

PUBLICACIÓN DEL III SEMINARIO
INTERNACIONAL DE ARTES ESCÉNICAS

EL CUERPO Y EL ESPACIO

EN LA CREACIÓN
ESCÉNICA

2019



PUCP

Especialidad de Creación
y Producción Escénica

PUBLICACIÓN DEL III SEMINARIO
INTERNACIONAL DE ARTES ESCÉNICAS

EL
CUERPO
Y EL
ESPACIO
EN LA CREACIÓN
ESCÉNICA

2019



PUCP

Especialidad de Creación
y Producción Escénica

© Pontificia Universidad Católica del Perú

Facultad de Artes Escénicas. Especialidad de Creación y Producción Escénica

Av. Universitaria 1801 San Miguel Telf.: (51-1) 626-2000 Anexo 5800

www.pucp.edu.pe

ISBN N° 978-612-47461-8-5

Primera edición electrónica: noviembre 2021

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2021-12647

Publicación del III Seminario Internacional de Artes Escénicas

El Cuerpo y el Espacio en la Creación Escénica en el Repositorio Virtual PUCP

Enlace: <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/182289>

Editora: Silvia Tomotaki Layza

Corrección ortotipográfica: Álvaro Díez Moreno

Diseño y diagramación: Mercedes Tomotaki Layza

Fotografías: Leslie Hosokawa y Alonso de Freyre

Registro audiovisual: Juan Francisco Ortega Luglio

Carátula: performance: 'Ballet de gallinazos',

(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica, dirección de Marissa Béjar Miranda.

Fotografía tomada por: Gierina Córdova Rojas



PUCP

**Especialidad de Creación
y Producción Escénica**

Índice

Presentación	20
Introducción	21
Conferencias magistrales	
Cuerpos poéticos: el espacio escénico como campo de experimentación ética José Antonio Sánchez	26
Recorrido por las cinco constantes en el trabajo creativo del Teatro da Vertigem, a través de sus obras Eliana Monteiro	40
Desobediencia aplicada: prácticas artísticas indisciplinadas Juan Carlos Aldana	53
Ponencias	
<i>Eje 1: De la representación a la presencia: nuevas miradas a los escenarios</i>	
El entrenamiento del actor/actriz-performer: una investigación teórico-práctica acerca de la apertura a la vulnerabilidad, conexión, experiencia y flujo en la escena performativa Alessandra Carvalho	69
La fractura espaciotemporal y la crisis de la representación en <i>Discurso de promoción</i> del Grupo Cultural Yuyachkani Lucía Lora	82
Autorreferencia y autorreproducción: la metadanza en el trabajo coreográfico de Jérôme Bel Ruben Bardales	96
Vida Virilha: posibilidades afectivas a partir de la performance <i>Viril o por una performance queer de la masculinidad</i> de Ana Luisa Santos Sandra Bonomini	108
<i>Eje 2: El mundo como escenario: cuerpos y espacios en la creación escénica</i>	
El espacio de la milonga como lugar de creación y de otras posibilidades de encuentro en Bogotá Andrés Mauricio Guacaneme Cardozo	122
Los trajes de escena de la Cia. Oxente: aspectos del teatro popular brasileiro en los espectáculos <i>Remolino</i> y <i>Quién quiera que cuente otra</i> Tainá Macêdo Vasconcelos	134

Eje 3: *Composición, cuerpo e imagen*

Imagen, aparato y sensibilidad en el montaje escénico-audiovisual: <i>baldo</i> Héctor Briones	148
La ritualización del escenario: de lo cotidiano a lo simbólico Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza	162

Eje 4: *Experiencias metodológicas sobre el cuerpo y el espacio*

Por una ambiencia sonora de la escena: voz en estado de escuchar la escena-mundo Juliana Rangel	174
El cuerpo y el espacio. Investigar el propio proceso creativo Martín Rosso	186
Cuerpo vulnerable: comunidad e interdisciplinariedad en una Investigación basada en la práctica Lucia Ginocchio Castro	196

Presentaciones artísticas

El espacio en <i>La Gran Fiesta de la Democracia Real</i> Rodrigo Benza Guerra	210
<i>(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica, una experiencia de creación artística</i> en interacción con las calles del Centro Histórico de Lima Marissa Béjar Miranda	215

Reflexiones a partir del Seminario

Mesa de apertura. La creación escénica y los espacios públicos	222
Diálogo de cierre	232



► Presentación de *Pampa Santa* de Angeldemonio Colectivo Escénico en el campus de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



► Presentación de *Pampa Santa* de Angeldemonio Colectivo Escénico en el campus de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



► Luis Peirano Falconí presentando la mesa de apertura *La creación escénica y los espacios públicos*.

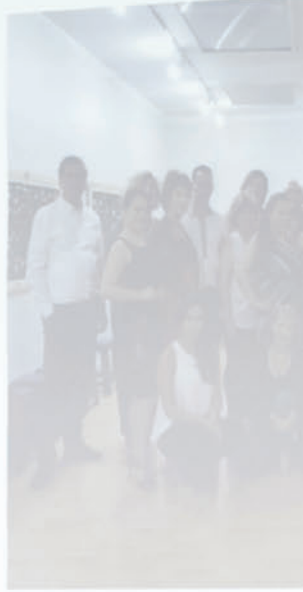


▶ José Antonio Sánchez en la conferencia magistral *Cuerpos poéticos: el espacio escénico como campo de experimentación ética*.

*tinta.
roja*

MILONGA TRADICIONAL
BOGOTÁ

Espacio de fomento de la
práctica del baile social
de tango en Bogotá.



Mónica Silva
Colombia

Andrés Mauricio
Guacaneme Cardozo
Colombia

Diana Marcela
Rodríguez Bautista
Colombia

Taniá
Macêdo Vasconcelos
Brasil

JCP

► Mesa de ponencias *El mundo como escenario: cuerpos y espacios en la creación escénica.*





► Taller: *Relaciones de espacio y cuerpo*, compartido por Juan Carlos Aldana y Diana Leon.



► Taller: *¿Qué te agota de tu experiencia en la ciudad?*, compartido por Eliana Monteiro.



► Presentación de *(Un)Ser en la ciudad: caminata escénica*, dirigida por Marissa Béjar Miranda, en las calles del Centro Histórico de Lima. Fotografía de la performance 'Tomasita'.



► Presentación de *La Gran Fiesta de la Democracia Real*, dirigida por Rodrigo Benza Guerra, en el Centro Cultural Cine Olaya.

► Presentación de *La Gran Fiesta de la Democracia Real*, dirigida por Rodrigo Benza Guerra, en el Centro Cultural Cine Olaya.





► Comité organizador e invitados internacionales del III Seminario Internacional de Artes Escénicas. *El Cuerpo y el Espacio en la Creación Escénica.*

Presentación

En el año 2019, el III Seminario Internacional de Artes Escénicas reflexionó sobre las relaciones entre el cuerpo y el espacio a través de diversas experiencias de creación. Nuestra comunidad participó activamente de conferencias, mesas de ponencias y talleres que nos permitieron estrechar lazos entre docentes, estudiantes, artistas, investigadores e investigadoras nacionales e internacionales. Este año 2021, se publica la memoria del seminario y, dado nuestro contexto, este hecho no solo es motivo de orgullo para nuestra Facultad sino muestra de la persistencia de nuestro quehacer y de nuestra necesidad de compartir lo aprendido.

Desde la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, apoyamos que estas iniciativas sean cada vez más numerosas ya que nos permiten dar cuenta de nuestro trabajo y la comunidad que lo hace posible. También, nos permiten dialogar con otras comunidades afines, en suma, encontrarnos para seguir activando sentidos. Sobre todo en este tiempo, creo que es indispensable preguntarnos cómo, desde los vínculos que propone el arte, nos tejemos en sociedad, y qué espacios creamos para que nuestros cuerpos se junten a imaginar futuros. Hoy, más que nunca, lo necesitamos.

Estas palabras, incluso dos años después, también pueden dar cuenta de ausencias. La profesora e investigadora Mihaela Radulescu participó en una de las mesas, y ante su partida, su artículo nos acompaña con la misma vitalidad con la que ella caminó en la vida. Nuestro Decano, Luis Peirano, en esta ocasión, no ha podido escribir esta presentación, pero mi memoria lo mantiene presente y recuerda el cariño y buen ánimo con el que siempre alienta cada actividad que se hace en la Facultad. Estoy segura esta publicación lo llenará de igual alegría cuando llegue a sus manos.

En las páginas que siguen, compartimos las provocaciones, inquietudes y experiencias de las que fuimos parte, y las expandimos. Quizá, porque un seminario, como evento académico, es la posibilidad de tejer las redes sutiles que nos den las señales que mañana nos hagan falta, que nos permitan recordar de qué están hechas nuestras preguntas hoy.

Y desde esa luz, continuar.

Lucero Medina Hú

Decana a. i.

Facultad de Artes Escénicas

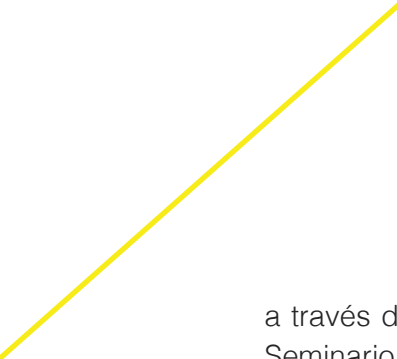
Introducción

Hemos vuelto a las huellas que dejó el III Seminario Internacional de artes escénicas: el cuerpo y el espacio, y lo hemos hecho desde la contingencia del presente. En aquel 2019 nos propusimos dialogar sobre las diferentes nociones de cuerpo que los y las artistas de las artes escénicas abordan y construyen en sus creaciones, así como las reflexiones que convocan. De la misma manera propusimos pensar el espacio desde las diferentes modalidades con las que es tratado e inventado en el hecho escénico. Desde allí, no pueden ser más pertinentes nuestras búsquedas de ese año con las de hoy donde las nociones del cuerpo y el espacio se reescriben continuamente a partir de las mediaciones que vivimos.

En la creación escénica podemos visibilizar la relación indisoluble entre cuerpo y espacio, y las distintas relaciones que potencian. En la entrevista “Fenomenología del Espacio” realizada para la revista Contact Quarterly, Hubert Godard nos remite a la idea del espacio como la construcción imaginaria de nuestra relación con el mundo. El autor prefiere nombrar a esta relación con el término espacio y nombrar el espacio, real, geográfico y medible como topos. Cuando las personas interactúan se mezclan ambos, pero para el autor, el espacio está vinculado a la historia personal. En ese sentido Godard señala “yo estoy en el espacio y el espacio está en mí”.

A partir de ello, nos podemos preguntar cómo las reflexiones en el seminario estuvieron entrelazadas con nuestra historia- territorio personal, y desde allí cómo se propusieron rutas para habitar lo colectivo en esos cuatro días de encuentro. El seminario fue ese espacio de interacción para que estas preguntas exploren cómo el cuerpo y el espacio se expande, y cómo también nuestros procesos como artistas tienen lugar en esas preguntas.

Así, el atravesamiento de espacio y tiempo en las diferentes propuestas escénicas, nos devuelven el cuestionamiento sobre la representación y el ser en la contemporaneidad. También, nos permite revisar en el campo de las artes escénicas la relación entre la realidad y la ficción, y el umbral en el que estas dos dimensiones convergen en la apreciación del espectador, así como de quien investiga. Fue en este mismo sentido que los artistas Eliana Monteiro y Juan Carlos Aldana nos invitaron a visitar y representar nuestro topos/espacio (la ciudad de Lima)




a través de sus propuestas de indagación en los talleres que impartieron en el Seminario. Eliana Monteiro nos propuso observar la ciudad y pensarla con juegos urbanos y programas de acción directamente ligados al proceso de memoria-cuerpo en su taller “¿Qué te agota de tu ciudad?”. Juan Carlos Aldana nos provocó a experimentar el espacio desde escrituras que desafíen los esquemas de la representación en su taller “Relaciones de espacio y cuerpo”. En estos encuentros, artistas, estudiantes, docentes e investigadores participaron durante las sesiones y compartieron la experiencia ante el público que formó parte del seminario.

Nuestra especialidad, por su lado, compartió dos creaciones escénicas que exploran otras formas de concebir el espacio escénico. La caminata escénica “(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica” creada por la profesora Marissa Béjar, experiencia de tres horas de duración por diferentes puntos del centro de la ciudad de Lima que nos invitaban a repensar nuestra ciudad, así como experimentar otras formas de percibir el espacio de modo colectivo con los otros caminantes y usuarios del espacio. Por su parte, “La Gran Fiesta de la Democracia Real”, experiencia escénica creada por el profesor Rodrigo Benza, en la que los espectadores participan como invitados de una gran fiesta organizada con fines políticos, nos llevaba a explorar el convivio desde el cruce de fronteras entre la realidad y la ficción. También se presentó “Pampa Santa” del colectivo Angelde-monio, intervención escénica en la que el espectador participa en un ritual colectivo y que para la edición del seminario fue realizada en el campus de la universidad.

Estas propuestas tuvieron como interés el indagar sobre las diferentes maneras de involucrar al espectador de manera activa y de difuminar los límites entre la realidad y la experiencia escénica.

En ese horizonte, extendiendo las consideraciones sobre los límites entre el teatro y la realidad, Jose Antonio Sánchez, nos invitó a pensar en la continuidad de la poética, como potenciador del deseo, entre ambos “espacios”. Siendo el espacio escénico, entonces, una oportunidad de experimentación ética. Eliana Monteiro, a modo de constelación, da cuenta de su práctica artística con Teatro da Vertigem en relación con la del colectivo peruano LOT- La Otra Orilla, con cuyas prácticas se entrecruzan sus planteamientos sobre el espacio público y privado. Finalmente, Juan Carlos Aldana abre su proceso de investigación sobre Hamlet y el desarraigo, y nos hace partícipes de sus inquietudes para plasmar las preguntas y encontrar las formas de dar cuenta de la experiencia, desde una escritura expandida que entrecruce saberes.




A la luz de la crisis sanitaria, la reflexión ética en el campo de las artes escénicas trasciende las temáticas y metodologías de la creación para cuestionarnos sobre la importancia de la supervivencia del convivio escénico en contextos tan duros como los que hemos y estamos atravesando. Se vuelve entonces, aún más pertinente preguntarnos sobre cómo configuramos nuestros espacios y nuestros cuerpos.

Los autores que comparten sus miradas y experiencias en esta publicación, nos remiten justamente a mirar la constitución del espacio desde la relación con el otro. Así en el eje 1, Alessandra Lima de Carvalho, aborda las nociones de actor/actriz, ficción y juego, propuestas por Josette Féral y explora su relación con lo real en el caso de la performance, y desde allí, qué entrenamiento o práctica requiere el performer para operar en la escena performativa. Lucía Lora nos propone pensar en la relación entre el descentramiento de la fábula y el tiempo espacializado en el que hoy en día vive el sujeto fragmentado, plural y heterogéneo de la posmodernidad. Rubén Bardales analiza el trabajo de Jérôme Bel a la luz de los posicionamientos sobre lo posdramático y su relación con la autorreferencia en la composición coreográfica. Sandra Bonomini nos presenta al cuerpo como un espacio de descolonización a través de la performance, y cómo esto resuena en su propio cuerpo y escritura que conviven con la experiencia de investigar dicha práctica.

En el eje 2, Andrés Guacaneme explora el espacio de la milonga en Bogotá y las posibilidades de que la pista de baile se convierta en metáfora de relaciones donde la frontera practicantes- partícipes es desplazada, y los cuerpos logran convivir en los efímeros. Tainá Macêdo nos lleva a la reflexión sobre el vestuario teatral y cómo el traje de escena del actor popular se entrelaza con manifestaciones populares para dar cuenta de su lugar de enunciación social y cultural.

El eje 3, desde la mirada de Héctor Briones nos insertamos en la composición de la imagen en escena desde el entrecruce cuerpo-tecnología y su posibilidad de despertar saberes sensibles, memorias, y reflexiones del proceso de creación en el que participó el autor. Mihaela Radulescu, maestra e investigadora, quien ya no se encuentra con nosotros en el espacio físico pero con quien seguimos compartiendo nuestro espacio íntimo, personal y colectivo a través de la memoria, de sus ideas y sus pensamientos, nos invita a pensar en cómo las interacciones entre el público y la obra mediante de la construcción del escenario, logran hacer converger los planos de significación del espectáculo.

El eje 4, Martín Rosso nos propone estudiar el cuerpo desde la noción de “corporeidad” de Matoso y a entender el espacio, no como aquél en el que ocurren sólo algunas transformaciones, sino como un elemento dinámico de toda la concepción dramaturgica de la obra. Por su parte, Lucía Ginocchio nos habla de un



cuerpo vulnerable al bailar en un espacio de oficina compartido y provocar una convivencia de prácticas. Finalmente, Rangel nos habla del encuentro entre cuerpo y ambiente a través de lo sonoro a partir de la noción de “ambiencia”.

Desde una mirada regresiva, el seminario se distingue como un espacio construido a partir del compartir, de la reunión y la presencia. El espacio y el cuerpo aparecen como posibilidades de autoconfiguración. Son el fin que se vuelve el medio y vice versa.

Podemos detenernos a recordar ese mayo de 2019. En una de las notas finales que hicimos nos resonaron estas preguntas: ¿Cómo estamos pensando las formas en las que los cuerpos aparecen en el espacio hoy, cuando el cuerpo es reprimido, bloqueado, invisibilizado? ¿qué resistencias se animan? ¿qué queda preservado en el cuerpo, a partir de lo cual podemos decir o provocar que otros digan mañana?

Los artículos, conferencias, transcripciones de las mesas que forman parte de esta publicación proponen narrar y estudiar experiencias desde el cuerpo y el espacio que pueden responder a estas inquietudes, y desde allí plantear formas en que nos relacionemos con el mundo, desde la poetización que puede provocar lo escénico, y la resistencia que nos anime a hallar formas de seguir encontrándonos desde el deseo, como fuerza activa que interpela a nuestros cuerpos, como propone Suely Rolnik, a vibrar de tal manera que estemos a la altura de la vida.

Cristina Velarde y Lucero Medina Hú
Profesoras organizadoras del
III Seminario Internacional de Artes Escénicas

DIÁLOGO ESPECTRAL

CREACIÓN: JUAN ALDANA

2009

CONFERENCIAS MAGISTRALES



Cuerpos poéticos: el espacio escénico como campo de experimentación ética

JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ (España)

Doctor en Filosofía, imparte docencia en la Universidad de Castilla-La Mancha, España. Investigador y autor de libros y textos sobre Estética y práctica artística contemporánea en el ámbito de la Literatura, las Artes Escénicas y el Cine, entre los que figuran: *Brecht y el Expressionismo*, *Dramaturgias de la imagen*, *La escena moderna*, *Cuerpos sobre blanco* (Ed.), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, *Ética y representación* y *Cuerpos ajenos*. También ha participado en diversos proyectos curatoriales y eventos de investigación práctica como: *Desviaciones*, *Jerusalén Show* y *Teatralidades Expandidas*. Dirigió con Ruth Estévez y Juan Ernesto Díaz la puesta en voz de *Palabras ajenas*, de León Ferrari. Es director del grupo de investigación ARTEA, fundador del Archivo Virtual de Artes Escénicas y del máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la Universidad de Castilla-La Mancha y el Museo Reina Sofía.



José Antonio Sánchez
Universidad de Castilla - La Mancha
España



PUCP

Cuerpos poéticos: el espacio escénico como campo de experimentación ética

Transcripción de la conferencia magistral compartida por José Antonio Sánchez en el III Seminario Internacional de Artes Escénicas *El Cuerpo y el Espacio en la Creación Escénica*. Lima, 29 de mayo del 2019.

