ha incorporado a los nuevos avances tecnológicos, siempre, pero claro, si vemos la evolución exponencial de la tecnología es como que este siglo ha pegado un salto enorme. Nunca antes habíamos vivido una masificación tecnológica como la que se está experimentando en el siglo XXI en España. Siempre hablo de España, no

sé en otros lugares. La tecnología vertebró el proceso de creación y de exhibición. Cabe preguntarse qué está al servicio de qué, si la tecnología del arte o si está el arte al servicio de la industria tecnológica. Esta última reflexión es la clave para el futuro de la plástica escénica. Ante la incapacidad de imaginar el futuro del siglo XXI, debido a que la tecnología está sufriendo un avance muy difícil de alumbrar, no sabemos hacia dónde vamos, ya hay inteligencia artificial. No sabemos dónde nos van a llevar, es indiscutible. Pero no vamos a quedarnos ajenos, vamos a seguir incorporando la tecnología. El teatro lo ha hecho siempre, no lo vamos a dejar de hacer. Vamos a incorporar esas tecnologías a nuestro alcance. Pero, sin embargo, la esencia humana y la comunicación en directo que han hecho al teatro único como arte permanecerá, se reivindicará, como hasta ahora, como salvación del cuerpo a cuerpo característico del teatro. Las formas de mediación con el público y los intentos de dejar constancia documental de la recepción, ya sea a través de testimonios orales escritos en mediciones neurocientíficas, es un campo de trabajo en aumento.

Ciertamente, uno de los cambios de paradigma en el ámbito de los estudios teatrales ha sido valorar más la función del espectador en el hecho escénico. La relación con el público es quizás uno de los puntos determinantes para comprender las nuevas búsquedas estéticas del teatro del siglo XXI. En la creación escénica de los últimos 25 años se puede observar un incremento en la preocupación por conectar, por encontrar nuevas vías de comunicación con la audiencia, que es una audiencia esquiva hacia lo teatral, deslumbrada por el auge de las redes sociales, los canales multiplataforma de contenidos audiovisuales. En el teatro más innovador español la idea de experiencia teatral ha desplazado la experiencia teatral, ha querido desplazar a la de consumo. Ya no queremos que vengan a consumir, queremos que vengan a tener una experiencia teatral. Eso es como nuestro afán como creadores, lo que yo siento. Queremos que tengan una experiencia. No tratar al público como una masa uniforme, a oscuras en su butaca, con una capacidad propia e interpretación personal y única de la obra de arte, acorde también a ese individualismo de la sociedad que nos ha impuesto definitivamente la posmodernidad. En este sentido tiende a ser directo el teatro en su enunciación con el público, rompe definitivamente con la convención del realismo esa idea consolidada de polar romanticismo de la cuarta pared. Así busca otras estrategias estéticas que promuevan la imaginación y la interpelación personal.

Será a finales del siglo XX, desde el ámbito de la creación y la esfera de la gestión cultural, cuando se enfatice el trabajo de la relación con los públicos, buscando mejorar, enriquecer, convocar de forma más diversa a las sociedades del teatro. La caída de las grandes ideologías con el avance del siglo XX también afecta a este cambio. La figura del y de la artista deja de posicionarse como un portador o portadora de la verdad y comienza a plantearse su propio papel en la creación. Este replanteamiento y reconfiguración del teatro en su relación y diálogo con la sociedad determina tanto el tratamiento de la ficción como se observará también en el ámbito de la dramaturgia y en el rol, incluso en el rol de las personas que trabajan en las creaciones.

En función de cómo es tu proceso creativo, también tiene que ser coherente con tu propia ideología y con lo que estás contando en la obra. ¿Cómo vas a contar en la obra un gran discurso ideológico, si tú luego eres un tirano en tu propio proceso? ¿O eres una persona que no escucha y luego estás “ah, no, hago teatro para hablar de las bondades del mundo y la sociedad”? ¿Eres tú bondadoso con tus equipos? Esto también se está replanteando mucho en España. También el proceso, la forma, eso es, la forma es el fondo, la forma es el fondo, no hay coherencia en eso, efectivamente. Este replanteamiento y reconfiguración del teatro con su relación y diálogo con la sociedad nos va a ir cambiando. Vamos a eludir la representación de la realidad para presentar una realidad, convocar, compartir con el público.

El teatro postdramático conlleva un giro en el vínculo que se establece con el público ya que, según Lehmann, el nuevo teatro extrae consecuencia del desplazamiento del lugar del espectador arrancando su protección introducido en el momento teatral real. De la figura de los capocómicos, de las grandes actrices que coronaban la primera mitad del siglo XX, a quien el público rendía su más hondo sentimiento de admiración, a las conexiones que intentan plantearse en la actualidad hay grandes diferencias. Emerge en este tiempo, en algunas tendencias del teatro, no en todas, la valoración del artista ya no como creador en el sentido de demiurgo de la realidad, sino como guía para la sociedad, con la tarea de dinamizar una reflexión conjunta, una labor de mediación, un trabajo de mediaturgia. Así se ha terminado. Así lo decía una performance, Sara Serrano, en un estreno que estuve. Hablaba de mediaturgia. Ellos no son actores, no son performantes, son mediaturgios, algo de intermediarios con el público, entre creadores y público. Así, el teatro trabaja con ornamentos de incertidumbre, de

oscuridad en el relato, de fragmentación en la estructura, el nudo en los enlaces, disolución de las nociones habituales de género. Ya no hay personajes, no hay diálogo en muchos casos.

Un significado del cuerpo del intérprete que se posiciona a veces por encima de la palabra, ritualidad del acto performativo que supera una lógica tradicional, provoca, despierta: un nuevo tipo de vinculación con el público que se siente interpelado, increpado, convocado.

Dos hechos importantes configuran el teatro del siglo XXI. La incorporación progresiva de las mujeres en todos los ámbitos de las artes escénicas y la relación con los públicos. A ello se suma el tercero, la evolución tecnológica. Yo creo que son las tres grandes revoluciones del siglo XXI. La incorporación de la mujer, la tecnología y también la relación con los públicos. El siglo XXI hace un teatro más femenino, más feminista, diversifica su modo de relacionarse con el público y es un teatro que ha, como ha sucedido siempre, incorporado esas tecnologías. Se podría añadir a esto cómo los procesos de producción se ven modificados por las crisis económicas, sobre todo la iniciada en 2018 en España, por lo menos nos pegó ahí muy fuerte, ¿no?, y todas las crisis económicas posteriores, y desde luego un caso fundamental donde todavía no tenemos perspectiva, como es el covid-19. La importancia de la imaginación del público en la recepción teatral en el siglo XXI ha encontrado un aliado en la tecnología. Es verdad que es un aliado. Máxime, cuando ambas cuestiones forman parte de la idiosincrasia del teatro. La tecnología ha tenido un impacto significativo en los modos de producir y en el resultado de las obras. Se han ido desarrollando herramientas del público activo.

La tecnología ha traído también muchas plataformas de interacción, herramientas de busca activa, público que puede decidir durante las obras, pero también ha potenciado la imagen, el sonido y la tecnología como temática también ha ocupado en muchos casos el contenido de las obras. El reto al que se enfrenta el teatro en este siglo es el progresivo cambio que se está produciendo en la atención del público, su mermada capacidad de concentración como efecto de la exposición a la multipantalla y del uso constante del móvil en la vida cotidiana. Las respuestas desde el escenario son diversas, desde el énfasis y la excepcionalidad del hecho teatral, como recuperación del ritual, el cuerpo a cuerpo que decíamos, un lugar donde se rehúye o se marca una distancia con respecto al ritmo tecnológico y donde sigue primando el tiempo del aquí y ahora alejado de la presión de las redes

sociales o la inmediatez o las prisas. El teatro se enfrenta a un envejecimiento del público y al reclamo de la gente joven de un lenguaje escénico que se asemeje al que conocen, al que dominan, donde la hipertecnología de su vida laboral y privada pues tenga una continuidad en su tiempo de ocio. Muchas veces se pide eso. Todo ello sin olvidar que la tecnificación de lo escénico también es producto de la propia educación en los lenguajes que revierten la imagen artística. Vosotros sois artistas creados en la tecnología, vais a crear desde la tecnología porque es el mundo que habéis conocido desde el principio, son vuestra manera, pues es inevitable, vais a crear desde ahí.