La última vez que estuve en Lima fue en el año 2011. En aquella ocasión me invitaron a un evento de la Cátedra Internacional de Estudios Escénicos Latinoamericanos —creo que es así— CIELA. Fue un evento que se realizó en la Casa de Yuyachkani y el tema, en aquella ocasión, era sobre la representación. Me resultó un tema muy extraño. Venía de estar pensando otras cosas que tenían que ver más con un sentido positivo de lo intrascendente, etcétera. Intenté pensar cómo abordar el tema de la representación. Aparecieron algunos referentes inevitables que luego han quedado muy ligados a mi vida y a mi pensamiento como el trabajo de Lina Majdalanie, que entonces se llamaba todavía Lina Sane, y Rabih Mroué. Y todo su trabajo sobre la ausencia, la desaparición, la presencia, la representación. Y, también, en aquel año ocurrió un evento, un acontecimiento muy importante en España que fue el 15-M, que ha transformado o que transformó durante unos años la política española y que surgía de un problema de representación. Creo que ahora en Perú hay un problema similar. Y, en aquellos años en España, una de las movilizaciones más importantes fue precisamente la de *Rodea el Congreso*, porque no nos representa. Entonces, aquel tema de la representación, que para mí era extraño, se convirtió en algo que, curiosamente, adquirió urgencia pensar. De ahí surgió, después, una conferencia un poco más articulada que se llamó *La ética de la representación*. Y, cinco años después, eso llegó a un libro, que es este libro, que se llama *Ética y representación*. De modo que, aquella invitación a un tema que yo no había pensado, en un formato de diez minutos creo que tenía para hablar, al cabo de cinco años se convirtió en un libro que ha sido algo más que un libro de teoría para mí, o que fue más que un libro de teoría para mí, porque fue, también, un proceso de pensamiento vital, de alguna manera. Quiero decir con esto que los tiempos del pensamiento, como los tiempos de la vida, son lentos. Y que, probablemente, aunque han pasado muchos años desde el 2011 hasta ahora, lo que yo puedo decir ahora no es muy diferente de lo que entonces ya dije. Porque el pensamiento requiere su tiempo y porque, quizás, la novedad no es lo importante en los procesos de pensamiento.

Venimos de unas elecciones en España que han acabado, desgraciadamente, con el *Gobierno del Cambio* en la ciudad de Madrid. Nadie se esperaba que pudiéramos perder. En uno de los debates electorales, una de las candidatas de un partido conservador culpaba a la alcaldesa saliente, Manuela Carmena, de que en esos cuatro años que había estado en Madrid no había hecho nada nuevo, que no había nada nuevo. ¿Qué significa nada nuevo? Que no hay ninguna gran carretera, ninguna gran infraestructura, ninguna gran inversión

monumental. Esa idea de lo nuevo está asociada a la aceleración de la historia producida por el interés. Es una idea de lo nuevo que no nos interesa, no tiene nada que ver con el pensamiento, no tiene nada que ver con el conocimiento. Más bien, curiosamente, desde posiciones “progresistas” como las que han gobernado en estos últimos cuatro años el Ayuntamiento de Madrid, lo que se ha priorizado no es lo nuevo, sino otros valores, que tienen que ver con el cuidado de lo que existe, con la reparación de lo que ha sido dañado, con el tejido de redes ciudadanas: con todo aquello que tiene que ver con la preservación de la vida. Y, a veces, la preservación de la vida, que es el valor fundamental, está reñida con la novedad. Por tanto, a veces, la lentitud o la demora del pensamiento tienen que ver con esa conciencia de la necesidad de preservar. Que es, en el fondo, el objetivo de la cultura. O que es aquello a lo que la cultura misma se debe. Así que hoy, no pretendo traer nada estrictamente nuevo, sino, más bien, proponer una serie de problemas —o que para mí son problemas— con el fin, más bien, de que pensemos juntos.

Entonces, les voy a proponer una serie de escenas del pensamiento que comienzan con esta escena en la que estamos juntos, con el espacio en el que estamos juntos y por qué estamos juntos. ¿Qué hacen todos estos cuerpos aquí reunidos? ¿Cuál es la motivación de estar juntos en este espacio? Y, caben muchas respuestas: podemos responder que por curiosidad; podemos responder que por interés; podemos responder que por obligación —no sé si algún estudiante está por obligación—; podemos responder que por aburrimiento, porque no teníamos nada que hacer, a ver si nos divertimos un poco en esta conferencia. Hay un interés bueno y un interés malo. Hay un interés bueno que tiene que ver con... que se parece más a la curiosidad. Que es el interés por sumarse a un proceso de enriquecimiento: el interés por aprender, el interés por conocer. Y hay un interés malo, que es el interés que tiene que ver con la acumulación. Que es el interés que funciona para la banca, que es el interés que funciona para la especulación; pero que es el interés que, desgraciadamente, funciona también en la universidad o que se interioriza en la universidad. El sistema de créditos, lamentablemente, tiene mucho que ver con ese interés malo. Y ese interés malo nos lleva muchas veces a participar en eventos por el interés de apropiarme de algo que voy a acumular para mi trayectoria personal. Hay un interés bueno y hay un interés malo. Hay un interés acumulativo, apropiador; y hay un interés generoso que tiene que ver con la curiosidad.

Probablemente, ante una pregunta como esta: ¿qué hacemos aquí? ¿Qué hacen estos cuerpos aquí reunidos? Sería más raro responder con otras respuestas como: por *deseo*. Probablemente, sería muy raro. O, por *necesidad*. También sería responder que estás por *necesidad*. Hay algo peyorativo en la idea de necesidad, ¿no? Como si reunirnos por necesidad respondiera a una carencia, a una falta de autonomía, a una incapacidad. Sabemos que no es así. Sabemos que la necesidad, probablemente no en esta situación concreta, es intrínseca al ser social. Antes se hablaba de la idea de *vulnerabilidad*. Judith Butler lo ha teorizado largamente con esa idea de codependencia. Sin embargo, por más que leamos a Judith Butler, nuestras inercias siguen siendo ajenas a ese pensamiento. Y pensamos que, sí necesitamos, es porque somos pobres en algún sentido. Porque no tenemos suficiente autonomía; nos sentimos inferiores. Y nadie va a responder: estoy aquí por necesidad. Sería muy difícil que alguien dijera eso.

Podríamos, también, responder de maneras más positivas. Probablemente, no a la pregunta de “¿qué hacen estos cuerpos aquí hoy?”. Pero, sí a la pregunta de “¿por qué se reúnen los cuerpos en un espacio?”. Los cuerpos en un espacio, también, se pueden reunir por solidaridad, se pueden reunir por compasión. Con la *compasión* pasa algo parecido a lo que pasa con necesidad, que es un término que ha sido marcado peyorativamente, cuando la compasión es una pulsión fundamental para el ser social. La idea de compartir el dolor o compartir la alegría o compartir el sufrimiento con otra persona, no con la intención meramente de duelo, sino con la intención que produce la necesidad de transformar la situación que da lugar a la compasión. O la solidaridad o el miedo. Podríamos, también, juntarnos por miedo. Ahí ya, ese sentimiento es más peligroso, porque el miedo puede dar lugar a comportamientos de aislamiento, a comportamientos xenófobos, comportamientos fascistas. El interés... El interés malo —el interés acumulativo— formatea el deseo. Formatea la curiosidad, domestica la compasión, domestica la solidaridad y proscribire el aburrimiento.

Nadie está aquí por aburrimiento. Pero, el aburrimiento no es tan malo. También el aburrimiento es una condición necesaria del pensamiento. No podríamos pensar sin los tiempos de demora. Y, obviamente, la demora no es una demora displicente, no es una demora de dejarse estar; es una demora atenta, es una demora deseante... Deseante de encontrar matices, deseante de transformar. Estar juntos, estar juntas, no necesariamente produce comunidad. El *estar juntas o estar juntos* puede ser una situación transitoria, como ocurre hoy aquí: no somos comunidad, simplemente estamos juntas. Pero, ese estar juntas, incluso en una situación como la de hoy, en la que, probablemente, muchas de nosotras no nos vamos a llegar a conocer personalmente, más allá de lo que podamos intercambiar públicamente; ese estar juntas sin necesidad de ser comunidad ya tiene una potencia. Siempre y cuando seamos capaces de reconocer las motivaciones, por una parte. De liberarnos de aquellas tensiones negativas, es decir, del interés acumulativo, por una parte. Del miedo... Y pensar en la potencia positiva de este momento, de esta hora y media que vamos a tener en común.

Les voy a proponer algo raro: dejen de tomar notas. Se los propongo, no los obligo. Y, en vez de tomar notas de lo que yo digo, que no es tan importante. Y que, en cualquier caso, alguna vez escribiré —dentro de cinco años quizás lo publique—; intenten pensar desde otro lugar. Intenten escribir asociaciones o intenten producir dibujos o intenten pensar acciones. O bailen, si quieren. O me interrumpen o cantan o dibujan. Y, luego, nos lo enseñan. Y, quizás, en el diálogo que luego Lucero y Tatiana van a coordinar, en vez de preguntas, que también las puede haber —no estoy prohibiendo ni imponiendo nada— también podría haber poemas o podría haber textos automáticos o podría haber imágenes o podría haber memorias o podría haber recuerdos. El título de esta charla es *Cuerpos poéticos*. Los cuerpos poéticos podrían ser, también, *cuerpos deseantes*. Cuerpo poético como cuerpo que se deja llevar en un hacer, que se deja llevar por el deseo en un hacer o que se deja llevar por su deseo en su hacer. Y, para ello, hay que liberarse de las constricciones que formatean el deseo. Empezando por el interés malo, por el interés acumulativo.

Los cuerpos poéticos no buscan la satisfacción, sino más bien la preservación de la potencia que alimenta el deseo. La preservación de la potencia que permite que las formas se activen una y otra vez. Puede ser que esas formas se fijen en algún momento: se fijan como palabras en libros, se fijan como poemas, se fijan como obras escénicas... se producen

formas. Los cuerpos poéticos pueden producir formas y, por tanto, pueden ser también *cuerpos poéticos*, en el sentido de que producen. O pueden ser, simplemente, cuerpos que en su hacer incorporan el deseo e incorporan la obligación ética de no interrumpir la cadena del deseo. Un hacer que podría ser como un estar en la práctica de lo insólito, de lo extraordinario, de lo desconcertante. Y lo insólito, lo extraordinario y lo desconcertante solo tienen sentido en tanto que nos despiertan una y otra vez al mismo deseo, mientras son solidarios con el deseo. Cuando hablo de cuerpos poéticos no hablo, necesariamente, de cuerpos asociados a la idea de poesía, en el sentido de poesía verbal. Sino a cuerpo que son conscientes y expresivos de su subjetividad.

Ahora bien, la *subjetividad*, como recuerda Suely Rolnik, tiene esas dos dimensiones. Una subjetividad que tiene que ver con el estar en el flujo de los afectos y que se deja afectar y, al mismo tiempo, se convierte en nodo del flujo de los afectos. Y esa otra subjetividad, que es la subjetividad del sujeto, del sujeto de toda la vida, que es el sujeto de la representación, que es el sujeto que coloca frente a sí los objetos del conocimiento o los objetos de la percepción o los objetos del deseo también. En la suma, de esas dos dimensiones de la subjetividad, de la *subjetividad afectiva*, por una parte, y de la subjetividad que podríamos llamar *subjetividad representacional*, la subjetividad del sujeto como sujeto sujetado por los determinantes de las concepciones culturales, se produce una tensión, que es la tensión en la que habitamos como cuerpos deseantes. Hay una experiencia subjetiva del mundo, una experiencia afectiva del mundo, que desborda los límites de la individualidad y que nos sitúa en un flujo. Y ahí aparece una idea de *espacio*, que es una idea de espacio que nada tiene que ver con el espacio geométrico ni con el espacio de la representación, sino que responde más bien a una espacialidad, que es una extensión de nuestro propio cuerpo en cuanto lugar de afecto, en cuanto lugar de tensión y de paso de los afectos. Y hay una experiencia del mundo, que es la experiencia del sujeto, que se representa el mundo, y que construye espacios. Que esos espacios sí son espacios geométricos o no; pero son espacios tridimensionales. Y el sujeto, en ese espacio, tiene distancias respecto a otras personas y otros objetos. Nunca estamos en un espacio o en otro: podemos estar a veces más en el espacio subjetivo-afectivo y otras veces podemos estar más en el espacio representativo-tridimensional. Y la tensión de esas dos subjetividades, en la tensión de esos dos espacios, encontramos lo que estoy intentando enunciar con la idea de los cuerpos poéticos en el espacio de la ética, que es también un espacio que se produce de la tensión entre el espacio de los afectos, entendido en el sentido en el que lo utiliza Suely, y el espacio cultural, sea geométrico, tridimensional, o sea un espacio normativo, de leyes, etcétera.

La subjetividad está en los dos lugares y el espacio está en los dos lugares. Lo que ha ocurrido, tradicionalmente, es que el sujeto, el sujeto-sujeto, el sujeto-sujetado, se ha apropiado de la subjetividad y se ha apropiado también del espacio y se ha convertido en un *sujeto-soberbio*. Ese sujeto-soberbio, que desprecia la experiencia subjetiva de lo afectivo como si fuera algo primitivo; que desprecia la concepción del espacio que es ajena a las normas y a los cálculos, a la legalidad cultural existente; y que se instala en el centro de ese espacio con una mirada dominadora, con un perfil de representación; o, peor aún, que ni siquiera se instala con un perfil de dominación, sino que se sitúa en el lugar del trabajo como un operario; o, peor aún, que se instala en ese espacio, en el lugar simplemente de la labor alienada... Ese sujeto-soberbio es incompatible con la idea de cuerpo poético o con la idea

de cuerpos poéticos. No hay nada más contradictorio con la subjetividad poética que la soberbia.

Y todos podemos conocer a poetas soberbios, a coreógrafas soberbias, ¿no? Pero, no dejan de ser poses institucionales. Nunca podrían ser grandes artistas si no fueran modestas en su relación afectiva con la realidad. Y es posible que haya contradicciones vivientes andando por el mundo, y todos las conocemos. Y, simplemente, hay que decirles que no hace falta que sigan disimulando, que pueden mostrar su vulnerabilidad y que esto no va a afectar a su creatividad. Estoy hablando, por tanto, de cuerpos poéticos en plural, intentando evitar el cuerpo poético singular. El cuerpo poético singular pertenece también a ese imaginario romántico del poeta heroico singular. Y ese poeta heroico singular es un poeta muy triste: su destino era la muerte o la soledad. ¿Quién quiere ese destino? ¿No es más fácil aceptar la codependencia y la pluralidad como condición de lo poético? Pero, claro, estamos tan educados en siglos en la idea de que lo poético está asociado a la creación individual y que está asociado a la construcción de la singularidad, que nos parece muy difícil concebir —ni siquiera concebir— esa pluralidad de los cuerpos poéticos.

Hace cuatro años, cuando estaba acabando ese libro *Ética y representación* —cuatro años después de estar aquí en Lima—, una coreógrafa me invitó a una prueba. La coreógrafa se llama Cuqui Jerez. En ese momento, vivíamos en México. Entonces, me invitó a la prueba. Yo pensaba que iba a un ensayo, pero, no. Al llegar a la prueba, nos pidió a las siete personas que habíamos acudido que ocupáramos el espacio del estudio y que hiciéramos acciones que ella nos dijo. Entonces, una persona tenía que doblar como mantelitos, plegándolos; otra persona tenía que hacer palomitas de maíz; otra persona tenía que hacer... Ya no recuerdo. A mí me tocó arrugar un rollo de papel continuo, de muchos metros, y mi función era solo arrugar papel. Bueno, fue una prueba interesante porque formaba parte de un proyecto de Cuqui Jerez que luego se llamó *The Dream Project*, el Proyecto del Sueño. Y, que después evolucionó, hacia otro proyecto que se llama *Las Ultracosas*, y que tiene que ver con la relación de los cuerpos con las cosas. Pero, lo que a mí me resultó muy interesante en aquella prueba es de qué modo aquellos cuerpos que estábamos participando en la prueba en relación con las cosas... y digo cosas y no objetos, porque eran cosas. Porque no había una relación sujetos - objeto, sino que había una relación de cosas y cuerpos, de cuerpos y cosas. Y los cuerpos humanos estaban trabajando conjuntamente en producir una transformación de las cosas. ¿Qué cosa tan básica, no? Transformar las cosas, es la base del trabajo humano, ¿no? Y qué diferencia esa prueba de hacer algo tan básico de cuerpos que transforman cosas, de cualquier situación cotidiana. ¿Por qué aquella situación tenía una dimensión poética?

Y no sé cuál es la respuesta, pero tenía una dimensión poética. Podemos pensar, bueno, aquello era como una especie de taller profanado. Es decir, los cuerpos que tenían que estar ahí produciendo transformaciones productivas, transformaciones de cosas en objetos, estaban produciendo transformaciones de cosas en otras cosas. Claro, normalmente, la relación de los seres humanos con las cosas es producir objetos: producir herramientas, producir... o adaptarlas a las necesidades humanas. Y en cambio aquí, solamente se estaban transformando cosas en otras cosas. Y qué pasaba con los cuerpos que también se transformaban. Y ahí es donde aparece lo interesante de la prueba: que cuerpos, en esa profanación del taller transformando cosas, se transforman a sí mismos. No

solo por vía de la percepción que se transforma, en la relación con las cosas, sino también en la relación con los otros cuerpos. Hay dos elementos o dos sentidos de lo poético que se cruzan en esta prueba que hizo Cuqui Jerez. Por una parte, lo poético en el sentido literal en relación con la poesía, con el uso extracotidiano del lenguaje que ocurre en la poesía. Si lo traducimos a la materia de las cosas, podríamos hablar de un uso extracotidiano o una relación extracotidiana con las cosas. Y ahí aparecen sentidos insólitos. Se abren percepciones que tienen que ver con lo extracotidiano, con lo insólito, con lo no visible hasta el momento, con lo no existente hasta el momento. Y un segundo sentido de lo poético, que tiene que ver con esa idea del hacer, tal como lo ha teorizado Boris Groys: lo poético opuesto a lo estético. En esa prueba nadie miraba, todos hacíamos. No había espectadores, o había una espectadora que era Cuqui, que estaba haciendo la prueba. Es decir, la única que no tenía que estar mirando estaba mirando y, todos los demás, que teníamos que estar mirando su prueba, éramos los que estábamos haciendo. En esa coincidencia de esas dos dimensiones de lo poético, lo *poético en la relación de lo insólito* y lo *poético en el hacer*, apareció una potencia. Una potencia que afectaba a los cuerpos más allá de la representación.

No podíamos representar porque estábamos haciendo todo el tiempo. Sí podías mirar de reojo lo que estaban haciendo los demás, pero sobre todo estabas sintiendo un hacer. Situación poética porque se produce una transformación de los cuerpos, de la percepción, de la relación, y aparece una realidad nueva. Aunque sea una realidad infraleve, ¿no? Estamos hablando de algo infraleve. Situación poética porque los cuerpos no miran, sino que los cuerpos actúan, y actúan colectivamente. Y no bastaría que un solo cuerpo hiciera la acción, no aparecía la situación poética en el hacer de un solo cuerpo: era necesaria la colectividad de los cuerpos. Y, un tercer elemento, era una prueba, en un espacio que era un estudio, pero que habitualmente no se utiliza como estudio, que, probablemente, era un almacén del Centro Histórico de México. Importante, estamos ante una *situación liminal*. No es un espectáculo, no es un ensayo. Digamos que es una situación. Lo liminal está asociado a la espacialidad, al espacio que era, entre lo público y lo privado, entre lo espectacular y el ensayo; pero, lo liminal también está asociado a la idea misma de transformación.

Hay una intensidad en ese espacio liminal. Lo liminal tiene que ver con ese espacio fronterizo de tránsito, lo liminal como el espacio de umbral. Pero, la diferencia de lo liminal con los espacios de tránsito es que, en lo liminal, se produce una transformación. Se produce una intensidad de transformación. Es la diferencia con lo que ayer hablaba Alex en relación con el no-lugar, ¿no?¹ Los no-lugares son espacios de tránsito, pero no son liminales porque no producen ninguna transformación ni producen intensidad de experiencia. En cambio, los espacios liminales son espacios de tránsito en los que se producen transformaciones o se producen intensidad de experiencia. ¿Y no es eso, no es ese tipo de espacio el que siempre queríamos que fuera, el teatro o el espacio del arte en general? ¿No es ese el espacio liminal de transformación y de intensidad lo que siempre debería ser el arte?

Hace poco estuve en Atenas, en el Teatro de Dionisio, que se conserva al Sur, al pie de la Vieja Acrópolis. Es un espacio liminal en varios sentidos. Es un espacio liminal porque era un lugar de tránsito en el espacio de la fiesta: un lugar intermedio entre la fiesta y el

¹ Se refiere a la participación de Alex Huerta Mercado en la *Mesa de apertura: La creación escénica y los espacios públicos*. Puede verse la transcripción en el capítulo *Reflexiones a partir del Seminario*.

discurso. Un lugar intermedio entre el lugar de culto, el Templo de Atenea Parthenos, y el Ágora. Un lugar intermedio entre la corporalidad y el lenguaje. Y está en un lugar de tránsito, ¿no? Está en el Peripatos que lleva... En ese camino sagrado que lleva desde la ciudad de los comerciantes y de los políticos, a la ciudad de los dioses y de los héroes. El Teatro de Dionisio, donde se estrenaron todas las grandes tragedias que conocemos, es un lugar también que, probablemente, estaba regado de muchos líquidos. Si vemos los frisos del Partenón, aparte de las escenas heroicas, pues hay muchas escenas de los animales que van a ser sacrificados, de las luchas, de los hombres y los centauros, de las luchas de los titanes... Y en esas luchas corría la sangre. Y en las fiestas dionisiacas corría mucho vino. Y, probablemente, corrían otros muchos líquidos. Ese Teatro, ese espacio entre la fiesta orgiástica y el lenguaje, el discurso; lo orgiástico corporal y el discurso, la palabra de lo político; pero, también, entre lo sagrado y lo profano. Ese es el lugar de la tragedia. Y ese lugar de la tragedia está cortado espacialmente de dos maneras. Está cortado por los tres espacios que componen el Teatro: el Teatrón, que es el espacio donde se sienta el público, la Orchestra, que es donde se sienta el coro, y la Skene, que es la escena. Y está cortado dramáticamente, también, entre el espacio de la colectividad y el espacio de la individualidad. Pero, lo importante es que es un espacio liminal. Que se corte nunca es un corte que escinde, que separa. Y que el teatro nunca deja de ser fiesta para ser lugar de lo político, de lo discursivo. El teatro nunca deja de ser cuerpo o carne, más bien, para ser lugar de la palabra. Que nunca deja de ser colectividad festiva para ser lugar de la palabra racional discursiva. Ese es el lugar de lo liminal. Ese es el lugar donde habitan los cuerpos poéticos. Ese es el lugar en el que la tragedia griega, la tragedia antigua... es un lugar liminal, es un lugar de lo poético. Si perdemos la dimensión de lo sagrado —no estoy hablando de lo religioso, estoy hablando de lo sagrado—, si perdemos la dimensión de lo festivo orgiástico colectivo, si perdemos la dimensión de lo corporal en cuanto carne, en cuanto flujo; estamos cayendo en un lugar que nos aleja de lo poético. O, en cualquier caso, hacia una idea de lo artístico desde la que es muy difícil recuperar esa intensidad o esa liminalidad.

En muchas ocasiones se ha intentado recuperar la unidad perdida. Retrotraer la escisión. A veces, se ha intentado que todo el público se suba al escenario. O que público y actores se encuentren en la Orchestra —estoy hablando en términos figurados— o que los actores suban al teatro. O nos vamos del teatro y nos vamos a la ciudad. O nos vamos, otra vez, al templo. Todas esas combinaciones son posibles y les podemos poner nombre históricamente. A principios del siglo XX, numerosos artistas intentaron evitar la división produciendo eso que Rancière llamó el modelo festivo, ¿no? El modelo del teatro político festivo, basado en las fiestas públicas que Rousseau añoraba y que se materializaron en la época heroica de las revoluciones, en ese arte de las masas, en ese arte sin espectadores. O, los años posteriores, en diferentes momentos, los años sesenta con todas las prácticas de teatro colectivo, dramaturgias colectivas, teatro envolvente, etcétera, etcétera. Todo eso tiene sentido, siempre y cuando, el objetivo sea mantener la tensión. Porque si la tensión se disuelve, nos alejamos igualmente de la intensidad de lo poético.

El problema no es la representación. No es la representación la que nos aleja de lo poético, no es la división entre actores y espectadores, no es que el teatro esté acotado y alejado de la ciudad, o no es que el teatro sea un espacio acotado y privilegiado y nos aleje de los problemas de la ciudad. Es que perdamos la tensión del estar dentro y fuera al mismo tiempo, de estar en el lugar de tránsito. Hélène Cixous, cuando Ariane Mnouchkine le encarga

uno de los textos para el Théâtre du Soleil, uno de los varios que escribió para Ariane Mnouchkine, *La Ville Parjure*, La ciudad perjura, escribió que Ariane Mnouchkine siempre parte del espacio. Que el espacio es el punto de partido para la producción escénica. Porque el espacio es el lugar que habitan los cuerpos, el espacio para el Théâtre du Soleil es la Cartoucherie de Vincennes. Y es un espacio cargado de memorias. Cargado, también, de memorias de la ficción, pero, también, de memorias de vida. Y Ariane Mnouchkine describe el espacio como un *espacio vacío*, pero ese espacio vacío es muy diferente al espacio vacío de Peter Brook. Ella lo describe como un vacío matricial, y ese vacío matricial ya no es el mismo que es el espacio vacío de Peter Brook, que sigue siendo el espacio vacío de la representación, el espacio vacío geométrico digamos. El espacio vacío matricial tiene mucho más que ver con el espacio vacío de lo afectivo. O, al menos, con la tensión entre ese espacio vacío de lo afectivo y el espacio vacío de la representación. Entonces, cuando se habla de romper el espacio, de romper el espacio acotado de la teatralidad o el espacio acotado del arte, de superar la escisión entre espectadores y público, no estamos hablando de algo literal o de algo que en sí mismo implique abandonar el teatro, abandonar la representación, etcétera. Si no, más bien, recuperar esa tensión perdida.

No se trata de ser felices, recuperar la armonía, todos somos iguales, todos nos abrazamos, todos bailamos juntos. Porque eso está muy bien, pero, digamos que eso es la fiesta, sin más. Y la fiesta no tiene por qué estar asociada a la idea de lo poético —antes he dicho que lo poético no produce satisfacción, sino que lo poético preserva la potencia del deseo—. Si no, de trabajar en cómo reconfigurar el espacio para producir nuevos modos de limen, nuevos modos de umbral. No se trata, entonces, de hacer cotidiano lo poético, sino de *poetizar lo cotidiano*. Poetizar lo cotidiano implica interrumpir lo cotidiano, buscar continuamente lo insólito en lo cotidiano, cargar de interrupciones lo cotidiano. Intentar salvar la escisión no es buscar una reconciliación sin más, sino trabajar la multiplicación de las interrupciones poéticas que preservan la vida, que preservan la potencia del deseo. Dos ejemplos históricos para no hablar en las nubes... en las nubes de Atenas. Dos intentos históricos de recuperar el umbral. El otro día hablábamos de Bauhaus. El antagonismo entre la danza libre de Isadora Duncan, que también pasó por distintos teatros griegos para buscar la inspiración, pero ¿qué es la libertad? ¿Qué es la danza libre? Pues, es la danza que solo puede bailar una persona. Isadora Duncan fracasó constantemente en el intento de hacer danza colectiva. Porque es libre, tal como se entiende la danza libre en el cuerpo de Isadora Duncan, con todas las cosas buenas que hay en esa tentativa, solo puede ser una persona. En otro lugar, en otro extremo, encontramos la danza de Oskar Schlemmer, que es todo lo contrario, que es buscar la libertad en la máxima constricción. No digo que una sea mejor que otra, estoy mostrando los extremos. Las motivaciones son muy distintas, obviamente, porque nunca eso se ha tratado de una afirmación del cuerpo libre... asociado a la libertad de género, obviamente, también... Y en el otro caso, hay una reflexión de la libertad asociada a lo social. Digamos, por mantener los mismos términos, Isadora Duncan propone déjenme la Orchestra y yo hago el coro en la Orchestra y, luego, si quieren vienen a bailar conmigo. Todos a la Orchestra. Schlemmer propone una reconfiguración del espacio teatral en la que cualquiera pueda subir al escenario a condición de que acepte el enmascaramiento. A primera vista puede parecer que la propuesta de Schlemmer es represiva, ¿no? Es como reprimo el cuerpo para que... Porque es la única de que nos entendamos. La única forma de que haya sociedad es que todos aceptemos un poco de represión, ¿no? Entonces nos ocultamos un poco. Cada cual dentro de su casa, dentro de su traje, se mueva como quiera, pero los trajes tienen que

ser aceptables socialmente, ¿no? Bueno, él estaba pensando una idea de democracia radical en su momento, que pasaba por ese corte.

El planteamiento de Schlemmer es muy parecido al planteamiento de Brecht con las piezas didácticas, cuando formula su propuesta del acuerdo. Brecht también intentó romper la escisión del teatro antiguo y hacer un teatro sin espectadores: ya no hay espectadores, espectadores suban al escenario. Las piezas didácticas eran eso, eran un teatro sin espectadores, pero los espectadores tenían que hacer de coro. Pero el coro no estaba en la Orquesta, el coro estaba directamente en el escenario. Y tiene que leer o cantar las frases que le toca al coro. Pero, ¿qué se aprendía en las piezas didácticas? Se aprendía, también, algo un poco represivo: se aprendía a estar de acuerdo. Y estar de acuerdo implicaba renunciar a la singularidad, implicaba renunciar a la individualidad... *El vuelo de Lindbergh*. Hay algo positivo en todo esto, obviamente, todo tiene algo positivo. El interés de recorrer la historia tiene que ver con reconocer qué hay de positivo en cada lugar, pero también en darnos cuenta de qué es lo que tenemos que dejar atrás. Lo positivo era la búsqueda de los cuerpos poéticos, es decir, la búsqueda del sujeto colectivo, de la subjetividad colectiva. La búsqueda de Schlemmer, como la búsqueda de Gropius, como la búsqueda de Bauhaus, era superar el modelo del artista solitario romántico burgués y buscar los artistas de la nueva colectividad democrática. La idea de Brecht era igual: superar la idea de la dramaturgia escrita por un individuo y puesta en escena por otro, para buscar la escritura colectiva. Todas las obras de Brecht están firmadas por dos o tres personas. Luego, podemos entrar en la crítica feminista del lugar que ocupan los nombres en esas firmas, pero no deja de ser interesante la idea de que la escritura, que es como algo tradicionalmente atribuido a la individualidad, pueda ser producida por dos o tres personas. Y todas las obras de la firma Brecht... porque debemos entender Brecht como una empresa. Es el autor como productor de Benjamin, todas las obras del autor-productor Brecht, son resultado de la colaboración de varias personas que escriben: de Margarete Steffin, Slatan Dudow, Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau, etcétera, etcétera. Pero, además, no se conformaban con eso, querían que también los espectadores escribieran, al menos con sus cuerpos. Y ese es el proyecto de las piezas didácticas. Que comienza con la pieza sobre Lidbergh, que desmonta al héroe individual, el aviador que cruza el océano sin repostar, y que es criticado porque él no es el héroe, el héroe son todas las personas que han colaborado en la producción técnica y las condiciones técnicas para que sea posible esa hazaña del individuo, y el individuo debe estar de acuerdo en esa colectividad.

Ahora, bien, estar de acuerdo en esa colectividad, en la perspectiva de las piezas didácticas, produce una escisión insostenible. Claro, ni Brecht ni Schlemmer habían leído a Suely Rolnik ni a Judith Butler. Ahora que hemos leído a Suely Rolnik y Judith Butler, podemos intentar ir más allá y buscar de qué modo podemos concebir o formular esa idea de los cuerpos poéticos, de esa pluralidad poética, de esa pluralidad creativa, desde un lugar que no sea la escisión. Porque Brecht se enfrenta a un problema: ¿cómo hago que el individuo acepte no ser egoísta? Pues, con las herramientas que tiene, lo único que puede hacer es cortarlo. Empieza a cortarlo. Pues, ahora sabemos que puede hacer otras cosas, ¿no? Por ejemplo, puede inclinarlo, que es la propuesta de Adriana Cavarero. Tenemos ahí una cosa que siempre me gustó mucho saber y es que el padre de Schlemmer era Leonard Schlemmer. Era un antropólogo, actor él mismo y experto en carnaval. Entonces, si pensamos en Schlemmer desde la posición de la herencia del carnaval y de la pasión por la danza,

probablemente cambiará nuestra concepción del *Ballet Triádico* o, al menos, hay un lugar de salvación.

Del mismo modo que en Brecht, Hannah Arendt observó que en Brecht siempre había algo que era como una pulsión en todas sus obras, que es la compasión. Obviamente, pensamos en Brecht como el tipo didáctico, racionalista, marxista, revolucionario. Y Hannah Arendt dice: no, lo más importante en Brecht es la compasión. Hay un dibujo de los dibujos de Schlemmer, el último de las figuras del *Ballet Triádico*, es un dibujo en el que aparece un corazón enorme, ¿no? Entonces, también, ellos tenían su corazón. Lo que pasa es que las herramientas intelectuales de la época no les permitían encontrar esos otros modos de superar el egoísmo más que por la represión o por el corte. No deja de ser sintomático que Brecht, después de las piezas didácticas, empezara a escribir obras en las que hablaba mucho de la compasión. *Santa Juana de los Mataderos*, por ejemplo, que es la primera obra que escribe después de las piezas didácticas, es esa obra en la que se plantea el problema de ser buena. ¿Cómo puedo ser buena en un mundo marcado por el interés? ¿Al hacer el bien, estoy haciendo el mal? Y, a partir de ahí, toda la reflexión de Brecht se plantea en términos éticos. Y, curiosamente, asociado a la figura de la madre. Hasta ese momento en las piezas de Brecht, las mujeres siempre habían sido prostitutas o personajes secundarios. A partir de ahora empiezan a aparecer otro tipo de personajes, con lo cual a pesar de que Brecht no tenía las herramientas conceptuales para entender el problema, había una intuición —y cuando hablo de Brecht hablo de Brecht, Margarete Steffin, Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau, etcétera... digamos la empresa Brecht— con sus corazoncitos, empiezan a tener la intuición de que en la figura de la madre hay algo que puede dar una respuesta. La figura de la madre aparece no en *Santa Juana de los Mataderos*, pero sí en la siguiente, en *La madre* y aparecerá después en *El círculo de tiza caucásico*, aparecerá en... Bueno, en todas esas obras. Y hay una, especialmente, que muestra claramente ese espacio de la escisión, que es *El alma buena de Szechuán*. En *El alma buena de Szechuán* tenemos el problema del bien y del mal, ¿no? Con la figura de Shen-Te, la joven prostituta que recibe el regalo de los dioses por haberles dado albergue en una tabaquería, pero que es tan generosa que su propia generosidad la va condenando a la autodestrucción. Y el personaje que se inventa, que es el personaje de Shui-Ta, que es su primo, que es ella misma, que es el que representa lo contrario de la generosidad: representa el interés, el cálculo, etcétera. Y esas dos almas, el alma buena y el alma mala, en esa tensión, lleva al momento del juicio en el que Shen-Te es juzgada por haber matado, supuestamente, a su primo Shui-Ta, que es ella misma. Esa tensión que hay allí, en ese drama, que hoy sería insostenible, también, por esa dualidad de género, está mostrando, en cualquier caso, la insuficiencia de esa concepción de la subjetividad dual, binaria; y del espacio ético concebido desde la individualidad y no desde la pluralidad. Antes aludía a Hélène Cixous y a esa obra *La ciudad perjura*, probablemente hay una herencia del planteamiento de Brecht en la obra de... (*interrupción de sonido de alarma*) Pasó una hora.

Solo... Bueno, no voy a poder acabar, pero... Solo por terminar el comentario de esta pieza de *La ciudad perjura*, que es una obra en la que la figura de la madre se convierte en protagonista, es una obra sobre una... Por intentar resumir cuál debía ser el argumento, pero no pretendo completarlo, sino simplemente acabar. De qué modo esa idea de los cuerpos poéticos se puede activar más allá del espacio endogámico del arte, si la situación que he descrito al principio es una situación endogámica, ¿no? Se produce una transformación, una

transformación poética —digo la prueba de Cuqui Jerez—. Que, por otra parte, es algo muy común, ¿no? Todas las personas que han trabajado en artes escénicas habrán tenido experiencias similares en procesos de ensayos en las que son esos ensayos especiales, maravillosos; en la que un día nos encontramos y aparece algo que nos transforma o que nos da una clave o que nos produce una epifanía. Pero, ¿cómo llevar eso fuera? Porque lo importante en el teatro o en el arte es la idea de liminalidad. Lo de liminal significa, también, estar dentro y fuera. ¿Cómo estamos dentro y fuera? ¿Y cómo en el tránsito hacia el afuera no perdemos la potencia poética?

Cuando Hélène Cixous escribe sobre la idea del espacio en Ariane Mnouchkine, ella dice: “para Ariane no hay nada antes que el espacio. Uno no podrá decir en qué punto el espacio que viene es el personaje secreto más determinante que hay para una creación teatral. El espacio habla. Dar espacio. El espacio, dice el teatro, me hace. Traza el límite impensable entre el dentro y el fuera. El teatro, por definición, es dentro-fuera.” ¿Qué significa dentro-fuera? Significa... Lo intento interpretar, desde ese tránsito como lugar de intensidad; pero también en relación con la realidad que me afecta. La experiencia de lo poético es inocua si se convierte solamente en la vivencia de lo insólito endogámica. La experiencia de lo poético se vuelve potente cuando es al mismo tiempo dentro-fuera del espacio. Uno de los problemas que se plantea Hélène Cixous es cómo me relaciono con un dolor o con una experiencia de injusticia que está fuera del teatro, pero cómo lo hago sin abandonar la potencia poética que hay en este espacio matricial del teatro. El tema de *La Ville Parjure* está basado en un hecho real de una infección por VIH que se produjo en Francia en los años 90 y en el que murieron muchas personas como consecuencia de transfusiones del servicio público de salud. Y que se resolvió con excusas y no hubo...hubo una suerte de impunidad. Entonces, el personaje protagonista es el personaje de la madre, que pide justicia por sus dos hijos fallecidos. Los hijos están enterrados en el cementerio y el cementerio está vigilado por un señor mayor, ese señor se llama Esquilo. Esquilo es el autor que creó la justicia en la tragedia de las *Euménides*, la tercera parte de *La Orestíada*. Y, lo que se plantea Hélène Cixous en su comentario a la obra, es el paralelismo que existe entre el teatro y la justicia, o el espacio judicial, también en ese sentido del dentro y el fuera: dentro y fuera al mismo tiempo. El teatro como la justicia no puede recuperar... no puede darle la vuelta al tiempo. El teatro es siempre representación. El teatro siempre nos habla de lo que ha pasado o nos habla de realidades que están en otro lugar. “La sangre vertida no puede ser recuperada. Irreversible es la pérdida de la sangre vertida por el asesinato. Es irreversible...es esta irreversibilidad lo que Esquilo cantaba y denunciaba. No es reversible para la víctima ni es confrontable para el asesino.” Por tanto, el teatro no puede revertir.

Pero, el teatro en sí mismo, puede ser vida. Y, ¿de qué modo esa vida que el teatro o el arte es, puede relacionarse con la vida que no puede revertir y que está afuera? “La justicia —sigue escribiendo— es lo que hace la injusticia asumible. La justicia es lo que hace asumible la injusticia. Sobre qué montones de injusticia se eleva la justicia. La justicia no se hace para ser justo. Se hace para detener. La justicia entre los hombres —perdón, estoy traduciendo— se hace para cortar: para cortar con los dolores que son interminables, para cortar todo aquellos que ha pasado. Las víctimas son escandalosas, no dejan de llorar. La justicia está ahí para ordenar los gritos y cortar a los que lloran. La justicia es la buena gestión de la injusticia. La justicia es nuestra tragedia necesaria.” Entonces, la justicia comparte con el teatro las miserias de la representación; pero, también sus potencias, también sus virtudes.

Y el teatro, como el tribunal de justicia, o como los lugares de justicia en general, sean tribunales o sean lugares de justicia no formales, pueden ser también lugares para la acción ética. Es decir, lugares y momentos en los que decidimos sobre actos que afectan a otros y que pueden producir el bien o el mal. Durante siglos el teatro ha sido eso: lugares donde se exponen las acciones para que el público decida lo que está bien y lo que está mal. Todas las obras de Brecht posteriores a las piezas didácticas, una vez que abandonó su proyecto del teatro sin espectadores, no tiene solución ética: la solución ética la ponen los espectadores. Ahora bien, podríamos pensar también un teatro donde ese espacio de decisión ética no fuera mediado por el drama, sino que estuviera en la propia acción de los cuerpos poéticos que participan en la acción. ¿Cómo transforman esa situación que he descrito al principio? La situación de los cuerpos poéticos que transforman cosas y que, transformando cosas, se transforman a sí mismos en una situación como campo de experimentación ética. Y bueno, ahí tenía algunos ejemplos, pero me voy a parar aquí.

Recorrido por las cinco constantes en el trabajo creativo del Teatro da Vertigem, a través de sus obras

ELIANA MONTEIRO (Brasil)

Directora del Teatro da Vertigem de São Paulo, Brasil. Formada en Artes Escénicas por la Universidade São Judas (1998), en Actuación por la Escola Superior de Teatro Celia Helena y en Dirección por la Escola Livre de Santo André. Es profesora invitada en la Facultad de Dirección Teatral de la SP Escuela de Teatro. En el año 2015 integró la 26.^a Comisión de Fomento al Teatro de la ciudad de São Paulo y participó como una de las curadoras de la Muestra de Teatro de Maranhão. Desde el 2009 coordina, además, el núcleo de trabajo escénico del Programa Vocacional de la Secretaría de Cultura de estado de São Paulo y desde el 2013 el proyecto espectáculo de las Fábricas de Cultura del estado de São Paulo.