Como conclusión, hay fenómenos que están en el corazón del diseño de espacio escénico hoy; como son públicos para un teatro trasmedia, intermedia, la inmersión del público, el teatro inmersivo y la gamificación, el teatro foro, la estética relacional, el teatro participativo, el espectador-espectatriz, término de Dubatti, y la improvisación teatral. El espacio urbano, el público no convocado, la ruptura de la frontalidad y la disposición emisor-receptor, las relaciones con los públicos, los programas de mediación. Creo que todas estas nuevas filosofías del teatro cambian y modifican el diseño de escenografía y de espacio escénico. Hemos pasado de una hegemonía de la búsqueda del realismo y del naturalismo interpretativo a lo largo del siglo XX a desplazarlo a lo teatral y a lo real. Sin embargo, el realismo sigue siendo el criterio de partida por el cual leemos la imagen escénica. La vara de medir del grado de la convención sigue siendo la copia de la vida. Seguimos trabajando con los mismos conceptos de ver y verosimilitud de Aristóteles, por mucho que la sociedad del *fake* nos empuje hacia huir del realismo y adentrarnos en las poéticas de lo real. Parece que lo real en escena, la no ficción, nos resulta menos falsa y que el teatro ha perdido esa capacidad de transmitir una idea de verdad. Una pregunta. ¿Seguirá el teatro del futuro jugando con la tensión entre realismo y realidad? ¿Se extinguirá del todo el realismo que pensaron los Meningen, Antoine, Stanley Lasky, o incluso el que piensan hoy las gentes del teatro? La realidad que depara el futuro es incierta, no soy buena médium, no tengo bola de cristal, pero lo que es seguro es que el teatro seguirá interpretándola. Espero vivir muchos años para verlo y espero volver aquí con ustedes, para hacernos nuevas preguntas. Muchas gracias.

Ronda de preguntas

Participante 1

Muchas gracias por la ponencia. Mi pregunta es si se puede dar alguna medida de cambio en lo que pasó durante la covid-19, durante la pandemia, que hubo mucho teatro virtual por Zoom, sin embargo ahora eso ha decaído, ¿esto podría ser indicador de algo o cómo lo ve usted?

Jara Martínez

Durante la pandemia, realmente llegué a pensar que el teatro virtual se quedaría. Qué equivocada estaba. No se ha quedado nada, absolutamente nada, en ningún sitio, en ningún lugar. Yo le hice esta pregunta a Roland Schimmelpfennig, una vez que tuvimos una conferencia, estábamos en plena pandemia y yo, inocente, le dije: “¿Usted cree que el teatro virtual va a continuar?”. Y creo que me miró con cara de no, él sí lo sabía, me dijo: “No y además espero que no”, como diciendo “para nada, no se va a quedar”, y yo pensé “pues a lo mejor tiene razón”. Tenía razón, Roland, cuando lo vea se lo tengo que decir, “tiene usted razón”. Yo creo que no se ha quedado porque no tiene interés realmente. Fue una medida necesaria que nos ayudó muchísimo, que ayudó a artistas a seguir adelante, que ayudó económicamente y sobre todo psicológicamente a muchas personas, pero pienso que ya está, fue una herramienta que se quedó y no creo que vuelva, a no ser que vamos a tener una pandemia, entonces tenemos que volver, pero crucemos los dedos.

Yo creo que fue una herramienta de salvación, pero no creo que sea una herramienta artística. Igual que desveló que había una pauta que era falsa cuando creíamos que el teatro era un emisor, un receptor, un tiempo y un espacio compartidos, ahí nos dimos cuenta que sí, pero que ese espacio podía ser físico y virtual, porque eso seguía siendo teatro, porque era al mismo tiempo un espectador, un emisor, un tiempo y un espacio, pero un espacio virtual. Creo que desvoló eso, pero creo que muchísimo mejor estar aquí ahora. ¿Qué diferencia hay entre mi conferencia online donde no veía a nadie y estaba hablando sola en mi casa a las dos de la mañana, y hoy que estoy aquí con vosotros feliz, viendo las caras, intercambiando, comunicándome? Eso solo lo puede dar el cuerpo a cuerpo. El teatro es cuerpo, es nuestra arma más valiosa, entonces no tiene ningún sentido seguir haciendo teatro virtual. Vivencial, eso es. ¿Lo añoras? ¿Lo echas de menos, acaso?

Participante 1

Yo también pensaba como usted que se iba a quedar y también me he visto que no se ha quedado. Incluso vi por las redes sociales que había compañías que estaban montando ya ciertos proyectos para lanzarse al teatro virtual y ha quedado en nada. ¿Y a usted eso le da cierta predicción sobre el futuro con la inteligencia artificial, el metaverso? ¿Se puede tomar eso como un cierto signo de algo que en el futuro tal vez tampoco se quede o especular algo?

Jara Martínez

Yo lo que sí que tengo claro es que el teatro asumirá todas las tecnologías a su alcance siempre, siempre. Porque lo hemos hecho en la historia del teatro. O sea, el teatro griego, el teatro romano, el teatro isabelino, el teatro de todas las épocas. Si estudiáis la historia del teatro y su avance tecnológico, lo que sí que te demuestra es que el teatro siempre ha asumido las tecnologías a su alcance. Siempre. No vamos a ser distintos ahora. Si llega la inteligencia artificial, que ya ha llegado, ya dentro de poco empezaremos a ver cómo se puede aplicar eso al mundo del teatro. Lo que pasa es que el teatro ahora mismo tiene una crisis económica fuerte porque en las sociedades de hoy la cultura está mermando en su importancia social. Entonces, no hay recursos para que eso se haga. Yo conozco mucha gente en España que ya esté intentando por ejemplo, gamificación, teatro inmersivo, teatro... Ahora vamos a hacer un congreso en Madrid en enero precisamente sobre esto. Teatro inmersivo, gamificación tecnológica del teatro. Es en enero en la Complutense. Haremos alguna conferencia también online. Ya os mandaré información. Y hay gente que quiere hacer eso, pero no puede poner dinero. Pero que hay gente muy interesada en incorporar las nuevas tecnologías, lo hay. Y si se puede, se va a hacer. Lo que pasa es que yo creo que el desarrollo económico está mermando de esas posibilidades. Pero lo vamos a hacer, no lo dudéis. ¿Que seguirá existiendo el cuerpo a cuerpo? Seguirá. Yo creo que va a asistir a dos cosas. Un teatro hiper más tecnificado y un teatro de hola, ¿qué tal? Te voy a contar una historia. Van a existir a las dos cosas. Pero que yo no soy buena predicción a del futuro, que no soy médium, que no tengo bola de cristal. No me hagáis estas preguntas. No sé ni qué voy a hacer mañana. Imagina lo que voy a pensar yo que voy a hacer en el teatro del siglo dentro de 20 años.

Participante 2

Mencionó una tesis de taxonomía, quería preguntar de quién era.

Jara Martínez

Se llama José Manuel Teira. Es un estudiante que está haciendo la tesis doctoral en la Universidad de Complutense de Madrid, donde yo trabajo. Le dirijo la tesis y también a Diego Palacio. Entonces, ambos, tanto Diego Palacio como José Manuel Teira, tienen muchas publicaciones sobre temas de audiovisuales y de iluminación. Diego Palacio también ha publicado. Yo recomiendo que podáis leer ambos personas. Hace taxonomía de la audiovisual y por lo menos tienen abiertos tres o cuatro artículos que podáis leer.

Participante 3

Buenas noches. El que le habla es un señor jubilado de educación. Felicitarle, en primer lugar, por su exposición muy brillante. La primera vez que yo asisto a este lugar, siempre he querido aprender un poco de teatro, pero no se ha podido. Soy de provincia. Lo que yo quería era contar una inquietud, justamente me contacté con mi amigo que está acá y vine. Yo quería preguntarle qué recomendación daría. Acá es la juventud muy talentosa, trabaja. Pero no hay esa discusión. ¿Qué recomendaría usted a esta juventud tan brillante que quiere para que pueda emerger nuevamente? Porque yo le cuento que yo tengo 70 años, pero yo anteriormente veía acá en Lima y muchas escenas se improvisaban en las calles, donde bastante gente había, pero ahora no se ve nada. Bueno, acá me dice mi amigo que a veces en las redes sociales, pero por ejemplo yo tengo mi celular y no hay nada de teatro. ¿Qué recomendación para poder esto masificar de repente y llegar al público peruano? Estos talentos que ven acá, jóvenes, muchachos, inquietos, universitarios que puedan.

Jara Martínez

Es muy difícil. Me conmueve esta pregunta y me interesa. A ti, muchas gracias. Es muy bonito que hagas esta pregunta y que tengas esta inquietud y esta preocupación por el futuro artístico de los jóvenes. Es verdad que creo sinceramente que no estoy capacitada, porque yo no conozco la realidad de vuestro país. Acabo de llegar, llevo tres días, entonces pienso ¿qué puedo decir yo de una realidad que no conozco? El teatro tiene mucho que ver con las sociedades y tiene mucho que ver con las posibilidades que esas sociedades brindan y con la economía y con el valor social que se le da al teatro. No conozco, no sé cómo

pueden ellos encontrar vías de medio. Es verdad que tampoco podemos quejarnos todo el rato de lo que no hacen por nosotros, el Gobierno, qué difícil está todo. Es decir, esa actitud también nos lleva a un callejón sin salida al final. Pero bueno, soy consciente de las dificultades que a veces tiene hacer teatro y sobre todo cuando eres joven, acaba de salir de la carrera “¿Qué hago, qué hago en mi vida, cómo me muevo?”. Entonces, dentro de que, insisto, yo no tengo ningún conocimiento de vuestra realidad y creo que no puedo aportar mucho por ahí, sí que os diría que el lamento no es útil, es útil la guerrilla, es útil la protesta, es útil intentarlo, es útil pelear. Muchas gracias.