Eliana Monteiro
Teatro da Vertigem - São Paulo
Brasil



Recorrido por las cinco constantes en el trabajo creativo del Teatro da Vertigem, a través de sus obras

Transcripción y traducción de la conferencia magistral compartida por Eliana Monteiro en el III Seminario Internacional de Artes Escénicas El Cuerpo y el Espacio en la Creación Escénica. Este texto está apoyado en la traducción simultánea y aportes que realizó Rodrigo Benza en la presentación de la conferencia. Invitaron a sumarse a la conversación a Carlos Cueva, Lucía de María y Rafael Freyre de la Asociación para la Investigación Teatral La Otra Orilla – LOT.

Lima, 30 de mayo del 2019.

Empezaré hablando de la trayectoria del Teatro da Vertigem, que es un grupo brasileño, del que soy miembro, soy una de los directores. Antônio Araújo fundó el grupo, junto con un grupo de personas, y yo me uní a *Apocalipsis*, cinco años después. El Teatro da Vertigem no tiene ninguna metodología definida para la creación, nunca utilizamos la misma. Pero, hay cinco puntos con los que siempre nos encontramos.

Cada proceso, cada investigación va a un lugar, pero el proceso que desarrollamos se llama *proceso colaborativo*. Y el proceso colaborativo presupone, al principio de la investigación, que todos los miembros interfieren en la práctica de los demás. Así que, como directora, puedo crear una escena, puedo crear la luz, puedo sugerir un escenario. El actor —trabajamos mucho con talleres— piensa en la escenografía, la luz, el vestuario, la escena. Y para nuestro grupo es muy importante que el punto de vista del actor, o de los interesados, o de los artistas implicados, sea muy propio.

Como la dramaturgia de nuestra obra está en proceso, ocurre en la sala de ensayos. Siempre tenemos un tema en el que vamos a trabajar. La primera obra que se hizo en Vertigem fue *El Paraíso Perdido*, y se basaba en lo sagrado y lo profano. Vertigem comenzó en 1992, y en aquella época la Iglesia católica estaba muy presente en la vida de todos. Hasta los 90, más o menos, todos los habitantes de Vertigem fueron criados por gente católica. Entraron en la universidad, y cada uno estaba descubriendo sus propios caminos, y empezó esta fricción entre lo sagrado y lo profano. Al principio se juntaron para descubrir cómo hacer una investigación teórica, un Máster en Artes Escénicas, porque en Brasil en 1990 no existía, era muy raro... Y así empezó Vertigem.

Volveré a las cinco cosas que nunca dejamos de hacer. Así que, en el proceso colaborativo, la visión del actor... El actor no es sólo una persona que va a ejecutar lo que dice el director. Incluso utilizamos un término llamado *actor-creador*, porque la materia prima es la que hace el actor. Porque el director, el dramaturgo, hacen preguntas; los actores, responden. Todo está fusionado.

El grupo, tal y como se formó, nació en la universidad. La *investigación* teórica era muy importante, así que a veces nos pasábamos un año estudiando teoría, libros o filosofía, filósofos. Es muy importante. Y, a partir de ese desencadenante que se produjo en la investigación teórica, empezamos a elaborar cómo va a ser el trabajo. Por lo tanto, es muy importante la traducción, de la teoría a la práctica, de cómo ese concepto teórico se convierte en práctica: qué ejercicios creamos como actores y qué respuestas logran dar los actores o todo el equipo.

La investigación de campo también es muy importante. Trabajamos a partir de lo que sucede en la ciudad, sobre todo, lo que ocurre en São Paulo. Somos un grupo de São Paulo y nuestras piezas se hacen siempre allí. Más adelante repasaré un poco cada pieza y hablaré muy brevemente del concepto, de lo que desencadenó cada obra. Pero, la investigación de campo es fundamental. Porque, por ejemplo, en *Apocalipsis*, pasamos todas las mañanas en la calle o en Cracolândia —que es una zona de São Paulo donde hay mucho tráfico de crack y muchos consumidores de crack, que es como si fuera pasta básica de cocaína— o en algún burdel o en una casa de citas. Porque no era el Apocalipsis bíblico, el Apocalipsis en la época de Jesucristo. Era el Apocalipsis aquí, ahora. Porque estábamos en el 99 e íbamos a pasar al año 2000, pero cuando lleguemos a *Apocalipsis* les cuento más...

El *testimonio personal* es otra de nuestras prácticas personales. En Vertigem no podemos hacer ningún tipo de trabajo que no sea realmente un testimonio personal. Entonces, me preguntan: "caramba, pero entonces tu vida es toda una tragedia". No, entras en un espacio, encuentras... depende de lo que encuentres allí. En Cracolândia, por ejemplo, ves a la gente consumiendo crack, ves lo que está pasando. Vuelves a la sala de ensayo y no haces la mímica, no copias y reproduces. Pero, es el estado que adquiriste en ese lugar, lo que le pasó a tu cuerpo en ese lugar. La sensación térmica, el miedo, estar en una multitud llena de adictos. Qué te pasa a ti y cuál es tu traducción de eso.

Y una última cosa, que creo que esta es la mayor marca de Vertigem —afuera lo que todo el mundo reconoce de Vertigem y dentro de Brasil—, es que siempre trabajamos en *espacios no convencionales*. Así, el espacio está siempre vinculado al tema que se está trabajando.

El Paraíso Perdido (1992)

Vamos a mostrar algunas imágenes de *El Paraíso Perdido*. (Se proyectan imágenes de la obra) Esta obra es, como empecé a decir, una verdadera investigación teatral académica, para estudiar cómo hacer un Máster. Toman la física mecánica, y de la física mecánica, la inercia, la caída... y cómo estos se pueden aplicar al cuerpo del actor. Entonces, ¿qué se siente al caer? ¿Cómo es intentar salir de este lugar en el que estás atascado y no conseguirlo, subiendo y bajando? Así, todas las cuestiones de física mecánica se aplicaron al cuerpo de los actores. Llegó un momento en que la física mecánica por sí sola no era suficiente, hicieron un "gran paso" y se desprendieron de ello. En ese momento, trajeron un texto de John Milton, que es *El Paraíso Perdido*. Cuando llega este texto de John Milton...es un faro. Así que tienen algo completamente físico, la subjetividad del actor, porque se está imponiendo en el cuerpo del actor, y una cuestión poética, la poesía de John Milton. A partir

de ese momento, de ese entrelazamiento de estos tres factores comienza a nacer *El Paraíso Perdido*.

Los actores habían acordado que no iban a hacer una obra de teatro, que sólo iba a ser un experimento para que se convirtiera en un trabajo de fin de Máster. Pero, luego, los actores empezaron a querer hacer una obra. "No, pero estoy ensayando todos los días." "Quiero hacer la obra, quiero presentarla." Así que hicieron una pasada completa del material, en un salón, y dentro del salón no tenía ningún sentido, ningún sentido en absoluto. Parecía un montón de gente cayendo, gritando, llamando al padre —el padre en ese sentido para reconectar con Dios—. Entonces Tomi (Antônio Araújo) dijo: "Pero no se puede presentar esto, no se puede". Pero, los actores querían presentarlo. Empezó a salir a la calle y a preguntarse dónde se puede hacer esto para que tuviera sentido. Se puso a pensar y dijo: "Bueno, el único lugar, si estoy hablando de lo sagrado y lo profano... Si esto de lo sagrado y lo profano es importante para nosotros, porque es el tema de la obra, el único lugar en el que podríamos conectar con Dios sería en una Iglesia católica." Y fueron a una Iglesia católica. Se lo pidieron al cura, al arzobispo, a todo el mundo, y lo consiguieron.

(En relación a una de las fotografías proyectadas de El Paraíso Perdido) Esta escena es una síntesis de lo que estoy hablando, lanzan cuerdas en medio de la nave de la Iglesia, tratando de reconectarse. ellos tenían esta acción en el salón. Y, claro, un actor en medio del salón, un salón cualquiera, una sala de ensayos, tirando una cuerda hacia arriba no significa nada; pero, si haces ese mismo gesto en la nave de una Iglesia, cobra todo un significado diferente.

Algo que también hace Vertigem es revelar el espacio poco a poco. Así que, si pones cualquier foco, cualquier tipo de iluminación... si se ilumina demasiado, se rompe por completo. Así que siempre optamos por una iluminación "traquitana", que no es una iluminación teatral. Y aquí *(señalando la imagen proyectada)* hubo un momento en el que pensamos: el ángel recorre toda la Iglesia, si ponemos un seguidor todos verán toda la Iglesia. Entonces, Guilherme Bonfante hace un diseño... Pide que le pongan una luz con baterías y el ángel simplemente se ilumina. Si quiere iluminar su espalda, si quiere iluminar su frente...lo que quiera iluminar. Y cuando ya no necesita encenderla, la cierra y la apaga. Por eso es muy importante que todos los creadores estén juntos en la sala de ensayos, porque esas cosas van surgiendo y se van resolviendo en el espacio de creación colectiva.

(A propósito de la imagen que se proyecta) Esa escena empezó a dar muchos problemas dentro de la Iglesia, por los bancos... Primero, empiezan a golpear los bancos de la Iglesia. De repente se suben a uno y empiezan a girar los bancos y la Iglesia se desordena. Parece un parque de atracciones, de verdad. Algunos católicos dijeron que iban a poner hojas de afeitar en el suelo. Hubo varios problemas. Tuvieron que presentar una denuncia policial. Casi no se estrenó, porque habían personas muy enfadada. Tuvieron que presentar el espectáculo para la Curia Metropolitana para que ellos aprobaran el espectáculo en la Iglesia. Si ellos no aprobaban, no se daba la obra.

Esta fue la primera pieza. Y si lo comparas con las otras es mucho más... Incluso bromeamos diciendo que parece una obra infantil, si se piensa en las demás. Creo que su rasgo más transgresor fue el hecho de representarse en una Iglesia y desfigurar todo el templo.

El libro de Job (1995)

El siguiente espectáculo fue *El Libro de Job*. Y, en esa época, que fue por el año 95, también llegó el sida a Brasil. El 90% del grupo eran gays o lesbianas y, en ese momento, nadie sabía... No se usaban preservativos, no se tenía esta costumbre en Brasil. Así que nadie sabía si lo tenía o no, quién era portador del VIH. Y muchos de los amigos del grupo estaban muriendo. Porque en esa época te detectaban y, en dos meses, morías. Y en Brasil la gente decía que era un castigo de Dios. Que si los gays morían a causa del SIDA era un castigo divino.

El grupo siguió investigando sobre lo sagrado y lo profano. Todavía no hemos agotado este tema de lo profano, así que ¿cómo podemos investigar mejor? En este punto, era muy necesario tener un texto que guiara la dramaturgia. Y fue el propio texto bíblico, el *Libro de Job*, el que se tomó para iniciar la investigación. El dramaturgo que trabajó con nosotros, Luís Alberto de Abreu, tomó el texto con exactitud y lo único que hizo fue construir un personaje y desarrollarlo, porque ya está mencionado en la Biblia: la esposa de Job. Así que empieza a contar todo el texto desde el momento de la boda hasta el momento en que ella pierde a sus hijos y todo lo que genera en la mente de la mujer la pérdida de sus hijos.

Yo no fui actriz, no soy actriz, sólo sé dirigir. No tengo la capacidad de ser actriz o performer. Fui a tomar clases con Tó (Antônio Araújo) porque quería aprender a hablar. No podía hablar en público y no podía hablar con nadie, tenía una cosa que se llama catalogenia, que es que o hablas o respiras. Tó (Antônio Araújo) es una persona increíble, pero te exige. Y en ese momento fui a ver *El Libro de Job*, y lo que más me llamó la atención —y creo que aquí empieza otro aspecto muy fuerte del Teatro da Vertigem— son las contradicciones. Job, todo lo que le sucede... Porque, en la escena, llegan un maestro y el contramaestre. Y el contramaestre es el Diablo y comienza a seducir a Dios, y Dios se enamora. La obra termina con un beso entre los dos. Cuando se besan, el cuerpo de Job contrae el SIDA. Yo también me había criado en la Iglesia católica. Entonces, dije, ¿cómo podría Dios?... Si para el pueblo era un castigo divino lo que ocurría con el SIDA, en la obra era lo contrario: el SIDA sólo entra en el mundo, en Brasil, porque Dios se enamora del Diablo.

La obra tiene lugar en un hospital. Y hay cantantes líricos en el hospital, mucho sonido, mucho sonido fuerte. Todos están vestidos como si fueran médicos, medio ángeles. Pero, en esta obra ocurre algo que fue muy importante para mi vida. A pesar de esto, a pesar de este enamoramiento entre los dos, todo el tiempo que Job pasa por todas las estaciones y sufrimientos que atraviesa, el maestro, Dios, siempre está distante, pero siempre está mirando. Siempre está cerca. Y Job nunca se rinde, dice: "quiero ver a Dios", todo el tiempo. Cuando sus amigos le dicen "Basta, estás loco, es tu culpa que tengas SIDA", la única respuesta de Job es "Quiero ver a Dios, quiero preguntarle a Dios qué es esto".

Y la última escena de *Job*, que es la escena que creo que me hizo ver la obra diez veces, él está casi muriendo. Entra un actor que interpreta a su último amigo, Eliú, pero es el mismo actor que interpretó al maestro. Y le dice a Job que Dios vomita a los tibios, y en ese momento pensé... ni siquiera pensé, sentí: "Yo soy el vómito de Dios". Porque todo el tiempo quise encajar en lugares en los que no encajaba. Así que toda mi vida quise ser tibia para ser una buena hija, una buena hermana, una buena novia, una buena todo. Es casi como si el cuerpo se mortificara a sí mismo. Así que dije: "Eso es todo". En aquel momento era

funcionaria, ganaba mucho dinero, y era muy joven. Y dije: "Esto es lo que quiero hacer con mi vida, y con esta gente". Y todavía no sabía hacer teatro. No sé si todavía lo sé. Pero, entré en el teatro. Hablé con Tó (Antônio Araújo) en la época de *Apocalipsis*. Ya había dejado el trabajo, necesitaba trabajo, pero no era por eso. Así empecé en *Apocalipsis*.

(Señalando una fotografía donde aparece un mapa de la Alameda Barão Do Rio Branco, Hospital Humberto I) *El Libro de Job* se hizo en un hospital que cubre toda esta manzana. Y es un hospital que está desactivado en la ciudad, y está ubicado en una zona muy cercana a Paulista, que es una zona muy noble de la ciudad. Y la salud en Brasil realmente necesitaría este espacio abierto, pero permanece cerrado y sigue cerrado hasta hoy. Tanto el escenario como la iluminación, en *El Libro de Job*, todos los objetos utilizados en la escena eran objetos que ya estaban en el hospital abandonado.

Apocalipsis 1,11 (2000)

En la época en la que hicieron *Apocalipsis*, hubo la quema de un indio de Pataxó, pero sobre todo hubo la masacre de Carandiru. Y en la época de la masacre, estaba muy cerca, el cambio de siglo. Tó (Antônio Araújo) estaba en Nueva York, viendo esto desde allí. Y empezó a pensar: "Caramba todo esto está sucediendo en Brasil". Y parecíamos un grupo religioso, un grupo de la iglesia, por *El Libro de Job*, *El Paraíso Perdido*. Y, entonces, pensamos en el *Apocalipsis*.

Para *Apocalipsis* dimos clases en Carandiru durante un año, para los internos. Eligieron a algunos internos, creo que eran 25, y nosotros. Yo ya estaba en el grupo, dábamos clases tres veces por semana. Y fue muy impactante estar en Carandiru después de saber de la masacre, de todo lo que había pasado allí. Había rastros en el aire, ¿sabes? En las paredes... Y *Apocalipsis*, a juego con el tema, se hizo en una cárcel, en una prisión desactivada. Al principio queríamos que fuera en Carandiru y que los propios internos estuvieran allí, pero el gobernador no nos dejó.

(A propósito de las fotografías, se nombran algunas escenas que suceden en la obra)
Un indigente que pasa como si fuese un profeta / Ese es el juez que va a bajar para empezar a juzgar a todos los personajes / La escena de la masacre, cuando la policía entra a la cárcel, les saca la ropa y empieza la masacre / Una de los personajes, que se llama Babilonia, va a ser ejecutada / Personaje de la Virgen que está ascendiendo al cielo / Cuerpos después de la masacre / El juicio final. He mencionado que somos un grupo que tiene mucho que ver con la religión, ¿cierto? Ahí estaba Jesús en el principio y, luego, al final, también está en el Juicio Final / Ese un personaje que tiene muchas dificultades y se pasa la obra entera hablando de la Constitución de Brasil / Ese personaje es un personaje trans, que es la bestia del *Apocalipsis*. El juez manda a quemarlo. Y eso está comenzando de nuevo en Brasil hoy, hasta peor / Ese juez, mostrando armas, va a matar a alguien... Para contextualizar, el gobierno de Bolsonaro, que es el actual presidente de Brasil, está liberando el poder llevar armas e inclusive liberar el uso de las armas. Entonces, hay ahora, toda una sensibilidad y debate en Brasil muy fuerte. Hoy esta obra no podría hacerse en Brasil porque la censura no la dejaría. Hoy, 2019 / Los policías fundamentalistas que matan en nombre de Dios / Babilonia muerta / La quema de la bestia / Juan y Jesús. Esta escena es muy importante. En esa escena, hablan,

Jesús le da la mano, se despiden y se saca la corona de espinas y la coloca ahí (en una celda).

BR-3 (2016)

Voy a hablar un poco rápido de *BR-3*, si no, no llegaremos a *La última palabra*. Sólo una introducción. *BR-3* fue una obra en la que discutimos la identidad de Brasil, si es que tenemos alguna identidad. Para ello, hicimos un viaje de São Paulo a Acre, por tierra. Éramos 18 personas viajando en autobús hasta Acre durante 45 días, y paramos en varios lugares, varias capitales, varias regiones del interior. Fue un viaje por el interior de Brasil. Porque São Paulo es el centro financiero de Brasil, así que elegimos São Paulo como centro financiero de Brasil; Brasília como centro de poder; y Brasiléia, que es casi la última ciudad de Brasil. Así que este 'Bra', radical, para hacer un juego de palabras entre el 'Bra' radical y la identidad nacional. Si tenemos alguna identidad, es la devastación de la naturaleza, fue lo único que encontramos posible. Cuando empezamos a pensar en dónde hacer la obra, el lugar más devastado de São Paulo, en la naturaleza, es el río Tietê.

El gobierno, en 1950, decidió canalizar el río, por lo que se convirtió en una gran cloaca. Todos los demás ríos de la ciudad caen en él, no hay forma de limpiarlo en la ciudad de São Paulo, así que es una gran cloaca a cielo abierto. En el momento en que hicimos *BR-3* en 2004, el gobierno estaba gastando una fortuna, miles de millones, para intentar limpiarlo, anunciando que el río iba a ser azul de nuevo.

Y para hacer este trabajo, además de viajar durante 45 días, nos quedamos en Brasilândia, que es un barrio muy periférico de São Paulo, donde el tráfico de drogas tiene gran influencia. Es una favela, de hecho. Dimos clases allí durante un año y, luego, enseñamos en todas las áreas. Había trece talleres que impartíamos tres veces por semana.

(Señalando una fotografía donde aparece un mapa que señala el cauce del río Tietê, desde Cebolão hasta Pte. Bandeirantes) Esa es la extensión del río. La pieza se realizó en un barco, que se desplazó durante cuatro kilómetros y medio. Brasilândia, en São Paulo, Brasília y Brasiléia.

(A propósito de una fotografía donde se muestra las casas cerca al río en Brasilândia) En Brasilândia la gente también tira mucha basura al río, cuando llueve la basura vuelve a sus casas. Allí conseguimos, temporalmente, una sede. Nos prestaron una casa. La reformamos, para poder quedarnos allí todo el año, pasarlo allí, ya sabes, trabajando.

(A propósito de una fotografía que muestra el centro espiritual Valle del Amanecer) Nuestra primera parada, que fue en Brasília, lo primero que encontramos es el Valle del Amanecer. Tia Neiva era camionera, y tuvo una visión —ella ya murió—. Construyó un centro religioso, un lugar religioso, un Centro Espírita. Espírita es una religión que hay en Brasil. Los espíritas incorporan espíritus de los muertos, ¿no? Entonces, ella hizo como una estrella y cada estrella era una nación, como si fuera una embajada. Y, por ejemplo, en la punta "Griego", te hablaban en griego; en la punta "Árabe", te hablaban en árabe, y así. La misma lógica de las embajadas. Ellos andan todo el día con estas ropas.