Participante 4

Buenas noches. Más que pregunta, es una reflexión. Ahora que el público es parte importante que se está tocando en este siglo, ¿cómo podríamos lidiar no necesariamente con nuestro público de este país, sino sociedades en el que quizá la gente no lee mucho, cuando consume mucho teatro, ya que se le está dando esta importancia al público en el teatro? Lo que nos comentaste sobre ahora adaptar quizá, digamos, obras demasiado clásicas, el tema del público que lo consume como no lee, no sabe ciertas palabras a veces ¿Qué soluciones se les podría dar a eso? Tener en nosotros que adaptarnos los artistas al público o el público a nosotros. Es una gran duda esa. El otro punto era más que todo en su país, no sé si ahora que nos comentas un poco sobre la escenografía y la iluminación, ¿el actor o actriz puede ser parte también de decisiones en cuanto a escenografía o iluminación, si es que tiene alguna sensación o es exactamente decisión del escenógrafo o del director?

Jara Martínez

Voy a empezar por la segunda, yo creo. Es más fácil. La primera es la gran duda filosófica.

¿Debemos prestarnos al público o debemos exigir al público y hacer el arte que a nosotros nos gusta? Vamos a ver si podemos abordar esa segunda después. La primera yo diría que depende mucho de los modelos de producción en la que se haga la compañía. El teatro es un pacto entre un equipo para que puedan crear juntos. Depende de cómo tú pactes con tu equipo, así se toman las decisiones. Ayer en este escenario aquí se habló de teatro colectivo, de gente que crea todos juntos, aunque alguno tenga su especificidad.

Ahí probablemente el actor pueda proponer mucho hay otros modelos de teatro que están muy atados a temporalización de construcción escenográfica y ahí el actor poco tiene que decir del diseño, es decir, se tiene que adaptar. ¿Por qué? Porque tú tienes que mandar construir la escenografía cuatro meses antes de que se pongan a ensayar los actores. Claro, ahí hablamos a lo mejor de grandes producciones, pero yo tengo que diseñar mucho tiempo antes para que dé tiempo a un taller porque si no, probablemente no dé tiempo para que la escenografía esté el día del estreno. O sea, que depende mucho de los equipos y cómo esos equipos se organicen. Pero yo sí que reivindico una cosa, reivindico mucho que no firme el trabajo de escenografía el escenógrafo como diseño de espacio escénico. ¿Por qué? Porque el escenógrafo lo que hace es diseñar la escenografía, ya está. El espacio escénico pertenece a todo el equipo. El espacio escénico lo hace el escenógrafo, el iluminador, el videocreador, el creador de espacio sonoro, el actor, ¿no? El texto también hace espacio sonoro, espacio escénico, pero también el público hace espacio escénico. ¿Cómo no va a hacer el público espacio escénico? Si el espacio escénico se produce en la mente del público, aquí se produce el espacio escénico, en la mente de cada uno de ustedes cuando van al teatro, cuando reciben, interpretan, mezclan con su propia sensibilidad, con su memoria emotiva, con su recuerdo, con su estado anímico. No es el mismo espacio escénico el que recibáis vosotros que el que recibo yo, o el que recibe él o ella. ¿Cómo voy a firmar yo prepotente de mi diseño de espacio escénico? Si el espacio escénico no es mío, el espacio escénico es de todos. Reivindico que eso se haga así. Ahora, la pregunta es, depende del equipo. Yo sí que reivindico que el actor debe comprender todos los restos de los canales expresivos. Tiene que saber de luces, de escenografía, de dramaturgia, tiene que saber de todo, porque si no, no vas a poder ser buen creador, porque el actor crea para la obra, ¿no? Él crea para un proyecto común, no crea para sí mismo, crea para la obra. En la medida que tú seas mejor, más culto, más inteligente, vas a entender mejor la propuesta de escenografía y la vas a usar, y la vas a usar para expresar lo que esos creadores quieren expresar con el espacio. No vas a ir en contra de ese espacio, vas a entender que quiere transmitir una atmósfera, que quiere transmitir una simbología, ¿vale? Hay que entenderla y luego aportar a ese espacio.

La primera, vamos con la primera. Es una gran pregunta. Lo primero que os quiero decir es que, en general, creo que subestimamos al público, para empezar. Creo que pensamos que la gente sabe menos y nos va a entender menos de la que la gente nos entiende. Eso es para empezar. No demos por sentado que la gente

no nos va a comprender, que no nos va a entender. Si nosotros lo hacemos bien, si lo hacemos con honestidad y con conocimiento y con esfuerzo, el público va a entender lo que tú quieres contar. O, si no, tendrás que encontrar tu público, porque se trata de eso también, de que, como artistas, encontréis vuestro público, no el público. ¿Cuál es vuestro público potencial? A ese público tenéis que dirigirlo y tenéis que encontrarlo, y ese será vuestro público. A veces ciertos artistas trabajan desde la soberbia, ¿no? Desde es que el público no me entiende. Pero es verdad que también tenemos sociedades muy cómodas, que a veces son muy conformistas, y a veces yo escucho a gente que me dice que a mí “El teatro no me gusta... ir a que me hagan pensar. Yo quiero entretenerme y ya está”. No pasa nada. Hay teatro para esa gente. Si es que hay teatro para todos, hay teatro para todos los públicos, no pasa nada. El teatro no siempre tiene que... Pero si tú no quieres entretener, si tú quieres conmover o quieres denunciar algo político, no subestimes al público y encuentra a tu público. Esas serían las dos claves que yo te doy. Otro comentario o pregunta. Me estáis teniendo un aprieto filosófico.

Participante 5

A medida que tú ibas contándonos cómo iba evolucionando la escenografía y encontrando de pronto estilos que se iban marcando, llegas al punto de hacer el contraste entre la escenografía y el vestuario, ¿no? Y cómo el vestuario aún continúa remitiendo a un realismo o algo que se puede identificar. ¿Será que el público todavía necesita algo que lo sitúe con algo real y que solamente con la escenografía, con este gran marco podemos volar en imaginación, pero el vestuario de alguna manera no se aterriza? ¿Podría ser por eso también?

Jara Martínez

Sí. También es más difícil estilizar hacia los trectos del vestuario porque realmente cada vestuario tiene una época. El vestuario cambia muy rápido. Las modas cambian muy rápido. Los espacios no tanto. Si tuviese un espacio, podrías decir, este espacio es de los años 50. A lo mejor 50 no, pero del año 2000 al año 2023 los modos no han cambiado. Son todos de Ikeas y ya está, ¿no? En España son todos de Ikeas. Creo que el vestuario está muy unido a una época y está muy unido a la persona y al personaje. No nota mucho quién es, ¿no? ¿Qué gustos tiene? ¿Cómo es su personalidad? ¿De dónde viene? ¿Qué culturalmente despojar todo eso de un personaje es muy difícil porque da tanta información del personaje que es difícil. Pero es verdad que yo echo de menos en el diseño de vestuario que haya más vuelo poético. Es como que el realismo nos aplasta.

Al final tendremos siempre a hacer vestuarios muy realistas. Me gustan mucho las propuestas que parten de un diseño de época, del siglo XVII, pero los tejidos son contemporáneos y le damos una vuelta a la forma y estilizamos el modelo para que no sea un traje de moda. Es decir, el diseño de teatro no es diseño de moda, por ser muy abrupta. Muchas veces lo que se hace en teatro es diseñar moda, hacer trajes bonitos, vestidos bonitos. Que sí, que los actores tienen que estar guapos, que le tienen que ser tan bien, todo eso es muy importante y si no los actores se cabrean. Pero no tienen que salir a la pasarela. Lo importante no es que a la actriz el vestido le quede estupendo, le resalte la figura. ¿Será que es el diseño de vestuario y el del personaje? Entonces, creo que estamos muy apegados todavía a ese realismo. La razón, pues ya te digo, creo que es por la propia idiosincrasia del propio vestuario y su unión con la época... creo que tiene que ver con que es muy caracterizador de la obra del personaje. Entonces, quitar eso es duro. Y también creo que tiene que ver con la falta de imaginación de los diseñadores. Ahí está el viceversa. La pasión de la espontaneidad, me encanta.

Jorge Dubatti

Quinta conferencia magistral

Macropolíticas y micropolíticas en el teatro. Hacia una nueva teoría de las relaciones entre el teatro y la política

Cuando era jovencito en los años 80, apareció en el teatro de Buenos Aires toda una nueva generación, de la que yo soy parte, que de golpe recibimos el mote de que éramos apolíticos, porque se nos confrontaba con un concepto del teatro político que en aquel momento tenía mucho que ver con la idea de la representación del discurso de los partidos políticos.