(A propósito de una fotografía con la que se comentaba sobre la ruta de la obra) Los escenarios, plataformas sobre el Río también se hicieron con las cosas que se encontraron en el Río.

(A propósito de una fotografía titulada 'Compuertas de Brasilia') Esta es la construcción de Brasilia. Lo único que hizo la escenografía fue poner estas telas de construcción, porque el resto ya era del propio espacio. Todos los actores estaban en barcos.

En esta obra habíamos dicho que no íbamos a hablar más de religión. En Brasilândia es así: cada manzana tiene una Iglesia, un bar y una peluquería. Así que hay doscientas mil iglesias en Brasilândia. Fuimos a varios servicios al amanecer, por la noche, durante el día, velando... En Brasilia, Tia Neiva es esta espiritista y en Acre, Santo Daime, que es una religión que utiliza la ayahuasca. El barco que llevó a la audiencia se llamaba "Dios es más blanco que la nieve". Este nombre fue tomado de una iglesia de Brasilândia.

No sé si la mayoría de las y los estudiantes de aquí son actores o cuál es su área de actuación. Pero, si los actores no se tragan la idea de estar en un río, que es una cloaca al aire libre, en una barquita, yendo muy rápido, y a veces salpicando por el cuerpo, no hay obra.

El día de la inauguración, el Gobierno nos dijo: si alguien se cae al río, están fuera del río. Dos personas ya se habían caído, pero al amanecer, así que nadie vio, sólo nosotros. El día del estreno llovió mucho en la cabecera del río. En São Paulo no llovía, pero el nivel del río subía, subía, subía... Este cisne —un barco en forma de cisne— comenzó a golpear en la piedra, pero nadie lo vio. Y en esa escena, la Construcción de Brasilia, está el gobernador con su esposa y le dice: "Puedes bajarte todos los árboles..." Y bajan al cisne y empiezan a pedalear —es un cisne de pedal—, y el cisne se hunde en la cara de ochenta personas y, también, estaba allí la prensa. Casi se acaba allí la obra. Pero, una cosa que fue muy importante para nosotros fue el estreno del Río. Estábamos hablando de la devastación del Río, llovió en la cabecera y realmente se impuso. Porque ese día subió, subió todo el tiempo. Los actores también estaban muy preparados y en un estado de ánimo totalmente volcado hacia él, hacia su presencia, para poder hacer la obra.

La Última Palabra es la Penúltima (2008)

Queremos invitar a la mesa a Carlos Cueva. *La Última Palabra es la Penúltima* fue hecha por el Teatro da Vertigem y LOT (Asociación para la Investigación Teatral La Otra Orilla). Lucía, Rafael, si Erika también está aquí, vamos todos los presentes a conversar. Después de la conferencia de ayer de José Antonio Sánchez, decidimos hacer de todo una performance.¹

(A partir de aquí se reproduce la conversación en la mesa)

¹ Se refiere a la conferencia magistral de José Antonio Sánchez *Cuerpos poéticos: el espacio escénico como campo de experimentación ética*. Puede verse la transcripción en este mismo capítulo de *Conferencias Magistrales*.

Lucia de María:

Si quieres puedo contextualizar la relación de LOT y da Vertigem, ¿no?

Hola, ¿qué tal? Gracias por la invitación. En realidad, solo para contextualizar esta performance, la relación de LOT —que es un colectivo del cual hago parte hace 20 años ya— con el grupo da Vertigem, se inicia a partir de la relación de Antônio Araújo, director del grupo, y Carlos Cueva, hace mucho tiempo en un contexto particular. Y ya la del Colectivo en sí es bien interesante... Porque, de hecho, estaba pensando ahora que estaba sentada ahí en toda la historia del grupo da Vertigem y en el contexto en el que estamos ahora, una Universidad, ¿no? Un espacio en el que surge este colectivo de gente que está conectado con su tiempo; que quiere criticar, denunciar; hablar a partir de su propia relación de lo que está sucediendo en ese momento políticamente, con su propia cultura; de una manera bastante interdisciplinaria y distinta. Me preguntaba: ¿qué tantos espacios así existen aquí en Lima? Por ejemplo, en esta Universidad, en otros espacios. Y me conecté con mi primer encuentro con da Vertigem, que fue justamente por Carlos, que en ese momento era mi maestro, que me dice: “tienes que viajar a Brasil y conocer a este grupo”. De hecho, personalmente, he podido estar en distintos momentos de mi vida en todas las obras que ha mencionado Lili, menos en *El Paraíso Perdido*. Y he conocido el proceso del grupo. Entonces, por alguna coyuntura de la vida terminé viviendo en Brasil cuatro años y también acercándome al trabajo de ellos. Y hay algo como muy místico, muy fuerte, en da Vertigem, ¿no? Que hace que siempre uno se transforme y que tu vida se transforme y que quieras estar cerca de ese tipo de experiencias. Entonces, luego de conocer al grupo, nosotros seguimos con nuestra investigación. Y en un momento en particular en mi vida que estaba viviendo en Río, estaba muy feliz pero no hacía nada de teatro. Me acuerdo que fui a una clase... a una especie de Umbanda, de lugar místico. Y hablé con una señora de 80 años que estaba incorporada a un espíritu de un niño y me dijo: “Pide un deseo, ¿qué cosa te gustaría?” Y yo, un poco burlándome de esta situación, porque uno como extranjero no entiende al comienzo de qué se trata toda esta mística brasileña, pedí que lo único que me faltaba en Brasil era tener a LOT o tener este espacio de creación en este país. A la semana, me llega un correo de Lili y de Carlos diciendo: “oye, estamos yendo a São Paulo a hacer un trabajo en colaboración con da Vertigem, ¿tu crees que puedas ir de Río de Janeiro para encontrarnos? Y Rafael viene de Holanda; Carlos vino de Lima; Roger vino de París.” Todos, después de años, nos volvimos a encontrar en este trabajo colaborativo que es *La Última Palabra es la Penúltima*, en la que estuvimos trabajando con Lili de directora... Creo, por primera vez, sin Antônio. Primera vez como directora del grupo en un espacio con ciertas condiciones difíciles y con el apoyo de Carlos Cueva y de otro director de un grupo de danza de Minas Gerais, Zikzira. Había 3 directores, 22 actores, 1 perro... 1 cocina —¿había un texto así, no?—. Y nada, eso. Somos amigos, nos conocemos hace mucho tiempo, nos interesaba el trabajo uno del otro y tuvimos la posibilidad de colaborar en este espacio.

Rafael Freyre:

En el año 2005 fue el primer encuentro —¿2005 fue creo, Carlos, no? Sí—. Vino Antônio (Araújo), vino Roberto (Audio), vino Venderlei (Bernardino), vino Sergio (Siviero)... E hicimos una intervención en un edificio abandonado en el Centro de Lima, la calle Camaná, creo. Fue una especie de simposio que organizamos y, digamos, parte de este evento era

protagonista da Vertigem. Fue la primera relación que hicimos con ellos. Donde conversamos un poco esta idea porque LOT venía trabajando intervenciones a espacios públicos desde el año 99, más o menos. Ahí inicia esta relación que luego, bueno, culmina o continúa con este trabajo.

Carlos Cueva:

Sí, quizás para que sea un poco más productivo en relación a los jóvenes que estudian acá, yo creo que una de las cosas más importantes que sucedió en nuestra relación con da Vertigem eran algunos aspectos en los que coincidíamos. Por ejemplo, el trabajo con el espacio. Nosotros, dos años después de que fundamos el grupo LOT acá —dos años o un año, quizás— descubrí... Estábamos en el Centro de Lima trabajando... Fue un festival que hizo la Municipalidad de Lima y nos invitó. Hicimos la primera obra ahí y ya estábamos en el Centro. Yo estaba regresando, prácticamente, de catorce o quince años que había estado afuera, viví en Alemania y en Dinamarca, y me di cuenta del estado de devastación que estaba el Centro de la ciudad, que nosotros estábamos prácticamente viviendo cada día. El dato más o menos preciso era que 1 millón 200 mil metros cuadrados estaban abandonados en la ciudad. La Plaza San Martín estaba llena de orines. Todos los hoteles más grandes estaban desocupados. Las grandes galerías comerciales funcionaban al 10%. Era un nivel de devastación tremenda. Y decidimos: “¿Por qué vamos a seguir haciendo teatro en espacios convencionales?” Que, además, son complicados, porque tienes apenas un mes, diez días, cinco horas, ocho horas. Y estamos, prácticamente, imposibilitados de avanzar en la investigación sobre lenguaje si tenemos espacios del siglo XIX. Entonces, decidimos tomar espacios abandonados. Por ejemplo, el sexto piso del Hotel Bolívar estaba abandonado, ya no funcionaba. Hablamos con ellos y dijeron: si está abandonado, bueno, tómenlo. Así fue el primer espacio que tomamos. Y no teníamos dinero. Dijimos: “Bueno, si no tenemos dinero, podemos ofrecer un taller a todos los artistas plásticos, a los performers, a toda la gente que quiera participar en una experiencia que nosotros le pusimos *Zona fronteriza*”. Los invitamos, tenían que pagar 150 soles por el curso que duraba más o menos diez días. Y, al final, como dice Eliana: “Estamos diez días trabajando, queremos presentar algo”. Bueno, hagamos una presentación efímera de una sola noche. Un solo día y se trabajaba diez días del taller; antes del taller, dos meses preparándolo. Y con el dinero, el único dinero que teníamos eran los 150 soles de cada persona que se matriculaba para el taller y, por supuesto, los amigos a los que había que pedirle prestado los instrumentos, las luces, no sé qué. Es así que hicimos la primera *Zona Fronteriza* en el sexto piso del Hotel Bolívar. Como funcionó muy bien, al año siguiente tomamos una casa abandonada que estaba cerrada cuarenta años en el Jirón Belén, que era la Casa Mujica. La casa de gente muy poderosa en este país, y que tenía esta casa de 2 mil metros cuadrados en abandono y cerrada. Entramos... Solamente en limpiarla... Porque los dueños nos dijeron: haz lo que quieras realmente, porque está cerrada. Entramos. Solamente en limpiarla, limpiarla de pulgas y de todo bicho, demoramos dos meses. Y así fue que hicimos la segunda intervención en un espacio público: la Casa Mujica. Pero, todavía eran espacios interiores. Nosotros queríamos espacios exteriores, también. Pero no queríamos cometer el error de trasladar... Llevar el teatro convencional y poner una tarima en la plaza pública. No queríamos eso, eso ya había pasado en los sesentas en el Perú, en los setentas. Queríamos investigar sobre el espacio: el espacio como lenguaje. ¿Qué es el espacio? Entonces, ahí aparecen los principios o conceptos que te van a llevar. Suspensión. Lima estaba suspendida. La Galería Boza, las escaleras estaban suspendidas,

no funcionaban más. El motivo, el tema...Suspensión nos ayuda mucho. Y ahí entra todo el taller filosófico, histórico, qué sé yo, sobre los temas. Y así fuimos avanzando hasta que tomamos la Galería Boza, que el 70% estaba desactivada. Hicimos ahí la experiencia, quizás la más importante, sobre el espacio público que en ese momento se estaba dando. Realmente se conmovió todo el sistema artístico de fundaciones. Por ejemplo, la Fundación Telefónica decidió, en los últimos dos o tres días antes de estrenar, apoyarnos totalmente. Tenía todo... (*Lucía de María: ¿Cuál era la relación con Antônio en torno al espacio...?*) Todavía no tenía relación con Antônio... Realmente, la relación con Antônio y el espacio funciona cuando vemos esta audacia. Para mí, que había visto... Estaba en Europa, viviendo en Alemania... Esta audacia en el continente Sudamericano. Alguien que trabaja una Iglesia, alguien que trabaja en un hospital desactivado, alguien que trabaja en una prisión. Y esto: cómo puede conseguirlo en países que es casi imposible tomar esos espacios. Pero, esta audacia adquiere un nivel de respeto y de dignidad tal que —yo vivía en Århus, en Dinamarca—, que el hospital que se estaba por desactivar de Århus fue entregado para da Vertigem. Yo vi el espectáculo ahí. Yo dije eso es lo que necesitamos: audacia.

Lucia de María:

Una cosita, justo cuando volví de ver la trilogía, volví a Lima y me puse la tarea de que quería traer a da Vertigem al Perú. Y me tocó el otro lado, también, de la producción. De ir a explicar este proyecto aquí en nuestro contexto para buscar los espacios, el dinero, los permisos. Y estoy hablando de hace más de quince años, probablemente. Fue imposible. O sea, era sumamente costoso, sumamente perturbador el trabajo de ellos también. Y, se da la coyuntura, suele aparecer la mística: algún hospital privado abandonado que podría haber sido la Clínica Italiana, que era un lugar perfecto para la obra; algunos contactos en el Ministerio de Salud; espacios de prisión abandonados que se transformaban en otra cosa que aparecían... Pero, realmente, la magnitud del trabajo de da Vertigem a nivel de producción y de costos y de equipo humano es altísimo. No tenemos, o no teníamos tampoco en ese momento, posibilidades de recibir proyectos de ese tipo. Festivales o encuentros. De hecho, por eso, solo lo hemos podido ver quienes hemos viajado a otros lugares.

Carlos Cueva:

Claro, yo creo que la coyuntura peruana en esos momentos lo permitía: estaba abandonada Lima. Y, simplemente, había que tener el contacto directo y poder realizarlo. (*Lucia: ¿Y La Última Palabra...?*) Pero, después es cuando invitamos a da Vertigem para el simposio...nace la posibilidad de hacer el proyecto juntos. El proyecto de Acre, lo íbamos a hacer juntos también, pero no pudimos al final hacerlo. Por eso que, a ellos se les ocurrió que participáramos en la toma de un espacio que nosotros de alguna manera conocíamos por el Centro de la ciudad, en Lima. Este viaducto que está entre el Teatro Municipal de São Paulo y no sé qué calle en el Centro de la ciudad. Entonces, el Centro de la ciudad es lo que nosotros veníamos trabajando: devastación, desertificación urbana, alta prostitución, mendigos, en fin. Pero lo que nosotros vimos en Brasil, en São Paulo, esos días, esas noches que trabajábamos...nosotros no lo conocemos. Nosotros no hemos visto el nivel de gente con cartones, invadiendo la ciudad de São Paulo en la noche; nosotros no lo conocemos. Esa dimensión de prostíbulo, esa dimensión de casa de sexo explícito, era increíble. Y nosotros teníamos que estar metidos trabajando todos los días en esto, como trabajo de campo. Es

esto, creo, lo que permite... Es el trabajo de campo...El trabajo paralelo al que se da en el espacio... Y en el espacio están trabajando ya los electricistas, los expertos en hacer funcionar algo que está detenido hace cincuenta años. Y es esta cosa paralela que se está dando entre la investigación histórico o la investigación teórica, el trabajo de campo y el trabajo con el espacio, estas tres cosas paralelas fueron las que permitieron este trabajo que me imagino que tú puedes ahora continuar con tu charla.

Eliana Monteiro:

Creo que hay algo de lo que siempre hablo en nuestros talleres. Cuando Carlos habla de este tema de la producción... El tema de la producción es porque no soltamos el hueso, ¿sabes? No sé si tienen esta expresión aquí. Bistec frito, ¿sabes? Es porque es una actuación, me alegro de que estés aquí frente a mí, porque... La gallina da el huevo, pero la vaca da el filete, da la carne; así que en nuestro trabajo, importamos carne. Por lo que pasamos muchas horas en el río, en el Tietê, pasamos dieciséis horas. Así que, en algún momento, eso es lo que empieza a suceder.

Sólo quería pasar un pedacito del principio de *La Última Palabra es la Penúltima*. Lo rehicimos en 2014, y es esta grabación que tenemos. El concepto principal es esta cuestión de mirar, de ser visto, todo el tiempo. No podré explicarlo todo, pero me gustaría que lo vieran durante al menos cinco minutos.

(Se proyecta video de La Última Palabra es la Penúltima)

Desobediencia aplicada: prácticas artísticas indisciplinadas

JUAN CARLOS ALDANA (Colombia)

Artista colombiano con formación en varios lenguajes de las Artes. Es pintor desde que se conoce a sí mismo, bailarín clásico, actor de películas *underground* realizadas entre amigos. Su pregrado es en Artes Plásticas y Escenografía. Su posgrado es en Teatro y Artes Vivas. Actualmente se autodenomina como «un artista indisciplinar y sin norte alguno». Amante de la impostura y el plagio. Su aproximación a la creación es desde el extranjero, desde la incompetencia. Es docente e investigador en Artes Escénicas. Se desempeña en la academia dentro de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. También es productor general de la Subdirección de Equipamientos Culturales del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES).

NO ES LO MISMO DINAMARCA QUE CUI
HAMLET O EL DIÁLOGO

CREACIÓ

Juan Carlos Aldana
Universidad Nacional de Bogotá,
Columbia

Marissa Béjar
Pontificia Universidad Católica del Perú

Desobediencia aplicada: prácticas artísticas indisciplinadas

Transcripción de la conferencia magistral compartida por Juan Carlos Aldana en el III Seminario Internacional de Artes Escénicas El Cuerpo y el Espacio en la Creación Escénica.

Lima, 31 de mayo del 2019.

Mi objetivo de estar aquí sentado es poner en práctica de pensamiento una experiencia de creación ligada a la Maestría Interdisciplinar de Artes Vivas de la Universidad de Colombia. Una Maestría única en el mundo. Maestría que está enfocada a la creación, digamos, en un gran porcentaje y a crear una línea de pensamiento paralelo a la creación. Y, creo que es ahí, el lugar donde me quiero parar hoy: cómo poner la experiencia, cómo poner una práctica en el lugar del pensamiento. Estaría de acuerdo con José (Antonio Sánchez) en el hecho de que, así como se tarda el pensamiento en producirse en el tiempo¹, también la creación es difícil... Digamos, en ese sentido, cómo se demora. Pero, pensar la creación, aún más, ¿no? Ese es de los puntos en el que los artistas nos estamos parando ahora: sobre cómo hablar de la experiencia.

Rolph Abderhalden, que es el director de la Maestría, creador de ella junto con un grupo de artistas colombianos, como es su hermana Heidi Abderhalder, Adriana Urrea, José Alejandro Restrepo, y otros artistas que conformaron la Maestría. En el momento en el que ellos se plantearon la Maestría sobre Artes Vivas en el tiempo —consideramos nosotros, que fuimos los que estuvimos ahí— ellos se estaban planteando algo sobre el papel, sobre una teoría, pero no sabían cómo iba a generarse eso en el tiempo, ¿no? Rolph nos pide hace poco... Yo fui, digamos, de la primera cohorte, hace diez años. Y, hace tres años, hago parte del cuerpo docente de la Maestría. Y Rolph, en determinado momento, dijo: “Bueno, ya han pasado diez años, por qué no empezamos realmente a elaborar desde ustedes mismos ¿Qué ha pasado en estos diez años y desde dónde podemos hablar?”

Y ahí viene la gran pregunta que de pronto ustedes dirían: ¿y qué son las Artes Vivas? Y no hay una respuesta exacta; y menos de los que estamos ahí en ese lugar. Podríamos dar ciertas coordenadas para ubicarnos. Pero, él mismo que tomó de los ingleses esta palabra de las Artes Vivas, que es Rolph, él ha intentado durante años ponerle un lugar como... ¿Realmente pertenece a un campo de conocimiento o una noción o un concepto como tal? Y creo que es importante que no se logre nombrar. Creo que es importante que sea algo

¹ Se refiere a la conferencia magistral de José Antonio Sánchez *Cuerpos poéticos: el espacio escénico como campo de experimentación ética*. Puede verse la transcripción en este mismo capítulo de *Conferencias Magistrales*.

orgánico, que siempre está en movimiento y siempre se está, de alguna manera, planteando la pregunta. Es algo que se está planteando la pregunta, no hay respuestas. Y, en esa movilidad, en esa condición nómada que tienen las Artes Vivas, es el lugar donde fijamos nuestros rumbos.

Y, digo, de cien egresados... Son cien egresados que podrían hablar de su experiencia de creación de manera diferente. Mi idea hoy es poner esa, digamos, ruta de creación que yo tomé para llegar a este lugar, a una obra concreta. Y, obviamente, esta tiene unos antecedentes de los cuales habría que poner en relación. Y traigo un texto donde hago una serie de disquisiciones, derivas, alrededor de lo que podríamos llamar este proceso de poner en práctica la praxis o la experiencia en pensamiento. Entonces, Rolph nos pide un texto, que es el que traigo hoy, porque, finalmente, recoge una experiencia y ya diez años en un relevo generacional.