Tuvimos que hacer el esfuerzo de repensar la categoría de teatro político, la categoría de la relación entre la política y el teatro, para demostrar justamente que lo que nosotros hacíamos también era una práctica política del teatro. Con ejemplos como Alejandro Urda Pilleta, Batato Varela, Ricardo Bartís, entre muchísimos teatreros realmente muy importantes, que no eran vistos como teatro político, porque de alguna manera no encuadraban en el discurso de los partidos. Entonces, lo que propusimos fue reelaborar el concepto de política como categoría semántica, es decir, como categoría de producción de sentido, pues vamos a poder identificar la dimensión política de un acontecimiento teatral por su capacidad de producción de sentido social dentro de un campo de poder. En principio, esta definición fue la que desarrollamos en la tesis de doctorado para pensar el teatro de Eduardo Pavlovsky —esa fue mi tesis de doctorado sobre este gran maestro, muy querido, mi maestro espiritual, realmente, Eduardo “Tato” Pavlovsky—.

Entonces, decíamos, política sería toda acción o práctica teatral, en todos y cada uno de sus niveles o aspectos, que produce sentido social en un determinado campo de poder. Y entendida como una relación de fuerzas en torno de esas estructuras de poder y de su situación en dicho campo, con el objetivo de incidir en ellas, sentido que implica el ordenamiento de los agentes del campo en amigos-enemigos, aliados potenciales y neutrales.

Me gustaría muy brevemente detenerme en los distintos aspectos que tendría esta definición. En principio, toda acción o práctica teatral sería política; cualquiera de los niveles e iniciativas no solamente estaría en el campo de lo representacional, digamos, en la fábula, en la historia, en el personaje, en la situación que se representa, sino que también habría dimensión política en cualquiera de las acciones teatrales, por ejemplo, en la forma de realizar un elenco, de relacionarse con las instituciones, en el vínculo con los espectadores.

¿Y por qué productora de sentido social dentro de un campo de poder? Porque se supone que esa acción, esa práctica teatral, está destinada a incidir dentro de un campo de poder entendido como un sistema de fuerzas donde hay alguien que domina y que lleva adelante determinadas acciones con determinados principios, y que ratifica con sus acciones lo que llamaríamos ciertos valores a futuro, y que en su acción genera amigos y enemigos. Entonces, sería una acción en torno de esas estructuras de poder y de su situación en dicho campo, con el objetivo de incidir en ellas; es decir, es una acción que produce sentido social dentro de un campo de poder con el objetivo de incidir en este. Dicho campo de poder puede ser la organización de un grupo teatral, el vínculo con las instituciones estatales, la relación con los partidos políticos, toda la posibilidad de reconocer un campo de poder adentro de una familia, de una oficina, entre un grupo de amigos, en formas de organización y producción teatral. Y, finalmente, esta idea implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos-enemigos, aliados potenciales y neutrales.

Entonces, es una dimensión mucho más compleja del teatro político. Ya no sería solo por lo representacional, vinculado a determinados discursos estabilizados o muy potentes, que vamos a llamar macropolíticas, sino que toda acción que se produzca dentro de un diseño de campo de poder y que incida en la organización de este para generar una cartografía de amigo-enemigo, aliado potencial o neutral, sería una acción política dentro del teatro. Por ejemplo, si dentro del campo de poder del teatro de Buenos Aires en los años 90, dominado por los grandes referentes del teatro de los 60, Juan Carlos Gené, Tito Cossa, Griselda Gámbaro, Bernardo Carey, aparece un grupo que se llama Caraja-ji, donde están Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Alejandro Tantanian, Alejandro Zingman, Carmen Arrieta, Alejandro Robino, Jorge Leyes e Ignacio Apolo, ocho jovencísimos dramaturgos, que son los jóvenes de los 90 que vienen a poner en jaque todas las afirmaciones y formas de pensar el teatro que tienen los que están en los

puestos de referencia política en aquellos años. Es muy famosa, en ese sentido, la pelea entre Tito Cossa y Javier Daulte cuando discuten cuestiones de teatro. Este grupo de Caraja-ji fue acusado de apolítico, pero sería un grupo tremendamente político, porque le discutió el campo de poder a los jóvenes de los 60.

Esta idea de lo político correspondería a una semántica estructural. La primera pregunta sería: ¿qué campo de poder? Puede ser el de la familia, de la oficina, de las instituciones teatrales, de la universidad, el campo de poder de —insisto— un grupo de amigos, un grupo de teatro internamente. La segunda pregunta es: ¿quiénes discuten ese campo de poder?, o sea ¿quiénes llevan adelante la acción de discutir el estatus de ese campo de poder? Por otro lado, a quiénes discuten, qué es lo que están discutiendo, desde qué concepción presente y futura de valores, y con la ayuda de quiénes y contra quiénes. Es decir, podríamos pensar lo político como categoría semántica que deconstruye una semántica estructural. En ese aspecto, esto hace que lo político podamos encontrarlo en todos los ángulos posibles de las prácticas teatrales. No sería solamente en lo representacional o la poética, por ejemplo, qué historias se cuentan, qué características tienen los personajes o qué situaciones se despliegan desde el punto de vista político, sino que también podemos empezar a pensar esto desde los tres grandes ángulos que destaca Umberto Eco.

En *Lector in fabula*, Umberto Eco hablando de literatura dice que hay tres grandes construcciones políticas: la *intentio auctoris*, la *intentio operis* y la *intentio lectoris o spectatoris*. La *intentio auctoris* sería la capacidad del autor, del dramaturgo, de la dramaturga, del creador colectivo, de producir una semántica política. Por ejemplo, la *intentio auctoris* de Rafael Spregelburd al escribir su obra dentro del grupo Caraja-ji para discutir la manera de entender la dramaturgia y el funcionamiento institucional en el teatro de los 90. Luego, estaría la llamada *intentio operis*, pues podemos decir que los textos, las obras, son máquinas inteligentes que producen sentido político más allá de la *intentio* del autor, lo que podemos llamar *autopoiesis*. Por ejemplo, Dostoievski dice que escribe la novela *El jugador* hablando sobre el problema que él mismo tiene del juego compulsivo, esto de apostar todo el dinero que uno tiene y perderlo en la ruleta. Podemos aceptar esa *intentio auctoris*, pero también tenemos que decirle a Dostoievski: “Mira, tu texto habla de muchísimo más que de los jugadores compulsivos”. El texto, más allá de lo que se propuso Dostoievski, genera una producción de sentido que se le escapa de las manos, que él mismo no reconoce, no maneja. Otro ejemplo sería lo que pasa con la *Antígona*

de Sófocles. Indudablemente, Sófocles nunca soñó todo lo que se iba a escribir sobre su pieza, a partir fundamentalmente de la acción de un texto tan potente que produce mucho más sentido que lo que el propio Sófocles se propuso. A esto agregaríamos la *intentio lectoris*, es decir, la capacidad del lector o del espectador de producir sentido político desde el campo de la expectación.

Entonces, produce sentido político la acción teatral de escribir, de poner en escena o actuar; así como la *autopoiesis*, es decir, la *poiesis* que genera sus propios sentidos más allá de la *intentio* de los creadores; y produce sentido político el espectador, la espectadora, el lector, la lectora. Y a esto le tenemos que sumar todos los otros niveles. Hoy por la mañana, ustedes se acordarán, estuvimos hablando de derechos humanos y teatro. Dijimos que los derechos humanos están en las representaciones o poéticas, pero también estarían en todos los otros planos del acontecimiento teatral. Entonces, podemos observar como rasgos políticos del acontecimiento teatral, por ejemplo, la organización del trabajo entre el director, los elencos y los equipos. Si me permiten un ejemplo, fue muy interesante la polémica que hizo Ricardo Bartís cuando en el 2003 se estrenó un espectáculo que se llamó *La gran marcha*, una versión de Tato Pavlovsky sobre *Coriolano* de William Shakespeare. Yo vi cómo en el ensayo de la obra se acercó Pavlovsky a preguntarle a Bartís si le había gustado, y Bartís le puso una cara de orto absoluta y, por supuesto, se empezaron a agarrar a las trompadas. ¿Por qué razón? Después, Bartís le mandó una carta a Pavlovsky. Le decía: “Mirá, están muy buenas las ideas políticas en el plano de la representación, de la historia de Coriolano, de la resistencia, etcétera, etcétera, pero vos estás proletarizando al elenco”. Es decir, las ideas representadas en la obra no tendrían coherencia respecto de la forma de organización interna del elenco, porque, como le critica Bartís a Pavlovsky, hay tres figuras centrales: Norman, Briski y el propio Pavlovsky, y el resto del elenco está proletarizado. Es decir, “hacés una obra de izquierda en términos de contenido, pero en términos de organización del elenco, reproducís la estructura del teatro comercial de cartel francés”.

Entonces, podemos decir que lo político está en las acciones de circulación, de relación institucional, de relación con las y los espectadores. Es decir, toda acción, en todos los niveles del acontecimiento teatral, implicaría la producción de sentido dentro de un campo de poder, para incidir en ese campo, armando como resultado una cartografía de amigo-enemigo, aliado potencial y neutral.

A partir de esta idea, llegamos al concepto de macropolíticas y micropolíticas, que creo que son una herramienta sumamente interesante para pensar la situación del teatro en la contemporaneidad.

Vamos a llamar macropolítica a los grandes discursos de representación política. Son los discursos altamente institucionalizados que constituirían grandes discursos de representación. Por ejemplo, en el mundo contemporáneo serían macropolíticas los partidos políticos, el Estado, las religiones, ciertas formas de organización internacional como los pactos internacionales o las reglas de derecho internacional, la Iglesia católica, etc. ¿Por qué serían macropolíticas? Por ser discursos políticos de alta institucionalización, la cual les da una extensión enorme. Podemos llamar macropolítica, por ejemplo, tanto al peronismo en la Argentina, como al neoliberalismo, al capitalismo, etc.

Al concepto de macropolítica le oponemos el concepto de micropolítica. ¿Qué sería una micropolítica? Un discurso político que construye territorios de subjetividad alternativos a las macropolíticas. Permítanme el siguiente ejemplo. Voy caminando por la calle Corrientes, en pleno centro de Buenos Aires, y sé que el gobierno de la ciudad de Buenos Aires es neoliberal. Y las marcas del neoliberalismo están por todas partes, porque los gobiernos neoliberales se encargan justamente de generar una teatralidad política neoliberal en la ciudad de Buenos Aires. Entonces, yo no soy neoliberal en términos personales, pero voy caminando por la ciudad y siento que estoy adentro de un paisaje macropolítico. Ahora, llego al Centro Cultural de la Cooperación —donde trabajé muchos años y donde hago la Escuela de Espectadores—, que es un centro cultural justamente alternativo en su pensamiento, y siento que paso el umbral y entro en un territorio micropolítico donde hay otras reglas, otras discusiones, otros referentes, otras personas con las cuales hablar de una manera muy distinta a como podría hablar y relacionarme con las personas, por ejemplo, de mi vecindario. Lo mismo me pasa con la Facultad de Filosofía y Letras. Yo voy caminando por la calle Puan, en el barrio de Caballito, un barrio muy cheto. Cheto sería pituco, como le dicen en Perú, ¿no? Un barrio de clase media con plata y que ostenta una teatralidad muy capitalista, por decirlo así, en los tipos de negocios, en el cuidado de los edificios, en muchas cuestiones. Siento que voy caminando por la ciudad neoliberal y de golpe llego a Puan 470, Facultad de Filosofía y Letras. Y siento que paso el umbral y entro en un territorio micropolítico donde vuelve a pasar lo mismo. Otros referentes, otras discusiones, otras complicidades, otras amistades. Por supuesto,

la sensación es el pecho que se te llena de aire y vos decís “qué lindo estar acá, ojalá toda la ciudad fuera así”. Pero sabemos que la ciudad es macropolítica y, en todo caso, nos construimos micropolíticas como formas alternativas de relación con las macropolíticas.

Hay un gran libro que trabaja este tema, lo publicó Casa de las Américas. El libro se llama *Micropolítica*, es de Félix Guatari y Suely Rolnik. Es la versión ampliada con textos sumados a la versión de Tinta Limón, que es la que se publicó en Buenos Aires unos años antes. Por favor, lean ese libro porque es una explicación maravillosa del funcionamiento de las micropolíticas en el Brasil de finales de la dictadura y principios de la postdictadura. Entonces, podríamos decir que cambia la macropolítica y cambian las micropolíticas. Es muy importante señalar esto, porque no podemos pedirles a las micropolíticas que se hagan cargo de lo que deberían hacerse cargo las macropolíticas. Por lo tanto, tenemos que estar cuidando enormemente el funcionamiento de las macropolíticas, es decir, votar responsablemente. El domingo que viene se elige presidente y se elige gobernador de la ciudad de Buenos Aires. Y vamos, realmente estamos ante la elección del destino macropolítico de la Argentina. Quien gane va a determinar un funcionamiento diferente de las micropolíticas, porque a estas no les queda otra que estar todo el tiempo friccionando, dialogando, complementándose con las macropolíticas.

En la postdictadura argentina, por ejemplo, a partir del año 83, tuvimos transformaciones macropolíticas muy fuertes, y las micropolíticas teatrales variaron de acuerdo al funcionamiento, al diálogo con esas macropolíticas. Hubo un primer período de alfonsinismo entre 1983 y 1988, que yo llamaría de la democracia condicionada. El Estado es llevado adelante por las iniciativas de Alfonsín, con una macropolítica que fue jaqueada permanentemente por la pervivencia de la subjetividad de la dictadura. Luego aparece el neoliberalismo en la Argentina, de la mano de Menem, que está del 89 al 99, y de la mano de la alianza entre radicales y el socialismo, que va a terminar con el famoso estallido del 2001, el corralito. No sé si conocen un poquito de esa historia terrible, período neoliberal radical tremendo. Radical en el sentido de profundo, de una neoliberalización de la Argentina tan salvaje como vergonzosa. Después vino un período de transición que fue un caos en la macropolítica. Tuvimos varios presidentes que duraban dos o tres días. Se hacen las elecciones; gana con muy poquito puntaje Néstor Kirchner y empieza un período que podemos llamar posneoliberal. El kirchnerismo va a

jaquear las ideas del neoliberalismo, proponiendo una macropolítica alternativa muy diferente, pero no podemos decir que salimos del neoliberalismo, porque sus estructuras siguen funcionando en la Argentina. El kirchnerismo las pone en jaque, las cuestiona, pero no terminamos de salir. Piensen que nosotros elegimos el concepto de postneoliberalismo, es decir, algo que viene después del neoliberalismo pero que es consecuencia suya. Esto se produce entre los años 2003 y 2015, que fueron años de un giro político enorme, hacia una propuesta de sociedad progresista muy diferente a la que proponían Menem y De La Rúa en los años 90 y principios del 2000. Entonces, cambiaba la macropolítica, cambiaban las micropolíticas. Por ejemplo, los grupos de teatro comunitario que durante la época de Menem se llamaban grupos de resistencia, en la época del kirchnerismo pasaron a llamarse grupos de transformación, porque, claro, ya no era la misma macropolítica con la cual pelearse desde la iniciativa de lo comunitario. Y finalmente, la restauración conservadora neoliberal en los años de Macri, del 2015 al 2019; la restauración postneoliberal en los años de Alberto Fernández, que es donde estamos; y, el próximo domingo, sabremos cómo viene con los candidatos. En este momento, los tres grandes candidatos son dos de derecha y uno del peronismo. Uno de ellos, de fascismo absoluto. Ni lo quiero nombrar.

Entonces, cambian las macropolíticas, cambian las micropolíticas. En ese sentido, podemos distinguir macropolíticas hegemónicas y macropolíticas alternativas. El neoliberalismo, por ejemplo, a partir de los años 90 se transforma en la macropolítica hegemónica; y a su vez, el peronismo o el kirchnerismo se transforman en las macropolíticas alternativas al neoliberalismo. Al mismo tiempo, en su relación con las macropolíticas, las micropolíticas empiezan a generar diferentes actitudes. Yo señalaría cuatro actitudes fundamentales.

1. Micropolítica como reproducción a escala de lo macropolítico

Voy a señalar un ejemplo muy interesante: ciertas formas del teatro de globalización o —a mí me gusta llamarlo— teatro de sucursalización, que es el teatro de franquicia, el que se compra en las grandes capitales teatrales como París, Londres, Estados Unidos, y se territorializa en la Argentina. Por ejemplo, *Sweet Charity*, una comedia musical hermosísima que se hizo con un éxito enorme en Buenos Aires, con una gran actriz y cantante argentina que se llama Florencia Peña, que es una reproducción a escala de las ideas macropolíticas. Es decir, yo voy a ver *Sweet Charity* para ratificar en el plano micropolítico del acontecimiento teatral las ideas de la ciudad neoliberal: capitalismo, enfermedad, fracaso, éxito

económico, necesidad de integrarse al sistema, porque si no te integras al sistema, el sistema es una picadora de carne. En una palabra, vamos a ese teatro que reproduce a escala la macropolítica, a ratificar la macropolítica.

Podríamos dar muchos ejemplos, pero en este teatro hay algo de público transnacional. Hay un estudio que hacen Jordi Galceran con *El método Grönholm*; Yasmina Reza con *Art* o *Un dios salvaje*; Neil LaBute con una obra como *Gorda*; Jordi Casanova con *Idiota*; estos autores están muy interesados en los estudios de campo para analizar las preocupaciones de la burguesía transnacional. Digo transnacional porque esta burguesía está en Perú, en México, en Miami, en París; y está muy preocupada por determinadas cuestiones, pero que no cuestiona a la macropolítica. Y lo que hace ese grupo de autores es representar las inquietudes de este enorme sector.

Entrevisté a Jordi Galcerán y le dije: “¿Vos haces estudios de mercado para escribir?”, “Sí, por supuesto”, “¿Y en cuántas ciudades estrenaste *El método Grönholm*?”, “En 67 ciudades”. Éxito en todas. “¿Vos sabés, entonces, que hay un público transnacional que es muy parecido en Buenos Aires, en Miami y en París?”, “Por supuesto, yo trabajo para ese público”.