Finalmente, los maestros que están allí están, también, exhaustos, diez años es demasiado. Y están haciendo un relevo que va a ser arduo porque dejar ese lugar también es difícil para ellos. Pero, finalmente, los que estamos allí somos los que hemos configurado un lugar desde donde poder enunciar, de alguna manera, o poder cerrar en algún lugar esta noción de Artes Vivas. Pero, vamos a dejar las Artes Vivas ahí, ¿no? Porque se entiende Artes Vivas que hay performance, hay teatralidades, que actúa la plástica, lo sonoro... Y sí, es un campo en tensión entre lenguajes de las artes o disciplinas de las artes, si pudiéramos nombrarlo así. Y es un campo de caos y turbulencia, es un lugar que... es una puesta en crisis de lo que uno como artista entra ahí. Para mí es un lugar de la suspensión del tiempo y que es interesante porque es entrar, un artista, a poner en crisis su lugar de creación. Y es un lugar de la suspensión y es como ponerse en un territorio... ¡Qué rico poder pasar por ahí y que te deslicen, que te pongan en crisis, realmente! Y para mí fue satisfactorio el hecho de estar ahí. Hay gente que no responde a esto y, finalmente, abandona. Son pocos los que abandonan.

Este texto apunta a tratar de establecer rutas metodológicas de lo que yo, como artista, pude involucrarme ahí. Si ustedes se dan cuenta, pues, mi hacer en la vida, a pesar de que he transitado por varios lenguajes de las artes, yo me considero un pintor, a secas. Pero, un pintor que estaba viviendo una soledad que no quería y quería interactuar con el mundo. Y esa fue la disposición, como tal. Entonces, estas rutas metodológicas me interesa ponerlas en acción aquí con los mismos estudiantes porque pueden ser las maneras en las que ellos se puedan aproximar a su creación desde otros lugares. El taller que hicimos en tres días, del cual hay muestra esta tarde, tiene que ver con estas metodologías. Una de las estudiantes dijo: "Para hacer este taller toca hacer talleres previos". Yo le dije: "¿Previos de video? ¿De sonido?" Digamos, las propuestas que han surgido ahí. Yo le dije no. Precisamente, allí está el asunto. Aproximarnos a otros lenguajes como desde el MacGyver, ¿no? El que va haciendo la cosa y, finalmente, atrapa esos lenguajes y puede, desde su propia incompetencia, trabajar en ellos y conformar otras maneras de hibridar o expandir su propio oficio.

Ahora, bien, me voy a parar sobre una obra: fue la obra que realicé como proyecto de grado en la Maestría. Creo que es importante nombrarla. Han pasado diez años, diez años donde se puede pensar sobre ella, pero también ha habido otros tránsitos de otros procesos

de creación en los que nos hemos instalado los mismos compañeros. Procesos que no exactamente podríamos nombrarlos como de procesos de creación colectiva, tal vez los interrogamos desde otros lugares, como un lugar de encuentro de creadores y creadores que, finalmente, entran en una zona de creación y en una zona de conflicto, de tensión. Y ese es el interés. Estos lugares del desajuste, del desencuentro.

La obra con la cual yo llegué a la Maestría en un momento de necesidad, como dice José Antonio... Era un asunto de carencia y de alta carencia. Necesitaba algo diferente en mi vida. Llevaba más o menos en mi estudio de pintor...llevaba más o menos un año sin pintar y parado frente a un lienzo en una disciplina cotidiana, pero no salía absolutamente nada. Entonces, sí había un asunto de necesidad y más por carencia. Yo me presenté y dije: “¿Cómo pasaré?” La Universidad Nacional es tan difícil. Y más a una Maestría que se estrenaba. Yo dije: “Creo que no voy a poder, pero vamos a hacer el intento.” Claro, yo tuve una formación en teatro y arte dramático en México y me formé como escenógrafo. Pero, ese decorador, que está allá atrás, perdido entre las sombras, como una especie de artículo en desuso en el teatro; y eso me entristecía también mucho. Entonces, decidí presentar en mi proyecto un *Hamlet*. Un *Hamlet* de Shakespeare. Y de las cosas que más me dio miedo es que la Maestría decía que tenía que haber una obra y uno tenía que estar en la obra. Y era un paso difícil para un artista que se enfrenta a una situación de esas.

Hamlet, finalmente, se convierte en lo que iba yo a llevar ahí. Pero, obviamente, pasó por el cedazo: *Hamlet* no era interesante tampoco. Pero, era interesante, digamos, la puesta en marcha que yo tenía en relación con Hamlet, en relación con mi experiencia propia de vida. Para mí...a mí siempre me ha perseguido *Hamlet* y creo que me va a seguir persiguiendo. Y mi interés se centraba sobre el diálogo espectral. El diálogo que establece el hijo con su padre y donde se revela la verdad, el secreto; y, digamos, que es el lugar donde inicia la tragedia, ¿no? Y, solamente, ese era el diálogo que me interesaba de *Hamlet* en el momento en que me encuentro con la Maestría. Pero este diálogo estaba atravesado, también, por el diálogo espectral que cursa Colombia con la guerra, con todos los desaparecidos y todos aquellos que levantan, espectralmente, y reclaman el lugar de poder ser enterrados. Y es el caso de Pastora, una mujer que busca de tumba en tumba a su hija desaparecida, como tantos otros. Y, de alguna manera, también está Dinamarca que se levanta a través del diálogo espectral, también se levantaba Colombia y, especialmente, Cundinamarca. Entonces, yo le pongo: *No es lo mismo Dinamarca que Cundinamarca: Hamlet o el diálogo espectral*.

Pero, había algo que surgía ahí y...para mí *Hamlet* me llevó, por supuesto, a Müller. Y Pastora, Shakespeare, Müller y procesos escriturales donde ponía en relación mi acontecer con *Hamlet* en el mundo; se convirtieron en mi dramaturgia. Y en esa dramaturgia, de alguna manera, había un proceso de escritura ahí. Yo no tenía ni la experticia ni absolutamente nada para ser dramaturgo, pero ahí es donde quiero entrar y en lo que el texto nos va a dar luces: es que, no solamente entraba un pintor calificado en las Bellas Artes por su oficio, sino que entraba a escribir, entraba a producir video, a producir paisajes sonoros. Empezaba a pensar el espacio desde otro lugar más que el decorador del espacio. En otra sintomatología que me llevaba a cruzar el umbral del teatro y entrar en otros lugares de cómo se piensa en la escena contemporánea. Y, obviamente, la pregunta por el cuerpo que nos congrega acá.

Y el cuerpo, ahí, se volvía para mí un problema porque un pintor poniendo el cuerpo en escena es bastante difícil. Sin embargo, llegamos a ese lugar. Y, obviamente, todo lo que significa montaje, operación de montaje, en términos de cómo en la Maestría utilizamos los materiales y cómo los combinamos, cómo los ponemos en un espacio de laboratorio y cómo esto se vuelve una operación de montaje, así como se produce en el cine. Y para mí fue importante poder estructurar desde esos lugares. Había que poner *Hamlet* conmigo nomás en escena, en espacio-tiempo. Y, a través de lo que yo llevaba como ajuar de vida, que es ser pintor, ¿no? Sin dejar la experiencia atrás. Es decir, yo no podía ser otro, era el mismo. Pero era el mismo que entraba en una zona —como lo nombro yo en reseña— de turbulencia, de caos, de crisis. Y ahí se potencian nuevas formas de...no nuevas —ese término de nuevas es peligroso—, otras formas de entrar en relación con la creación.

Cundinamarca es un Estado de Colombia, o un departamento de Colombia, para poner en contexto. Y, obviamente, yo quería buscar algún tipo de ironía entre comparar Dinamarca con Cundinamarca. Y más *Hamlet*, como este escrito.... el *Hamlet* histórico, con esa 'H' grande, ¿no? Y con esta cuestión del gran monumento, ¿no? Y ahí es donde se producía una tensión interesante. Bueno, voy a leer el texto y, luego, voy a mostrar algunas imágenes con respecto a esto. Posteriormente, voy a mostrar unos videos de cómo se desarrolló esto en la medida en que el texto me vaya arrojando esta necesidad de hacerlo. El texto se titula *Desobediencia aplicada*.

(A partir de aquí, empieza la lectura del texto Desobediencia aplicada, acompañada por comentarios del propio autor durante su lectura)

Las Artes Vivas es un espacio para la experimentación entre disciplinas, lenguajes y medios. Actúa como un lugar propicio para la expansión de las disciplinas en sus operaciones múltiples. El interés de este texto, es hacer una reflexión alrededor de las operaciones indisciplinadas en las artes. El espacio de convergencia y diálogo entre los diferentes lenguajes artísticos, que podríamos denominar como práctica interdisciplinar, no pone en riesgo las propias disciplinas, no es un espacio de crisis. Quisiera, por tanto, hablar mejor de las prácticas indisciplinadas como operaciones posibles que expanden y ponen en crisis el campo del conocimiento y la creación en las artes. Lo indisciplinar solo puede ocurrir como un acto de desobediencia y de negación de lo canónico, de lo disciplinar: una rebeldía implícita en su devenir no siendo.

Este texto está, absolutamente, autorreferenciado: soy yo el que me autorreferencio y soy yo el que escribo sobre mi propia experiencia. Vamos a un subtítulo, dice:

No siendo es como perder el rostro

“Mi presencia no representa a nadie, no soy yo, no soy Hamlet y menos el espectro. Mi naturaleza no es la de un personaje, simplemente soy el operario de un dispositivo escénico. Lo acciono y soy el impulso, la fuerza que se conecta a otras fuerzas. Soy la palanca que gira la rueda, soy el accidente y soy la fuga”. (Aldana, 2009, p.27)

La desobediencia disciplinar es una trans-acción que implica deslizamientos, desplazamientos, es perder lo propio en pos de una apertura a lo frágil, a lo precario, a lo desconocido; es un espacio de turbulencia y caos que actúa en los intersticios de las disciplinas, en sus bordes y fronteras; es un campo en disputa y tensión entre disciplinas cuyo fin es ir más allá de lo disciplinar o romper con la disciplina propia; es una zona de problematizaciones e interrogaciones que potencian lo ambiguo, la incertidumbre y la sospecha; es un producto mutante de intercambios, de interacciones, de colisiones y por consecuencia de alteraciones y modificaciones; es nómada porque va de un lugar a otro sin establecer residencias fijas, en lugares de tránsito sin formas de identidad; es deconstrucción, movilización y subversión del orden de lo establecido: identidad, verdad, sujeto o ideología; es un acto de ruptura, disrupción, transgresión...

Considero que todas estas frases apuntan a un manifiesto político sobre la desobediencia disciplinar, y tienen sentido y verdad si se hablan desde la experiencia y la práctica misma. Mi interés más allá de una verificación académica de las prácticas artísticas indisciplinadas es hablar del artista que decide operar en un campo de turbulencia, desajuste y caos disciplinar como propuesta para sus creaciones. La puesta en acción de este espacio donde el artista se propone a sí mismo como un laboratorio es su apuesta política, es su posibilidad de poner en crisis sus modos de hacer y de acontecer en un mundo expandido y globalizado, donde fracasan día a día las formas de representar y representarse. El artista pierde necesariamente su rostro: no siendo se expande hacia otros lenguajes y se reconstruye de nuevo. No siendo es la condición de partida, partir de nada.

La imagen de turbulencia y caos no remite a espacios de convergencia y diálogo entre disciplinas. Remite más bien a una antropofagia disciplinar, un banquete desaforado donde las disciplinas se devoran unas a otras creando hibridaciones, mestizajes, transvestimientos, diseminaciones, desapariciones, extravíos, desvaríos... Banquete entre disciplinas, una orgía entre la belleza y el horror, un espacio para la virulencia altamente contaminante donde se pierde toda unidad y toda diferencia. Posiblemente asistimos a una belleza decapitada o una sublimación del horror en la caída de los monumentos. Este momento de turbulencia orgiástica es el posible arribo a la nada, o posiblemente el estado que conecta con un protoestado donde somos todo y a la vez nada. Un espacio de ambigüedad, de tensión constante cuyas fuerzas siempre apuntan a la crisis y al caos. Crisis necesaria para resistir la forma y toda conciencia de contenidos. Caos necesario para sostener la desobediencia como un lugar del desajuste de todo orden.

La indisciplina, por tanto, propone el caos, la crisis y la desobediencia como una ruta posiblemente "metodológica" para plantear procesos de creación otros. La desobediencia es cosa de maleducados, de indisciplinados. Posiblemente el indisciplinado nunca ha podido tener disciplina. Es y no es, siempre se constituye un no siendo soy. El indisciplinado por tanto no es un competente y tampoco tiene habilidades y capacidades, realmente se mueve en el campo de la ignorancia y la incompetencia. Sus diferentes translaciones, deslizamientos y apropiaciones en las diferentes disciplinas donde se moviliza, le posibilitan pensarse y nutrirse desde otros lugares. En sus migraciones disciplinares hace uso del conocimiento de otros, reflexiona la filosofía a su acomodo, hace sus propias conjeturas y relaciones de pensamiento alrededor de sus creaciones. Sus incursiones y apropiaciones en otros saberes

no dejan de instalarse en espacios frágiles y precarios del conocimiento y del hacer, pero potencian otras formas de creación y pensamiento, y sobre todo de resistencia.

La fuga y la desaparición de las presencias mismas

Mi interés como planteé más arriba es hablar acerca de las operaciones indisciplinadas en las Artes Vivas por parte de artistas que deciden crear desde estos lugares de turbulencia y de caos. No podría generalizar que todos los procesos de creación indisciplinados sean iguales; todo lo contrario, todos son necesariamente diferentes porque sus rutas de acción pueden ser múltiples e infinitas. Tampoco podría dar cuenta de unas metodologías precisas porque la práctica misma tiene la condición de laboratorio: la creación-pensamiento en un campo en experimentación continua. Hablar posiblemente desde el lugar de la experiencia de una puesta en juego de creación indisciplinada, sería la condición para poder salir de una exclusiva reflexión académica teórica acerca de la desobediencia y su condición emancipadora. Me voy a referir por tanto a experiencias propias de creación que pueden dar un atisbo de estas operaciones de trans-acción indisciplinada. Los siguientes fragmentos se desprenden de reflexiones acerca de la naturaleza del proceso de creación pensamiento del trabajo *No es lo mismo Dinamarca que Cundinamarca: Hamlet o el diálogo espectral*.

“*No es lo mismo Dinamarca que Cundinamarca: Hamlet o el diálogo espectral* no solamente es un compromiso político como artista frente a la guerra que cursa Colombia, sino frente al arte y las políticas que asumamos frente al dolor y a las víctimas. No se trata de un proceso exclusivamente estetizante del conflicto, sino de asumir un tipo de ética frente al hecho mismo de su representación” (Aldana, 2009, p.35).

“Las fosas, los huesos, los ropajes, los objetos y los escapularios son el equipaje de viaje del espectro, y ahora se suman a mi inventario de creación. Los gritos y las motos sierras son el eco mudo atrapado en dichos territorios de muerte. Los gritos y las sierras son las voces espectrales que empezaron a atrapar mi universo espectral sonoro. En la alegoría encuentro en la presencia lo que se potencia en la ausencia. Y en el emblema, las imágenes de horror que son el compendio de nuestra historia, una historia de barbarie” (Aldana, 2009, pp.23-24).

Y cursamos historias paralelas, ¿no? Tanto Colombia como Perú y... todos los demás.

“La exposición de cadáveres en lugares públicos es un signo y una imagen que se fijan, cuyo fin es aterrorizar. El terror opera tras la imagen del cadáver, esparce la muerte con violencia, y silencia toda voz a su paso. Él se expone directa y crudamente en el cadáver en presencia pura, sin mediaciones ni adornos. Es la imagen que trastorna y horroriza: es la alegoría en potencia” (Aldana, 2009, p.22).

“La escena no solamente abría la historia de un acontecimiento, sino que albergaba mi condición de vida. Era yo frente a Hamlet, era yo frente a millares de espectros, era yo pintor y era yo simplemente” (Aldana, 2009, p.27).

Estos fragmentos revelan un contenido de reflexiones teóricas obtenidas de lecturas fragmentarias que vienen de la literatura, del drama teatral, del teatro, de la filosofía, de los medios periodísticos, de la red, de la televisión, de auto referencias y cualquier otra cosa que pudiera articular y vincular procesos de pensamiento con procesos de creación. Las lecturas fragmentarias no alcanzan a constituir o construir un cuerpo teórico sólido donde sostenerse, todo lo contrario, es precario y frágil. Pero precisamente esta condición era la potencia para la creación. Los fragmentos se convertían en un collage de pensamientos que se transferían en imágenes corporales, pictóricas, visuales y sonoras. Esta operación de transducción entre pensamiento, escritura e imagen es una fuga y desaparición de las presencias mismas, pensamientos que se desvanecen en imágenes, imágenes que alcanzan pensamientos. Solo un devenir no siendo, solo derivas y acercamientos efímeros entre fronteras opacas y difusas del conocimiento y el pensamiento.

Y, digamos que, la Maestría tiene unos seminarios donde abordamos ciertos pensadores de la filosofía y son lecturas fragmentarias. No podemos decir que conocemos a tal o cual o por tal. Pero, son lecturas que, finalmente, más allá de hacer una confirmación de lo que establece el filósofo en su teoría, es establecer un diálogo con ellos. ¿Cómo resuena el lugar de la creación en estos posibles diálogos que establezco en esa ruta de este artista a veces desprovisto de capacidades? Pero, ahí está lo interesante, porque el 30% que manejamos nosotros como la parte teórica: del 100% el 70% es creación y el 30% es teórico. Y, realmente, no es una sustentación teórica, es una obra más. Donde, finalmente, se construye no solamente a partir de estos pequeños hilos de pensamiento, sino que también se incluye una escritura creativa, una escritura que nos aproxima a nosotros mismos, a nuestros propios relatos. De todas maneras, esto de...de sujetarse, hablando de José (Antonio): estos sujetos sujetos. Habría que sujetarse como tal, ¿no? Y salir de estos textos tan duros que hay que presentar el marco teórico, la justificación... todo eso desaparece allí y entramos en una deriva de pensamiento. Y entramos en una relación de escritura más libre, más amplia. Y, bueno, es parte de lo que quería decir.

Quiero mostrarles el video donde...finalmente, para mí se vuelve mi soporte con el que construyo a *Hamlet*. Es un muro. Y ese muro está intervenido por mí, pero ese muro es un video que, a su vez, son animaciones que van corriendo. Y esas animaciones están intervenidas por más pinturas, por palabras, por... Y se vuelve un muro con una gran organicidad, digamos, plástica, pictórica, y, sobre todo, de cómo también la palabra tiene razón ahí. Creo que antes de ver el video, quisiera mostrar cómo construí yo la dramaturgia y un poco hablar del plagio y del asunto de cómo recoger y plagiar: Müller, Shakespeare, Pastora, los medios. Y cómo de eso se construía una gran partitura, en la cual yo, finalmente, no era que fuera a generar...la dramaturgia no era cómo interpretarla en un muro, sino cómo estos materiales estaban en relación mutua constante: iban y venían, incluso desaparecían. Vamos a ver dramaturgia.

(Se proyectan fotografías de No es lo mismo Dinamarca que Cundinamarca: Hamlet o el diálogo espectral)

Porque... ¿dónde nace? No fue al principio, fue al final que nació la dramaturgia. Después de que la obra estaba hecha. Finalmente, la dramaturgia se desarrolló in situ, en

una escritura que se hacía sobre el espacio donde surgían estas posibilidades. Claro, había previos, había notas, había una serie de cosas que podíamos poder poner en juego.

Esta frase de Müller para mí era, y creo que todavía, tiene un valor muy fuerte en el *Hamlet Machine*, que dice: “Entre nosotros crece un muro, mira lo que crece en el muro”. Y podríamos preguntarle a Trump sobre su muro: entre nosotros crece un muro, mira lo que crece en el muro, ¿no? Y si imagináramos qué crece en el muro, pues...ahí está. La obra yo la presenté en Alemania y a los alemanes les costó mucho la obra porque había toda una densidad de esta ciudad que realmente vivió una cartografía del horror. Y estaban las calles, esto, y el muro. Y esta cuestión de la presencia, tan difícil, de una historia; de un muro derribado pero el muro sigue creciendo, ¿no?

Dibujos previos también, ¿no? Y si se dan cuenta, aquí aparece parte de...Digamos, para mí, lo que iba atravesando. (*A propósito de la fotografía, se leen algunos textos escritos en ella*) “era una turbina de avión”, “pájaros cantando”, “pájaro presagio”, “esto augura una extraña conmoción en nuestro Estado”. Y es parte de los textos del mismo *Hamlet*. “Como si hubiera llegado el día del inicio-final y estos mismos heraldos violentos...” “Anuncios que aún proceden al destino”. “Prólogo de desgracias inminentes”. “Sin morador quedáronse las tumbas y los muertos, envueltos en mortajas, por las calles iban chillando. En el cielo se vieron como estrellas con séquito de fuego y rocíos de sangre”. Y para mí, ahí empezaba realmente a detonarse el diálogo espectral y es el curso de nuestra guerra.