Esto es lo que llamaríamos las micropolíticas de reproducción a escala. Es un ejemplo muy interesante el que propone Wilhelm Reich, cuando dice microfascismo y macrofascismo. Digamos, Hitler en el poder y hitlercitos en las casas. Pero en realidad, no es lo que más acontece, por lo menos en el teatro de Buenos Aires. Podríamos contar con los dedos los espectáculos de macropolítica a escala, pero son arrasadoramente mayores los espectáculos con las otras concepciones micropolíticas.

2. Micropolítica de fuga o micropolítica oasis

Es lo que mi vieja, mi mamá, quería que yo hiciera. Cuando le dije: “Me voy a dedicar al teatro”, mi vieja me dijo: “¡No! Vos tenés que ser abogado, tenés que poner un estudio, relacionarte con gente importante, ganar mucho dinero, y los sábados hacés taller literario”. Eso sería la micropolítica de fuga. Laburás toda la semana dentro del funcionamiento macropolítico, el sábado te escapás y para el domingo ya estás preparándote para volver a las prácticas macropolíticas. Por ejemplo, los grupos que se llaman filodramáticos, los grupos de teatro independiente que no llegan a sustentar la práctica del teatro como un sistema de vida, entrarían dentro de esta línea de micropolítica de fuga o micropolítica como oasis.

La idea es “me permite escapar de la macropolítica para luego volver a la macropolítica”. Son como escapaditas. Y este sistema micropolítico es muy fuerte en la Argentina. De hecho, la mayoría de las personas por fuera del teatro se construyen sistemas micropolíticos de fuga. Después de estar toda la semana en la oficina de ocho de la mañana a seis de la tarde, el sábado te juntás con amigos, hacés un asado, vas a escuchar un concierto, te ves una película, es decir, construís espacios micropolíticos para poder, de alguna manera, equilibrar el dominio que lo macropolítico tiene sobre tu vida.

3. Micropolíticas confrontativas

Tato Pavlovsky las llamaba micropolíticas de la resistencia. Se trataría de micropolíticas estabilizadas que proponen una forma de vivir alternativa a las macropolíticas. No es que se escapan de las macropolíticas, pero logran armar una suerte de sistema paralelo. No es hacer teatro los sábados o asistir al taller literario los viernes; sino que hacés teatro los lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábados y domingos, pero al mismo tiempo vivís dentro de esa sociedad macropolítica.

Se trata de lo micropolítico como resistencia sostenida y estabilizada, a través de la fundación de territorios de subjetividad alternativos a la macropolítica. ¿Se entiende la diferencia? Una cosa es la escapadita y otra cosa es la fundación de una micropolítica estabilizada que te permite vivir cotidianamente en relación con esa micropolítica. Podríamos decir que hoy buena parte de los teatros independientes de Buenos Aires funcionan en esta opción. Teatros como Timbre 4, Calibán, El Excéntrico de la 18, El Extranjero, el Teatro Pairó; los grandes referentes del teatro independiente en Buenos Aires funcionarían como micropolíticas de resistencia estabilizada, en convivencia y fricción con los discursos de la macropolítica.

4. Micropolíticas beligerantes

No son las más numerosas. Serían las micropolíticas que enfrentan de manera muy chocante a las macropolíticas, con la voluntad de transformarse en macropolíticas. Y eso es algo muy difícil.

Sobre esta idea de lo micro y lo macro, que es una herramienta para poder pensar las prácticas políticas dentro del campo teatral, hay un ejemplo que a mí me parece muy interesante. Cuando Tato Pavlovsky escribe *Rojos globos rojos* en el año 1994, en pleno auge del neoliberalismo en Buenos Aires, inventa el personaje

del Cardenal. ¿Quién es el Cardenal? El Cardenal es un gran actor del sistema teatral oficial y comercial que en pleno auge del neoliberalismo decide apartarse de este sistema y abrir un teatrillo de morondanga, en lo que serían los límites con la provincia de Buenos Aires, y hacer funciones allí para dos o tres espectadores. La ideología que propone el Cardenal es una micropolítica de la resistencia. Frente a la caída del socialismo real por la caída del muro, y ante la referencia de una macropolítica alternativa al neoliberalismo, lo que dice Pavlovsky es: “me aparto y fundo una micropolítica de resistencia en un teatrillo independiente”. Ese sería un ejemplo muy lindo de esto que llamaríamos micropolítica de la resistencia.

Ahora, el propio Tato Pavlovsky, años después, el 2004, va a estrenar *Variaciones Meyerhold*. Meyerhold asesinado por el estalinismo, pero representante del comunismo. El Meyerhold que construye Tato Pavlovsky sería un Meyerhold que es discutido por sus ideas estéticas, pero no por sus ideas políticas. Y, por lo tanto, empieza a reaparecer algo muy interesante: la discusión macropolítica. Al discutir a Meyerhold y su relación con la URSS de Stalin, se está volviendo a discutir la macropolítica, un fenómeno muy interesante que aparece en los años del kirchnerismo, justamente.

Lo mismo podemos decir de Kartun. En 1998, escribe una obra que se llama *Rápido Nocturno, aire de Foxtrot*, donde la gran utopía a la que aspira el protagonista, Chapita, es comprarse un terrenito en la provincia de Buenos Aires para ir construyendo de a poco la casita; una microutopía que, justamente, lo que busca es apartarse del sistema neoliberal macropolítico. Años después, el propio Kartun escribe *El Niño Argentino* y vuelve a discutir la macropolítica. En *El Niño Argentino* vemos al hijo de una familia de clase alta, justamente por eso el nombre es con mayúscula. El niño, su madre y su padre están de viaje a Europa, y se llevan una vaca en la bodega del barco para sacarle leche fresca durante el viaje; y junto con la vaca, a un gauchito, un muchacho para que la cuide. La idea es que cuando lleguen a Europa se morfen la vaca en un asado. Entonces, algo muy interesante es el aprendizaje político que va haciendo el muchacho, este campesinito, respecto de lo que son las ideas neoliberales de la clase dominante, de los que viajan en cubiertas, no en el sótano. ¿Y qué termina haciendo este muchacho? Perdón, voy a contar el final para que se observe el gesto de discusión macropolítica: termina traicionando sus propias ideas, asesinando al niño bien, al niño argentino, tomando la ropa y la gomina del niño argentino, y saliendo con el dinero que tiene disponible a vivir en Europa. Macropolítica menemista:

Menem como el muchachito de campo que asume la ideología de la clase alta. Entonces, para cerrar, podemos observar un fenómeno muy interesante en el teatro argentino: la radicalización de las micropolíticas en los primeros años de la postdictadura, especialmente en los años 90, en pleno auge de neoliberalismo, como discusión a la macropolítica neoliberal; y la aparición, especialmente en los años del kirchnerismo, de nuevos imaginarios de macropolíticas alternativas o de una discusión sobre las macropolíticas, un elemento que hoy sigue vigente en el teatro de Buenos Aires.

Entonces, para cerrar, nada más recapitular. Lo que les propongo como herramienta para poder pensar lo político en las prácticas teatrales, sería una redefinición de la política como categoría semántica; la idea de que esa semántica sería una semántica estructural, donde uno tiene que pensar dentro de qué campo de poder, contra quién, a favor de quién y con qué valores; ver que lo político atraviesa todos los planos del acontecimiento teatral, no solo las representaciones de mundo, sino también la organización del trabajo, los equipos, la forma de producción, de circulación, de vinculación institucional; y, finalmente, trabajar con esta idea de macropolítica como construcción de grandes discursos de representación, y de micropolítica como construcción de territorios de subjetividad alternativos a las macropolíticas.

Muchas gracias por escuchar, son muy amables.

Ronda de preguntas

Participante 1

Aquí en el Perú tenemos nuestras formas tradicionales de celebración, como las danzas, que son parte de un mecanismo del pueblo que no existe normalmente en las artes escénicas, es un modo de producción diferente. Para mí esto significa realmente un foco de resistencia. Por otro lado, recordé al historiador griego Polibio y su término “oclocracia”. Cuando hablas de macropolítica, está entendida dentro del sentido democrático; sin embargo, aquí en el Perú últimamente se discute mucho si vivimos una democracia, porque esto más bien se ha convertido en una oclocracia, es decir, una muchedumbre, un gentío no preparado y con actitud viciada que dirige la voluntad del pueblo. Entonces, ¿tú consideras que las micropolíticas son parte necesaria, equivalente, contraria, en este efecto sinérgico y dialéctico de la historia?, es decir, ¿se conciben porque la macropolítica las hace necesarias o pueden ser también los mundos paralelos que no necesariamente se hablan?

Jorge Dubatti

Buenísima la pregunta. Yo diría que frente a un bloque tan hegemónico como es el bloque de la macropolítica neoliberal a partir de los años 80 en el mundo, aparece un auge de las micropolíticas, sobre todo porque lo que se debilitan son las macropolíticas alternativas a ese bloque tan hegemónico. Entonces, si lo pensamos, en principio, históricamente, volvemos a esta dinámica que decíamos antes: cambian las macropolíticas, cambian las micropolíticas. Ahora, cuando todavía teníamos esa tensión entre las macropolíticas alternativas, ya existían las micropolíticas en el teatro, porque hay algo que me parece muy importante: uno no tiene por qué exigirle al teatro que se comporte macropolíticamente. Sí se puede exigir que haya un comportamiento macropolítico en términos cívicos, como ir a votar, pero eso no necesariamente va a tener que estar expresado de manera literal en las construcciones teatrales. Puedo tener una vida cívica-política intensísima con las macropolíticas alternativas, y estar haciendo en el teatro *Esperando a Godot*.

Para verlo históricamente, daré dos ejemplos muy impresionantes. El gran músico de tango Osvaldo Pugliese, era un militante muy fuerte del Partido Comunista, pero el tango no es comunista. De hecho, hay unas imágenes muy bellas... él está

tocando con su orquesta, sentado al piano, y desde el público los muchachos en las fiestas de carnaval le tiran monedas. ¿Por qué le tiran monedas? Porque saben que es comunista, pero los tangos que está tocando no son comunistas. Es decir, podemos pedirles a los artistas que tengan una altísima vida cívica en términos políticos, pero no necesariamente exigirles que los sistemas de representación respondan a las macropolíticas. Otro ejemplo. Un gran artista plástico argentino se llama Luis Loza, es uno de los pioneros y maestros fundamentales del arte abstracto, y es militante del Partido Comunista, justo cuando este da la indicación de hacer realismo socialista. Entonces, lo único que le podemos pedir a los artistas es que tengan una actividad cívica-política, pero después pueden trabajar con toda libertad dentro de los planos micropolíticos.

En Argentina esto se discute mucho. Trabajé veinte años en el Centro Cultural de la Cooperación, que es un centro cultural de izquierda. Las grandes discusiones eran por la programación. ¿Y por qué no podemos hacer *Esperando a Godot* en un centro cultural de izquierda? Si en realidad, el hecho de que sea políticamente de izquierda es lo que nos permite hacer esta obra, porque se modaliza desde la institución. Entonces, discusiones tremendas con la vieja guardia de la izquierda; se levantaban enojadísimos y respondíamos: “Bueno, dale, vamos a hacer lo que vos querés, ¿qué querés hacer?”, “Quiero hacer *La madre* de Gorki”, “No va a venir nadie. No va a venir nadie. Bueno, la hacemos igual, dale”. La hacemos y hay tres filas de espectadores en una sala de 170.

Evidentemente, no hay contradicción en que uno tenga una vida cívica-política muy intensa y haga prácticas artísticas muy diferentes. Por lo menos, yo observo esto en el campo teatral y lo veo mucho en los artistas de Buenos Aires. Vida cívica-política intensísima y prácticas teatrales que, siendo micropolíticas, pueden conectarse con los temas más diversos.

Una cosa muy interesante que dicen Guatarí y Rolnik —lo dicen los dos—, es que tendríamos que poder distinguir la dimensión ideológica de la dimensión de la subjetividad. La ideología es programática, racional, implica un plan de vida: me propongo comportarme de esta manera, tener esta coherencia, etcétera. Ahora, la subjetividad incluye otras zonas descontroladas por los programas y por la razón. Zonas que están vinculadas al deseo, al inconsciente, a la irracionalidad, a las pulsiones de vida, a las pulsiones de muerte, y eso habita en todos nosotros.

Entonces, podemos incluso establecer un campo de tensiones entre ideología y subjetividad, por ejemplo, distribuyendo la ideología para el campo cívico, donde vas a votar, te hacen una entrevista y decís a quién vas a votar; y la subjetividad, mucho más compleja, más vinculada al deseo, al inconsciente, en el plano de las prácticas artísticas. Esto incluso se ve como una contradicción en la vida cotidiana. Permítanme un ejemplo cortito. Voy a hacerle una entrevista a un gran teatrero de izquierda en Buenos Aires, a quien yo admiro muy profundamente; un gran referente que, además, es un tipo que tiene tal militancia cívica que ha sido candidato a diputado. No lo voy a nombrar, porque prefiero no hacerlo. Entonces, entro a su casa y lo que veo en el garaje es una camioneta 4x4, de esas Hilux que parecen aviones. En la década del 90, la época de Menem, cuando nosotros veíamos una camioneta así decíamos “este es un garca”, o sea, se está enriqueciendo con el gobierno neoliberal. Entro y me preocupa ver esa camioneta, porque digo “este es tan de izquierda que... secuestraron a un empresario, tienen la camioneta escondida acá, yo estoy acá adentro, en cualquier momento viene la cana a hacer una razia en la casa y me llevan en cana como secuestrador”. Entonces, le digo a este gran teatrero —que, insisto, admiro profundamente, lo adoro—: “Che, ¿qué hace esto acá?”. Y él me dice: “Es mía”, “¿Cómo que es tuya? ¿Esa Hilux es tuya?”, “Es mía”. Y me lleva a la camioneta y se abraza a la camioneta y me dice: “Yo mataría a mi mamá por esta camioneta”. Y le digo: “No lo puedo creer, ¿pero vos sabés que esto es un símbolo de los que ganan con el menemismo?”, “Y bueno, viejo, yo tengo mis contradicciones”, me dice.

Para decirlo claramente según Guattari y Rolnick, en términos ideológicos es un tipo absolutamente coherente con la izquierda, pero el deseo le tira a la Hilux y cumple con su deseo. Esto ya no lo vivo como contradicciones, sino como complejidades, en este caso complejidades políticas, donde de pronto la ideología tira hacia un lado y el *habitus*, como dice Bourdieu, o el deseo o el inconsciente, te llevan hacia otro campo.

Participante 2

Buenas noches, profesor. Es curioso, porque aquí en Perú también sucede algo bien contradictorio. Aquí la izquierda, el gobierno, se convierte en derecha de la noche a la mañana, y la derecha sigue siendo muy dolorosa y sin vergüenza. Entonces, cuestionaría bastante qué cosas son en verdad micropolíticas aquí, sobre todo en la cultura. Se camuflan, se visten de otras cosas y aparentan un discurso. Ahora, hasta qué punto también yo como individuo me voy a cierto lugar, por ejemplo, a ver una obra de teatro independiente, y en ese momento quisiera que eso que

está ocurriendo pase afuera en mi comunidad, en mi sociedad, en mi país. Yo creo que la macropolítica o, mejor dicho, el sistema capitalista todavía está allí. Así yo esté en mi cono, en una provincia o en la capital, a donde me desplace no me voy a poder escapar.

Jorge Dubatti

Yo coincido con lo que vos decís. Hay dos tipos de macropolítica: hegemónica y alternativa. Es decir, no hay forma de escapar a la macropolítica. Con suerte, uno puede decir “me tocó la alternativa”, pero va a ser macropolítica igualmente. Y por eso creo yo que aparecen los campos micropolíticos, que serían justamente estructuras alternativas.

Ahora, esto no tiene mucho que ver con un posicionamiento personal, sino con un análisis de cómo funcionan los campos teatrales en relación a las macropolíticas y a la construcción de micropolíticas. Yo voy al teatro en Buenos Aires prácticamente todos los días, y trabajo como gestor también. Entonces, hablo del territorio de Argentina, por supuesto, y hablo del territorio de Buenos Aires. Y lo que observo es esta síntesis que estoy proponiendo. Desde mi punto de vista, los territorios pueden ser diferentes. Por eso creo que necesitamos herramientas, para poder pensar justamente el comportamiento de los territorios que seguramente van a ser distintos. Y este pensamiento tiene que ver con la observación cotidiana sistemática, en este caso, de lo que pasa en Argentina y especialmente en la ciudad de Buenos Aires.

Participante 3

Hola, Jorge. Aquí en Perú, hay grupos de teatro que ya tienen más de diez años conformados, y también elencos que se forman para un espectáculo. Si pudiéramos trasladar lo que tú mencionas a estos nuevos elencos, ¿cómo podríamos transmitir este concepto de lo macropolítico y micropolítico a esto que recién inicia, a estos grupos de personas que recién se juntan para armar un espectáculo?

Jorge Dubatti

Lo que estoy proponiendo es un pensamiento sobre la fenomenología que aparece en la ciudad de Buenos Aires. Es decir, no es un posicionamiento personal, sino ver lo que acontece. El teatro volvió con una fuerza sorprendente de la pandemia,

porque hay mucha producción. El otro día hablé con el gran actor Luis Machín y me dice: “El miércoles pasado vencí todos los récords de mi carrera. A la mañana terminé de filmar una película, al mediodía filmé una serie de televisión, a las nueve de la noche hice *Idiota*, la obra de Jordi Galcerán —esto que yo llamaría macropolítica a escala—; y a las once de la noche, me tomé un taxi y me fui a hacer *El mar de noche* en el circuito de teatro independiente en el Teatro Apacheta”. Entonces, la sensación que tengo es que actualmente los teatreros no tienen una opción, sino múltiples opciones. Están en su casa y de pronto suena el teléfono y les piden grabar una publicidad absolutamente macropolítica, o los llaman para hacer un clásico y al mismo tiempo hacen varieté drag en la noche, y de ahí se van a hacer un infantil a las escuelas.