(*A propósito de otra fotografía que se proyecta*) Este se convertía en un texto personal y decía también “abundar en las historias de apariciones familiares. Mi abuela se le aparecía a mi madre. Parecía un ritual donde mi madre mantenía...lavar sus culpas o actualizarlas... Un tío abuelo que murió alcoholizado la perseguía de tanto en tanto. Ella tomaba un aire inquieto y, a veces, su mirada se transformaba en terror. Siempre había muchos secretos familiares que no sé...” y bla bla bla. Pero esto hacía de mi acervo, era mi compilación personal, ¿no?

(*Sigue leyendo de la fotografía proyectada*) “Espectro, se ha divulgado que mientras yo estaba en el jardín...” Y es la escena de la muerte como la describe el padre a su hijo, ¿no? “Muerde el aire con furia y hace frío, es un aire que corta penetrante... Un crimen. Origen. El origen de un crimen” Bueno.

(*A propósito de otras fotografías que se proyectan*) “El tiempo está fuera de quicio o suerte maldita que ha querido yo nazca para recomponerla”. El texto de *Hamlet* al final de la escena cuatro: “Tu madre, la zorra, se monta a tu tío. Él ha usurpado, mi asesino. Deseo enterrar el cadáver en la letrina para que el palacio se ahogue en mierda real”. Y ahí estamos con los textos de Müller, la imagen de Ofelia, el espectro, Ofelia. “Blanca de la tela es su mortaja como la nieve de la montaña. Su seno, su mano.” “Destrozo el instrumental de mi cautiverio. La silla. La mesa. Está la Europa. La mujer. ¿Acaso debo, como la costumbre dicta, encajar un pedazo de tiempo en la carne o en la siguiente? El verdugo.” “Mi papel es el de saliva, el escupitajo, el cuchillo y la herida. El colmillo y la garganta. El cuello y la sangre. Yo soy la base de datos, sangro en medio de la multitud, recobro el aliento detrás de la puerta. Ausente. Desaparecida. Borrada. Tachada. Al fondo de una muerte cenagosa. Late corazón negro, late. Recoge toda violencia. Título de la obra: El guante asesino.” “Las uñas, sin uñas. La sin rostro. La tachada. La desaparecido” bla, bla, bla. “La construcción del torturador empezó a tener una relación de torturador y torturador sobre el suplicio...” “Me visto. Me

transvisto. Suspiro.” Bla, bla bla. Aquí meto unos textos de mi madre y digo “Mi hermano es Hamlet”. Esto es una historia familiar donde hay un incesto, ¿no? Y pongo: “Mi hermano es Hamlet”. Lo demás, imagínense. “Mi madre en el día de mi primera comunión. Mi hermano es Hamlet.” “Baja el telón. Lavatorio culpas familiares, estatales y departamentales. No es lo mismo Dinamarca que Cundinamarca. Mapa de Cundinamarca. Cartografías del horror.” Y esa es una frase de Pastora, que dice: “Cuando una engendra un hijo, y sufre, esto comienza un disco en la vida que solo termina cuando lo puede enterrar”. “Cuando uno engendra un hijo y crece, es todo corriendo en un disco en la vida que nunca puede enterrar. El mío no asesinó. Girar y girar.” “Engendra. Cría. Sufre. El mío no asesinó. Girar y girar.” Otras cosas que aparecen ahí “Sin fin. Sin fin. Sin fin.” Y, la frase final de la obra: “Si al infierno tengo que ir para rescatarla, allá voy”.

Y vamos a ver el video, de alguna manera ahí, es un video editado, donde se ve parte de cómo estoy yo en la acción; y, parte, muestra estas animaciones que yo ponía en continuo.

(Se proyecta el video)

Para mí, la frase más brava de todas en Shakespeare es esta: Marcha fúnebre, retirando los cadáveres, después se oyen las salvas.

Diseminaciones, extravíos y remedos

El fragmento dice “era yo pintor y era yo simplemente” pone de manifiesto la relación autorreferencial dentro el repertorio intertextual que la obra propone desde de su proceso de creación. Fragmentos del *Hamlet* de Shakespeare y Müller, fragmentos de los medios y fragmentos personales de vida: un yo, y un pintor. Aquí necesariamente debo poner en evidencia ciertos antecedentes artísticos que pueden iluminar más esta disertación. Mi formación parte ya de una estructura indisciplinar o multidisciplinar: pintor autodidacta, intentos de actor de cine, bailarín clásico con una efímera experiencia de cuatro años, licenciado en escenografía en Arte Dramático y Magister Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas. Formación inicial que se estructura desde las Bellas Artes donde el artista se construye a partir del oficio y de una tradición, de un arte mimético y de imitación, disciplinar, delimitado, canónico y colonialista. Formación precaria, porque como colonias herederas del conocimiento y las academias europeas, somos instruidos en el arte de la imitación y el remedo. Remedo de escuelas, repeticiones y memorizaciones del conocimiento como institución de la verdad, del logos. Remedo salvaje de la lora que, repite sin conciencia, solo es remedo. Sus graznidos construyen otro diagrama, otra “conciencia”: un pensamiento del remedo, extraviado y diseminado; un pensamiento que opera en la desobediencia, y desde su alteridad misma.

“El primer encuentro con el proyecto *No es lo mismo Dinamarca que Cundinamarca: Hamlet o el diálogo espectral* fue en su agonía: tuve que destruirlo y matarlo. Tenía una necesidad profunda de una muerte mutua, tanto la mía como la del proyecto. Presencí mi dilución y mi añorada muerte. Se abría un gran abismo que tenía que abismar: mi forma de representar el mundo como creador, colapsaba. Y el proyecto, en su postulado inicial, también se fisuraba, respondía a

una muerte que nacía de la muerte, de la decepción misma y de la necesidad de una muerte propia. Había que matarlo por su imposibilidad misma de ser representado.” (Aldana, 2009, p.16)

Una agonía necesaria de muerte, una puesta en crisis necesaria. Si la Representación del mundo colapsaba, si la Civilización colapsaba en su síntoma de barbarie y catástrofe, toda forma de representación del arte colapsaba. Ese yo, ese pintor, colapsa ante la “ineficacia” de su repertorio sensible ante un mundo que también muere y se desconfigura, donde todo es masa, todo es igual. Su condición de artesano muere porque al parecer ya no dice nada. Sin embargo, toda muerte es necesaria porque invoca el nacimiento. Esparcir y diseminar la experiencia sensible como artista en pos de operaciones de riesgo y crisis, indicaba una ruta nueva para negarse a la desaparición completa. Aventurarse en la desaparición propia implica necesariamente llevar como equipaje de viaje la experiencia. Sin ella no se tiene nada para diseminar o desaparecer, ella es el diagrama secreto de la lora salvaje.

El texto de varios textos que mencioné anteriormente quedó recluido en un cajón. Su destino por ahora sería el olvido (más tarde sería retomado, pero con otro sentido). De él solamente me quedé con algunas palabras, tales como “muro, espectro, verdugo, víctima, sangre y escupitajo. Las palabras tienen eco, y resuenan en imágenes” (Aldana, 2009, p. 24).

Solo tenía una suerte de imágenes difusas en mi cabeza, y una colección de objetos. Además, tampoco quería un texto, y hoy, considero que haberle dado muerte al proyecto fue, no solamente un acto de valentía (o de cobardía), sino de sabiduría. Tal vez apelaba a mecanismos que pudieran afectar la representación. También quería apartarme del Teatro y de todas sus estrategias para la creación: tenía una alterada fobia teatral (Aldana, 2009, p.25).

La crisis potenciaba un diagrama nuevo para establecer nuevas rutas para crear. El yo artista se diluye, el pintor se lanza al abismo de su propia muerte. Ahora, es un mutante, un zombie, un depredador, o la lora salvaje. La lora domesticada rompe con sus graznidos la repetición y el remedo. El artista opta por el graznido en su melancólica búsqueda de su exótico ancestro, por su salvaje, por su Calibán. Ahora sufre de extravío, se para en tierra de nadie. El mundo ha cambiado, los monumentos se desploman, asistimos a la caída del genio. Adiós genio, adiós artista.

Soy el espíritu que mutó en espectro: el artista que no construye en su imagen, sino en su espectralidad. Lo espectral tiene de especular, la imagen refractada en el reflejo es su fantasmagoría. La pintura permanece ahí en su espectralidad, en su ausencia presencia, en su fantasmagoría. Su muerte la elevó a la condición de espectro donde configura su nuevo diagrama; donde participa del banquete antropofágico al que fue invitada. Su nueva condición de zombi depredador la sumerge en la bacanal más placentera y lúdica que jamás haya tenido. Se sumerge en la espectralidad de otros lenguajes y confabula una táctica de diseminación y dispersión de todas sus espectralidades.

“Mi cuerpo ante lo que no se nombra se silencia, no tiene voz. El diálogo espectral entre yo y los millares de espectros surgía en la retirada, en la desaparición, en la dilución de la voz, en el muro...solo el gesto de manchar, borrar, lavar se constituía en el diálogo. De la acción surgían las voces, las palabras del espectro que

reclama. Yo soy la cuerda por donde desciende la muerte con sus espectros reclamando su misma muerte". (Aldana, 2009, pp. 29-30)

Soy la palanca que gira la rueda, soy el accidente y soy la fuga

La segunda etapa de formación del artista espectral se generó en el proceso de laboratorio de la Maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas, espacio para la confabulación y la alteridad, para la muerte y la espectralidad. Este espacio posibilitó una zona altamente experimental de puestas en riesgo de lo disciplinar, de los lenguajes y de los medios, de los modos de hacer y operar de nuestras prácticas artísticas. Las escuelas clásicas de las Bellas Artes, en tanto a las figuras del pintor, del escenógrafo y del bailarín clásico entraban en una zona de expansión y contacto con otros lenguajes que podían potenciar, mutar, transformar sus maneras de pensar, hacer y crear.

El cuerpo respondía a las imágenes visuales y sonoras, encontraba su espacialidad y su temporalidad. El espacio: un muro. El tiempo: el cuerpo que es la fuerza que intenta derribar el muro. El muro: un video que el cuerpo intenta borrar. La imagen: la fantasmagoría, el universo espectral. Motivo: un crimen. Involucrados: un espectro, un verdugo y una víctima, y millares de espectros. Desaparecen: el espectro, Hamlet, Ofelia, Pastora y su hija. Y solamente queda el título: No es lo mismo Dinamarca que Cundinamarca: Hamlet o el diálogo espectral, y sus vestigios (Aldana, 2009, p.33).

El soporte para los videos y la acción pictórica era el muro o la pared. El gesto con mi cuerpo de escribir y borrar, o de sobrescribir y tachar, o de lavar y lavar, en simultáneo con el pasar de imágenes en video, intentaba liberar las voces incrustadas o de hecho las voces espectrales. El muro que habla y el cuerpo que lo interpela. "Entre nosotros crece un muro mira lo que crece en el muro" (Aldana, 2009, p.28).

La desaparición de un texto, con sus personajes, y todo su ajuar de acciones, y elevarlos a la condición de vestigio, se convertía en una posible táctica de creación fundada en la fantasmagoría. Transitar entre los límites de los lenguajes, intersticios propios para la desaparición, la diseminación y el desajuste. El cuerpo diseminado entre la pintura, el dibujo, la escritura, el video, lo sonoro, hablaban de una estructura otra de artista, del artista indisciplinado. Trabaja en tierra de nadie; toma prestado o se roba lo de los otros; su paso es espectral en la aparición y desaparición; es incompetente e ignorante en sus trans-acciones con otros lenguajes que no son parte de su naturaleza; sus trans-acciones son precarias porque desconoce las herramientas; su precariedad, su ignorancia y su incompetencia en el uso de otros medios y lenguajes "lo pueden elevar de patito feo a cisne, o ser un fracaso completo"; es una lora domesticada con ínfulas de salvaje; también intenta desaparecerse en su propia nada...

"La pintura no tenía para mí ninguna eficacia, realmente me aburría. Y la escenografía ocupaba el espacio olvidado de siempre, esa sombra que pasa tras bambalinas: no dejaba de ser un órgano viejo del Teatro que cada día está más en desuso. Sin embargo, la pintura y la escenografía eran mi equipaje de viaje de vida, y eran mi vida. Además, era lo único que tenía, y sabía hacer" (Aldana, 2009, p.25).

“Mi cuerpo entró en diálogo con los videos, mediante una intervención pictórica donde se accionaban textos, borrones, chorreones, y dibujos. La acción que realizaba mi cuerpo sobre la escena era la de pintar. Era yo en presencia, ejecutando lo que he hecho durante toda mi vida, pintar” (Aldana, 2009, p.27).

“Ese no poder ver, pero sí ser mirado. El que está ahí presente, se ve y no se ve. Esta condición ambigua de lo espectral, era lo que posibilitaba su condición de ser representado. Aquello, que es más potente por su ausencia que por su presencia: su no representación abría la posibilidad de nombrar sin nombrar” (Aldana, 2009, p.29).

El crepúsculo disciplinar

Después del sagrado banquete y sus desmesuras queda el cansancio. Ya no hay deseos de muerte ni dramas. ¿Para qué?, pregunta la lora despiadada al melancólico artista espectral. El artista ha emprendido un viaje sin retorno, es el extraño y extranjero adonde vaya. Todo lo que ha recogido por su camino, su corpus estético lo extiende para observarlo y ante todo para escucharlo. Es un placer entender cada lugar, cada salto, cada deslizamiento, cada transacción, cada operación desde la disciplina o no disciplina, ante todo disfrutar de las pequeñas particularidades que resuenan de otra manera desde el extravío. Es un momento para sentarse y observar nuestro paisaje en silencio. ¡Y, sobre todo, seguir perdiendo el tiempo!

REFERENCIA

Aldana J. (2009). *No es lo mismo Dinamarca que Cundinamarca. Hamlet o el Diálogo espectral*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia].



PONENCIAS

EJE 1

DE LA REPRESENTACIÓN
A LA PRESENCIA:
*NUEVAS MIRADAS A LOS
ESCENARIOS*

El entrenamiento del actor/actriz-performer: una investigación teórico-práctica acerca de la apertura a la vulnerabilidad, conexión, experiencia y flujo en la escena performativa

ALESSANDRA CARVALHO (Brasil)

Estudiante de doctorado en Artes Escénicas en la Universidad Federal de Río de Janeiro. Máster en Artes Escénicas por la Universidad Federal de Río de Janeiro (2018). Licenciada en Educación Artística con mención en Historia del Arte por la Universidad del Estado de Río de Janeiro (2005). Se graduó como actriz en el Curso de Cualificación Profesional de Interpretación de la Escola de Teatro Martins Penna (1996). Actualmente es coordinadora pedagógica de la Escuela Técnica de Teatro Martins Penna, donde también imparte Teoría del Teatro e Interpretación Dramática. Funcionario del Estado de Río de Janeiro, Brasil, en la Fundación de Apoyo a la Escuela Técnica (FAETEC) y profesora en el Liceo Franco-Brasileño (RJ). Actriz, profesora y directora de teatro, tiene experiencia en las áreas de Artes Escénicas, Artes Visuales e Historia del Arte.

*Alessandra
Lima de Carvalho
Brasil*

*Maria Carolina
Araya Bravo
Chile*

**El entrenamiento del actor/actriz-performer:
una investigación teórico-práctica acerca de la apertura
a la vulnerabilidad, conexión, experiencia y
flujo en la escena performativa**

**The actor/actress-performer's training:
a theoretical-practical investigation about the openness
to vulnerability, connection, experience and
flow in the performative scene**

**O treinamento do ator/atriz-performer:
uma investigação teórico-prática acerca da abertura
para a vulnerabilidade, conexão, experiência e
fluxo na cena performativa**

Alessandra Carvalho

Universidade Federal do Rio de Janeiro

alelimaartes@gmail.com (ORCID: 0000-0001-8588-5423)

PALABRAS CLAVES / KEYWORDS / PALAVRAS CHAVE

Juego teatral, teatralidad, rendimiento, entrenamiento /
Theatrical play, theatricality, performance, training /
Jogo teatral, teatralidade, performance, treinamento

RESUMEN

Los simulacros y las ilusiones creadas por el actor/actriz en el uso de la teatralidad en el teatro crean una paradoja entre creer y no creer en la ilusión creada, tanto en lo que se refiere al actor/actriz —ya que transita entre sí mismo como sujeto— como en el personaje por él representado. Así, actor/actriz, ficción y juego, compondrían una triple relación apuntada por la teórica francesa Josette Féral (2015), en la que un cuarto ítem quedaría apenas subtendido: el real. Sería justamente el tránsito entre lo real y la ficción lo que

garantizaría el establecimiento de la representación. Esto sucede porque la *teatralidad teatral* prescinde de ciertos límites dados por el encuadramiento de la escena como escena, como representación, ilusión y juego escénico. Sin embargo, ciertos aspectos de la performance cuando actúan en el interior del juego escénico, corrompen los modos de operar de la teatralidad teatral. De esta forma, la propuesta es pensar en cómo la actriz/actor impactado por una escena atravesada por la *performance art* —en que la tríada: actor/actriz, ficción y juego se presentan en encuadres flotantes—, puede comprender y articularse en otra configuración del teatro. ¿Cuál sería el entrenamiento-práctica-preparación capaz de instrumentalizar/operacionalizar al actor/actriz en una escena entendida como performativa?

ABSTRACT

The simulacra and the illusions created by the actor/actress in the use of theatricality in the theater create a paradox between believing and not believing in the illusion, created both with respect to the actor/actress, since he transits between himself as a subject, as the character he represents. Thus, actor/ actress, fiction and game, would make up a triple relationship pointed out by the French theorist Josette Féral (2015), in which a fourth item would be only subtended: the real one. It would be just the transit between the real and the fiction that would guarantee the establishment of the representation. This is because *theatrical theatricality* dispenses with certain limits given by the framing of the scene as a scene, as representation, illusion and scenic play. However, certain aspects of performance when acting within the scenic game corrupt the modes of operation of theatrical theatricality. In this way, the proposal is to think about how the actor/actress impacted by a performance art scene —in which the actor/ actress, fiction and game triad presents itself in floating frames—, can understand and articulate in this other theater configuration. What training-practice-preparation could instrumentalize / operationalize the actor/actress in a scene understood as performative?

RESUMO

Os simulacros e as ilusões criadas pelo ator/atriz no uso da teatralidade no teatro criam um paradoxo entre acreditar e não acreditar na ilusão criada, tanto no que diz respeito ao ator/atriz —já que ele transita entre si próprio enquanto sujeito—, quanto a personagem por ele representado. Assim, ator/atriz, ficção e jogo, comporiam uma tríplice relação apontada pela teórica francesa Josette Féral (2015), na qual um quarto item ficaria apenas subtendido: o real. Seria justamente o trânsito entre o real e a ficção o que garantiria o estabelecimento da representação. Isso porque a *teatralidade teatral* prescinde de certos limites dados pelo encuadramiento da cena como cena, como representação, ilusão e jogo cênico. No entanto, certos aspectos da performance quando atuam no interior do jogo cênico, corrompem os modos de operar da teatralidade teatral. Dessa forma, a proposta é pensar em como a atriz/ator impactado por uma cena atravessada pela performance art —

em que a tríade ator/atriz, ficção e jogo se apresenta em enquadramentos flutuantes—, pode compreender e articular-se nessa outra configuração do teatro. Qual seria o treinamento-prática-preparação capaz de instrumentalizar/operacionalizar o ator/atriz em uma cena entendida como performativa?

El entrenamiento del actor/actriz-performer: una investigación teórico-práctica acerca de la apertura a la vulnerabilidad, conexión, experiencia y flujo en la escena performativa

Es cierto que el siglo XX fue decisivo para el teatro occidental actual, sobre todo por el intenso cuestionamiento y revalorización de las formas de hacer y pensar la escena. Pero también es cierto que ninguna revolución ocurre como por arte de magia. Los cambios son el fruto de procesos históricos, sociales y culturales en diálogo e intercambio constante entre el conocimiento y las lenguas, de forma dinámica e ininterrumpida. El teatro no podía aislarse en su lenguaje, ya que siempre ha estado en un proceso permanente de absorción del mundo y sus efectos. Si hoy se puede hablar de una escena expandida quizás sea porque el teatro tiene en su naturaleza la porosidad de la vida, una capacidad innata de absorber y agregar, recoger y procesar, y luego transmutar y retornar.