La gran pregunta que hay que hacer al artista es “¿dónde está el lugar donde te reconocés?”, “¿dónde está el lugar donde vos construís tu micropolítica?”. Porque yo sintetizaría esa complejidad del teatro de Buenos Aires como el actor o la actriz en la sopa cuántica. La sensación es que están en medio de un campo de posibilidades gigantesco. El otro día lo hablaba con un actor muy querido que vive cerca de mi casa. Siempre nos encontramos en el supermercado y mi chiste es “¿cuántas obras estás haciendo?”. La última vez que me lo crucé me dijo siete obras, de lunes a domingo. Entonces, yo le preguntaría “che, y bueno, ¿en dónde está tu corazón?, ¿en cuál de ellas, en cuál de las siete?”. Por ahí me dice que en las siete...

La pregunta tuya es muy interesante, porque estarías preguntándote sobre el carácter político en las formas de producción. Hay formas de producción oficial, formas de producción empresarial o comercial, universitaria, independiente, filodramáticas, comunitarias; y, por supuesto, habrá algún artista que diga: “Yo solo apuesto por esta”, pero generalmente lo que uno observa es que los artistas están con disponibilidad para conseguir laburo donde sea.

Es muy interesante esta idea del actor en la sopa cuántica. Antes no era así. Antes, si vos estabas en el circuito independiente no podías estar en el oficial o en el empresarial. Hay un ejemplo muy fuerte en Argentina. En 1940, se estrena la película *Los afincados*, la primera película que firma el Teatro del Pueblo con dirección de Leónidas Barletta. Un drama rural maravilloso de Bernardo González Arrili y Enzo Aloisi. Se genera una crisis dentro del Teatro del Pueblo que divide al

elenco, porque algunos siguen con la idea de Barletta, del actor que no debe vivir de su profesión, pues el teatro no se tiene que mezclar con el dinero; y también aparecen los que dicen que tienen que ser “profesionales”, entre comillas. Esto en el seno del grupo más importante del teatro independiente en 1940. Una discusión fundamental que yo también viví cuando empecé a hacer radio. En 1989, lo entrevisto a Pedro Asquini, el esposo de Alejandra Boero; ambos son generadores de uno de los grupos de teatro independiente fundamentales: Nuevo Teatro, que marcó una época importantísima en las décadas del 50 y 60. Entonces, Asquini, que era muy apasionado, me empieza a decir que el teatro independiente no tiene que mezclarse con el dinero. En 1989. Yo le digo: “Maestro, pero ¿no cambiaron las cosas? Porque yo veo que el teatro independiente cobra entrada y la gente aspira a vivir del teatro independiente”. Encima, me empieza a los gritos, a decir “¡no!, ¡el teatro...!”. O sea, a finales de los 80, Asquini todavía seguía defendiendo las ideas de Barletta, pero había un montón de grupos que ya iban por otro lado en la forma de producción.

Creo que estamos ante algo muy interesante para pensar: llevar al plano político no solo a los sistemas de representación, a las historias, las poéticas, los personajes, las situaciones, sino también a las formas de producción.



SUMILLAS

Mario Espinosa Ricalde (México)

Director de escena egresado del Centro Universitario de Teatro de la UNAM. Participó en cursos y residencias en Alemania, Gran Bretaña y Estados Unidos, invitado por las instituciones culturales y escénicas de esas naciones. Ha dirigido más de 40 puestas en escena de teatro y ópera, entre las que se encuentran *Palinuro en la Escalera*, de Fernando del Paso; *Arte*, de Jasmina Reza; *Copenhague*, de Michael Frayn; *Únicamente la verdad: la auténtica historia de Camelia la Tejana*, ópera de Gabriela Ortiz; *Una Luna para los Malnacidos*, de Eugene O'Neill; *Edip en Colofón*, de Flavio González Mello; *El origen del mundo*, de Jorge Volpi, y *Verde Cruz o los últimos Lazaretos*. Sus montajes teatrales se han presentado en los principales teatros de México y también en Estados Unidos, Colombia, Bolivia y Brasil. Le han sido otorgados diversos premios y distinciones, como la International Citation Merit, entregado por la International Society for the Performing Arts (ISPA) en 2019; la Medalla Xavier Villaurrutia, entregada por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 2014; y la Luna del Auditorio por la mejor producción operística de 2010, por *Únicamente la verdad...* Desde 2008 es director del Centro Universitario de Teatro de la UNAM y durante su gestión se logró el reconocimiento de los estudios que allí se imparten como licenciatura. Ha impartido cursos de actuación en el CUT y de maestría en la Universidad Del Valle en Cali, Colombia, y en la Escuela Superior de Artes de Yucatán.

Vivian Martínez Tabares (Cuba)

Crítica e investigadora teatral, editora y profesora. Licenciada en Artes Escénicas, especialidad Teatología, por el Instituto Superior de Arte, La Habana, 1981, y doctora en Ciencias sobre Arte, 2012. Profesora titular de la Universidad de las Artes, ISA, imparte el Seminario de Crítica Teatral desde 1984, y forma parte de tribunales de ingreso, grado, maestrías y doctorados. Ha sido docente de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, Cuba, y del Instituto Dragão do Mar de Cine e Industria Audiovisual, de Fortaleza, Brasil. Ha impartido talleres de crítica y seminarios de teatro cubano y latinoamericano y ha dictado conferencias en universidades de América Latina y Europa, y en cursos para estudiantes de universidades estadounidenses organizados por la Casa de las Américas y la Fundación Alejo Carpentier. Ha publicado cerca de dos mil textos sobre teatro en diversos medios de Cuba y otros dieciocho países. Ha representado a Cuba y a la Casa de las Américas en más de un centenar de eventos profesionales; ha asesorado festivales internacionales y ha recibido numerosos reconocimientos por su labor profesional.

José Domingo Garzón (Colombia)

Profesor emérito de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN), profesor titular en la Facultad de Bellas Artes, maestro en Arte Dramático y magíster en Escrituras Creativas. Pedagogo, dramaturgo, director y gestor cultural, con más de 30 años de trayectoria profesional en estos campos. Coautor de la Licenciatura en Artes Escénicas de la UPN. Premio Nacional de Cultura por el Ministerio de Cultura, en reconocimiento a su labor en dirección teatral; Premio Nacional de Dramaturgia, por la Universidad de Antioquia. Autor de aproximadamente 30 obras de dramaturgia, 12 de ellas publicadas. Como director, ha trabajado en el Teatro Libre de Bogotá, Fundación Índice Teatro, Proyecto Pirámide, Proyecto Periferias y Teatro Matacandelas, de Medellín. Ha sido gerente de Arte Dramático del IDCT (hoy Secretaría de Cultura de Bogotá), decano de la Facultad de Bellas Artes, vicerrector de Gestión y rector (e) de la Universidad Pedagógica Nacional. Sus actuales campos de interés en el ámbito educativo son la creación artística y teatral, la dramaturgia social y la gestión cultural en territorios.

Jara Martínez Valderas (España)

Licenciada en Dirección de Escena en la RESAD y doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Granada. Trabaja como profesora en la Universidad Complutense de Madrid (Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía), donde imparte docencia, entre otros, en el Máster de Teatro y Artes Escénicas del Instituto del Teatro de Madrid. Del 2008 al 2018 ha sido profesora de la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León (donde ha sido jefa de estudios y jefa del Departamento de Dirección de Escena). Ha sido profesora de la Universidad Internacional de la Rioja. Es editora de los libros *La mirada creadora en la escenificación*, Asociación de Directores de Escena de España (2023); *El análisis de la escenificación*, Editorial Fundamentos y Publicaciones de la RESAD (2021); *Últimos circuitos teatrales del siglo XXI*, Ediciones Antígona (2021); y autora de *Espacio escénico: terminología, fundamentos y proceso creativo*, Editorial Tragacanto (2021). Es directora de la revista *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado* y miembro de la Junta Directiva de Teatrales, Asociación de Investigación en Estudios Teatrales.

Jorge Dubatti (Argentina)

Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Es catedrático de Historia del Teatro Universal/Historia del Teatro 2 (Carrera de Artes, UBA).

Es director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo: CyT (2022-2024) “Historia Comparada de las/los espectadores de teatro en Buenos Aires 1901-1914”. En 2001 fundó la Escuela de Espectadores de Buenos Aires y la dirige desde entonces. Ha contribuido a abrir 84 escuelas de espectadores en diversos países. Desde 2021, se desempeña como subdirector del Teatro Nacional Cervantes. Desde 2023, es Académico de Número de la Academia Argentina de Letras (Sillón Ventura de la Vega). Coordina el Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica de la UNAM. Integra la Comisión de Seguimiento del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Entre sus libros figuran *Filosofía del Teatro I, II y III*; *Teatro y territorialidad*, y *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*. Con dirección de Gastón Marioni y actuación de Mercedes Morán, realizó la conferencia performativa *María Velasco y Arias, una mujer de teatro en la Facultad de Filosofía y Letras* (disponible en el Canal Cervantes Online).