Quizás fue a partir de la apreciación de la visualidad del espectáculo —ya sea para reforzar la ilusión, ya sea para suprimirla— que el texto dramático ha perdido su relevancia fundamental. Con el texto dejando de ser el centro y los otros elementos del lenguaje teatral ganando importancia y autonomía, la forma natural sería que las hibridaciones e intersecciones entre los lenguajes artísticos se hicieran cada vez más evidentes. Aspectos de la teatralidad, como la mimesis y lo espectacular, por ejemplo, ya no se veían como una característica específica del teatro, sino que se percibían en otros territorios. Según la teórica francesa Josette Féral, quizás la percepción de esta teatralidad en otros campos fue lo que también cooperó para la disolución de las fronteras. Para ella, esta ruptura de fronteras parece haber sido la clave para pensar en otro teatro, cuando la propia teatralidad se movía en otras direcciones "a medida que lo espectacular y lo teatral se convertía en parte de nuevas formas, el teatro, repentinamente descentralizado, se veía obligado a redefinirse a sí mismo"¹ (Féral, 2015, p. 82).

El teórico Hans-Thies Lehmann (2007) observó este cambio de paradigma en "formas creadas a partir de directores, grupos y experimentos teatrales, que ya no estaban satisfechos con esta forma tradicional de contar la historia" (p. 11). Para él, esta nueva forma que denominó *posdramática* —en su libro *Teatro posdramático*, publicado originalmente en 1999— abolió la dependencia de los elementos constitutivos del teatro

¹ Todas las traducciones pertenecen a la autora del artículo.

tradicional y les dio autonomía. El carácter, el tiempo y el espacio adquirieron nuevas configuraciones y enfoques, lo que también permitió que los aparatos teatrales, como la iluminación escénica, la vestimenta y la escenografía, por ejemplo, obtuvieran independencia como lenguajes propios no subordinados al drama.

Para Josette Féral (2015), el teatro que Lehmann llamó *posdramático* tendría que ser llamado antes "*teatro performativo*", porque "la noción de performatividad está en el centro de su funcionamiento" (p. 113). En otras palabras, no sólo la descentralización del texto y la autonomía de los elementos teatrales fueron responsables de la aparición del llamado teatro performativo, sino también la adopción de algunos de los elementos esenciales que operan en el arte de la performance, como la "descripción de los acontecimientos de la acción escénica en detrimento de la representación o de un juego de ilusión, el espectáculo centrado en la imagen y la acción y ya no en el texto" (Féral, 2008, p. 114).

Renato Cohen (2011), uno de los pioneros de los estudios de performance en Brasil, hace una advertencia en relación con la idea de performance que para él "es ante todo una expresión escénica: un cuadro que se muestra al público no caracteriza una performance; alguien que pinta este cuadro, en directo, ya podría caracterizarlo" (p. 28). Cohen añade: "Podemos entender la performance como una función del espacio y del tiempo: $P = f(s; t)$; para caracterizar una performance, algo debe estar sucediendo en ese instante, en ese lugar" (p. 28). De esta manera, parece plausible concluir que todas las artes escénicas, incluyendo el teatro, como las artes de presencia que son, pueden ser sustantivas por el término *performance*.

La performance incluye también dos visiones que, para Féral (2015), se complementan entre sí: una vinculada a las artes visuales y que habría surgido de las Vanguardias artísticas del siglo XX como el Futurismo, el Surrealismo y el Dadaísmo, culminando, años más tarde, en el *happening* y el performance; y otra de una visión antropológica e intercultural desarrollada principalmente por el director y teórico norteamericano Richard Schechner, también a partir de los estudios del antropólogo Victor Turner. Como ya se ha dicho, estas dos visiones están correlacionadas y, por lo tanto, no es operativo valorar una visión más que la otra, sino percibir en ambas posibles aportaciones a la escena, precisamente por la diversidad de propuestas que el teatro presenta hoy en día.

Schechner (2003, p.26) afirma que: "la ejecución es un acto que también puede entenderse en relación con: Ser, hacer, mostrarse haciendo, explicar las acciones demostradas". Para Josette Féral (2015), estos verbos ya apuntan al concepto de "*performatividad*", ya que este "valora la acción misma, más que su valor de representación, en el sentido mimético del término" (p. 118). El verbo *hacer* sería lo que caracteriza al teatro performativo: una acción que se basa en la actuación, en la ejecución misma, en el proceso de su realización. El espectador se enfrenta a lo que se le ofrece como pura acción y producción de imágenes que elabora y con las que construye relaciones de sentido propio. Por eso, Féral afirma que el espectador también actúa. Si las acciones producen un

acontecimiento que se produce ante los ojos del espectador, es en su realización donde se produce la dramaturgia de la escena, papel que antes se ejercía, en cierto modo, por el texto dramático.

Sin embargo, la teatralidad producida dentro de la escena tiene especificidades que sólo el teatro puede producir. Para hablar de teatralidad teatral, Josette Féral se apoya en algunos conceptos del director y dramaturgo ruso Nikolai Evréinov (1879-1953). Según Féral (2015), el dramaturgo afirma que: "la teatralidad del teatro se basa esencialmente en la teatralidad del actor, movida por un instinto teatral que despierta el gusto por transformar lo real que lo rodea" (p. 90). De este modo, la teatralidad sería "una propiedad que parte del actor y teatraliza lo que le rodea: el yo y lo real" (Féral, 2015, p. 90). La relación que se establece entre el actor y lo real está regulada por el juego y se mueve entre lo transitorio y lo permanente, entendido como dos polos que organizan y "definen el proceso de teatralidad y que pueden implicar a todo el teatro, respetando los cambios históricos, sociológicos o estéticos: el actor, la ficción y el juego" (Féral, 2015, p. 90).

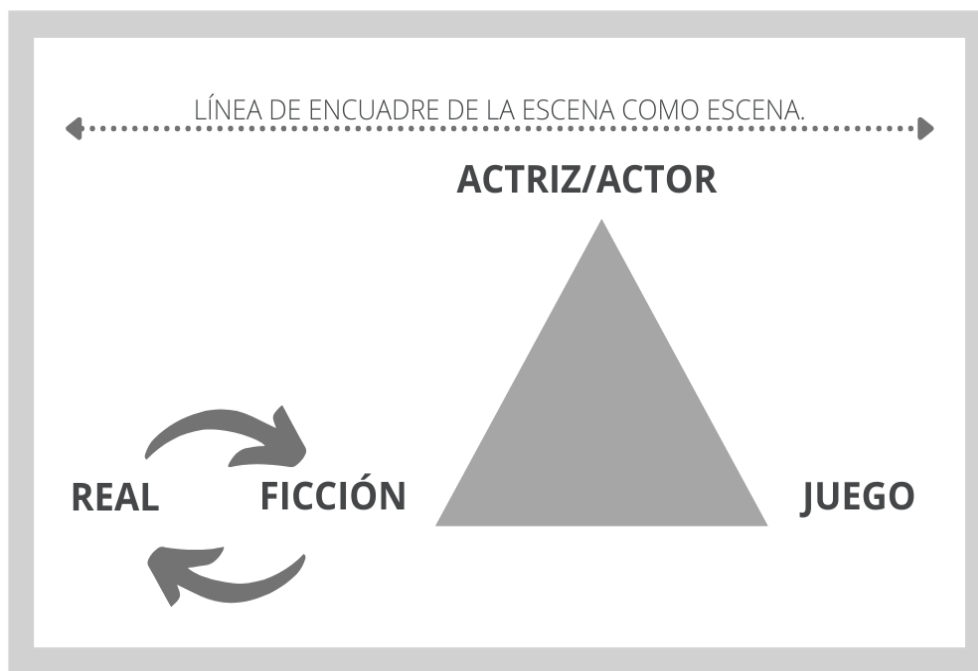
En este set el actor/actriz parece ocupar una posición central, porque es él quien produce y pone en escena la teatralidad a través de códigos identificables por el público como "*estructuras simbólicas*" (Féral, 2015). Se trata de "formas narrativas y de ficción que se inscriben en la escena (personajes, atletas de gesto, títeres mecanizados, narraciones, diálogos, obras de teatro) y que el actor hace surgir en el teatro" (Féral, 2015, p. 91). Las simulaciones e ilusiones creadas por el actor en el uso de la teatralidad en el teatro crean una paradoja entre creer y no creer en la ilusión creada, tanto con respecto al actor —ya que transita entre sí como sujeto— como al personaje representado por él. El espectador también oscila entre la conciencia y el olvido del simulacro creado por el actor en el ejercicio de la teatralidad. Sería, lo que la teórica Érika Fischer-Lichte (2013) denominó "*multiestabilidad perceptiva*", lo que oscila entre lo real y lo ficticio. Porque es "en los espacios reales y en el tiempo real que las representaciones pasan y son siempre cuerpos reales que se mueven en estos espacios reales" (p. 14).

Por eso es posible decir que en esta triple relación: el actor/actriz, la ficción y el juego, señalada por Josette Féral (2015), un cuarto elemento está sólo subestimado: lo real. En ella parece residir la tensión que sostiene e imprime la forma en que se produce esta triple relación. Parece que es precisamente el tránsito entre lo real y la ficción lo que, en cierto modo, garantiza el establecimiento de la representación: el movimiento que se produce dentro del juego. Porque la teatralidad teatral prescinde de ciertos límites dentro del juego, que establece límites dados por él como representación, ilusión y juego escénico.

Se puede decir que ciertos aspectos de la performance, al actuar dentro del juego escénico, corrompen las formas de operar la teatralidad en esta triple relación. Para Féral (2015), a partir del pensamiento del historiador holandés Johan Huizinga (1872-1945), "el juego en general, y el juego teatral en particular, están constituidos, al mismo tiempo, por un marco limitante y un contenido transgresor" (p. 98). Porque las reglas del juego están marcadas por un conjunto de características estéticas, históricas, sociales, culturales y temporales. Sin embargo, también hay ciertas prohibiciones que son fundamentales,

porque sin ellas el juego teatral se pone en riesgo, ya que el incumplimiento de las reglas "hace explotar el marco del juego y abre espacio para la vida, amenazando la escena teatral" (Féral, 2015, p. 98).

Figura 1



Nota. La triple relación de la que habla Féral (2015) está representada aquí por el triángulo. Cada vértice sustenta un elemento del juego teatral en el cual oscilan lo real y la ficción.

La prohibición de la que habla Josette Féral (2015) —y que ella denominará "*ley de exclusión de la no devolución*"— se refiere a una condición *sine qua non* para el juego escénico: una indispensable "reversibilidad del tiempo y de los acontecimientos" (p.98), y de las acciones que los sujetos ejercen sobre sus cuerpos y sobre el espacio. Las escenas en las que no se respeta esta condición rompen el acuerdo con el espectador, que es testigo de "un acto de representación inscrito en una temporalidad distinta a la de la vida cotidiana, donde el tiempo está como suspendido y puede decirse reversible, lo que impone al actor el retorno siempre que sea posible al punto de partida" (Féral, 2015, p. 98). Cuando en una escena el actor/actriz comete acciones que infringen la ley de exclusión de la no devolución, como la violencia física de cualquier orden o la muerte del sujeto, por ejemplo, "el actor destruye las condiciones de la teatralidad (...) Cuando es mutilado, el intérprete se asocia a lo real, y su acto fuera de las reglas y códigos ya no puede ser percibido como una ilusión, una ficción, un juego" (Féral, 2015, p. 98). Esto crearía una tensión en la línea que enmarca el juego entre ficción y real: la imagen oscilaría entre la ruptura de la línea y la permanencia en la ficción, en el juego, en la representación.

Figura 2



Nota. La triple relación se desestabiliza con la entrada del real como base de la escena. Y la línea de encuadre se estira, se vuelve frágil y a veces se rompe.

Estas rupturas y tensiones se pueden ver en algunos espectáculos "contemporáneos" en los que el proceso mimético, aunque esté presente, no tiene lugar en un marco fijo. Por el contrario, es elástica y volátil, expandiéndose y replegándose en un movimiento de tensión y tránsito característico de la vida misma. Por esta misma razón, esta escena puede llamarse *performativa* o una *escena-no-escena* porque se acerca a la vida tensando o incluso rompiendo con la línea de encuadre teatral. La ficción traspasa fronteras peligrosas, juega en las fronteras de la realidad, ignorando a menudo la ley de la exclusión de la no devolución.

El actor/actriz es uno de los elementos que orbitan entre lo real y lo ficticio. En el teatro escénico está "llamado a hacer, a estar presente, a arriesgarse y a mostrar lo que hace" (Féral, 2008, p. 209). El investigador Matteo Bonfitto (2010) entiende que todo esto lo hace separado de la esfera de la representación, y que esto estaría vinculado a códigos y convenciones culturalmente aprendidas y reconocibles en la escena. Por lo tanto, elige el término "*presentación*" para calificar y evidenciar "cualidades vinculadas a la manifestación de una presencia, y todas sus implicaciones" (p.92). Y añade que: "si pensamos en los procesos de acción, la prevalencia del ámbito de presentación generaría resultados que irían más allá de la ilustración de situaciones y circunstancias, para poner en evidencia, por ejemplo, la corporeidad y sus cualidades expresivas" (p.92).

Para proponer la investigación del cuerpo escénico, la intérprete e investigadora Eleonora Fabião (2010) propone la investigación sobre lo que ella llama "*costilla de acción*",

que constaría de tres elementos: "postura, sensorialidad y conectividad" (p. 324). Fabião (2010) separa estas tres costillas en tres propuestas de investigación para llegar a un cuerpo escénico en "estado de experiencia y experimentación". (p.324). La primera de ellas se refiere a una atención ampliada a las propias sensaciones corporales basadas en las posturas corporales. Para ello cita al actor Yoshi Oida (2007), señalando el "desarrollo de la sensorialidad corporal" (Fabião, 2010, p. 324). La segunda propuesta sería "activar y amplificar la sensorialidad" (Fabião, 2010, p. 324), como una forma de conectar activamente cuerpo, espacio, medio ambiente y al otro. Activar otras percepciones a través de los cinco sentidos del cuerpo (oído, olfato, gusto, vista, tacto), dejando el mecanismo de estimulación y respuesta culturalmente domesticado (Fabião, 2008). Según el investigador Cassiano Quilici (2015):

El desmantelamiento del cuerpo cotidiano significa, en el límite, hacer accesible la experiencia de lo 'no formal'. El cuerpo informe permanece en el flujo continuo de sensaciones, afecta las percepciones, que parecen y se disuelven incesantemente, sin querer agarrarlas o rechazarlas (p.121).

La tercera propuesta de investigación apunta a "acelerar la conectividad - para estrechar el cuerpo-espacio, cuerpo-tiempo, cuerpo-historia, cuerpo-materia, cuerpo-ideal, cuerpo-palabra, cuerpo-objeto, cuerpo-entendimiento, cuerpo-cuerpo-de-cuerpo, cuerpo-uno-uno-uno-otros-uno-uno-otros-otros..." (Fabião, pág. 324, 2010). Lo que se acerca a la idea de "*cuerpo vibrante*" señalada por el teórico Suely Rolnik (2011), un cuerpo perceptivo y activo que participa en el "flujo de intensidades que escapan del plan de organización de los territorios, desorientando sus cartografías, desestabilizando sus representaciones y, a su vez, las representaciones estancando el flujo, canalizando las intensidades, dándoles sentido" (p.52).

Las propuestas descritas anteriormente son operaciones *psicofísicas* complejas. Porque si muchas veces el actor/actriz se aprovecha de bases seguras, como el texto dramático y el personaje, uno se da cuenta de que en ciertos espectáculos contemporáneos el actor/actriz opera exactamente en el lugar de la vulnerabilidad, en el que es susceptible de ser herido, ofendido o tocado. Es el lugar del riesgo, de la fragilidad, de la exposición extrema. Un lugar donde la línea teatral del encuadre se desestabiliza o incluso explota. Un lugar donde el cuerpo escénico debe estar "atento a sí mismo, al otro, al entorno; es un cuerpo de sensorialidad abierta y conectiva" (Fabião, 2010, p.322).

¿Sería la *vulnerabilidad* la palabra clave para pensar en una formación/práctica/preparación que contribuya al trabajo de la actriz/actor en una escena entendida como performativa? Frente a las exigencias de la escena teatral contemporánea, la investigación pretende partir de las reflexiones y propuestas planteadas por Eleonora Fabião (2010) y de las ideas sobre la "*experiencia*" del pedagogo Jorge Larrosa Bondía (2002), para señalar la importancia determinante de la vulnerabilidad en detrimento del control técnico y racional, puesto que la experiencia parece ser el lugar por excelencia de la vulnerabilidad, de la disponibilidad para el otro con el que compartimos la experiencia, ya sea en el escenario, en el público o en la vida. En palabras de Bondía (2002):

El sujeto de la experiencia sería algo así como un territorio por el que se pasa, algo así como una superficie sensible en la que lo que ocurre afecta de alguna manera, produce unos afectos, inscribe unas marcas, deja unas huellas, unos efectos. (p.24).

Así pues, la vulnerabilidad no podría considerarse más como una fragilidad, sino como un estado de poder que hay que buscar, un estado de continua apertura a la experiencia. Ser vulnerable significaría estar abierto a las intensidades del presente, ya que "es lo que nos pasa, lo que nos sucede, lo que nos toca" (Bondía, 2002, p.21).

Lo propuesto es la investigación teórico-práctica de metodologías, entrenamientos, ejercicios y prácticas existentes sobre la formación del actor/actriz-performer, con el fin de profundizar en el estudio de la vulnerabilidad como posible conductor de prácticas artísticas del teatro performativo/contemporáneo para experimentar, formular y desarrollar ejercicios prácticos a partir de la investigación teórico-práctica.

Si ser vulnerable puede ser una condición indispensable para el actor contemporáneo, un estado de apertura y transformación permanente, quizás es en esta condición de vulnerabilidad que el sujeto de la experiencia, un estado psicofísico de flujo diario y continuo, está presente; y que en la escena opera para recibir y jugar con el público en un entretejido. Un estado de percepción atenta, en el que actuar es más importante que actuar. Una antena que al mismo tiempo recibe y da, alimenta y se alimenta: antropofagia simultánea entre público y actor. Y quizás se necesita un poco de disponibilidad y un poco de coraje para entender y experimentar los tiempos actuales con vulnerabilidad y apertura.

REFERENCIAS

- Bondía, Jorge Larrosa. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. En *Revista Brasileira da Educação*, 19, pp. 20-28. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>
- Bonfitto, Matteo. (2010). O ator pós-Dramático: um catalisador de aporias? En Guinsburg, J., & Fernandes, S. (Orgs.) *O Pós-dramático: um conceito operativo*. Perspectiva.
- Cohen, Renato. (2011). *Performance como linguagem. Criação de um tempo-espaço de experimentação*. Perspectiva.
- Fabião, E. (2008). Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, 8, pp. 235-246. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>
- _____ (2010). Corpo Cênico, Estado Cênico. *Revista Contrapontos*, 10(3), pp. 321-326. Recuperado de: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>
- Féral, Josette. (2008). Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta, Revista do Departamento de Artes Cênicas*, 8, pp. 197-210. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>
- _____ (2015). *Além dos Limites: teoria e prática do teatro*. Perspectiva.
- Fischer-Lichte, E., & Borja, M. (2013). Realidade e ficção no teatro contemporâneo. *Sala Preta*, 13(2), pp. 14-32. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32>
- Lehmann, Hans-Thies. (2007). *Teatro pós-dramático*. Cosac & Naify.
- Oida, Yoshi. (2007). *O ator invisível*. Via Lettera.
- Quilici, Cassiano S. (2015). *O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si*. Annablume.
- Rolnik, Suely. (2011). *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Editora da UFRGS.
- Schechner, Richard. (2003). *O que é performance?* In: *O Percevejo, Revista de Teatro Crítica e Estética* (12), pp. 25-50.

BIBLIOGRAFÍA

Costa da, José. (2009). *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. 7 Letras.

Fabião, E. (2013). Programa Performativo: o corpo-em-experiência. En *ILINX Revista do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP* (4), p. 1-11.

Recuperado de:

<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>

Goldberg, Rose Lee. (2006). *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Martins Fontes.

Krauss, Rosalind E. (2007). *Caminhos da escultura moderna*. Martins Fontes.

Ligiéro, Zeca. (Org.). (2012). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Mauad Editora.

Pavis, Patrice. (2003). *Dicionário de Teatro*. Perspectiva.

La fractura del espaciotemporal y la crisis de la representación en *Discurso de promoción* del Grupo Cultural Yuyachkani

LUCÍA LORA (Perú)

Magistra en Artes Escénicas en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y licenciada en Educación por el Arte con mención en Pedagogía Teatral por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD). Actualmente es Directora General y Directora de Investigación de la misma institución. Se ha desempeñado como docente en las especialidades de Pedagogía, Actuación y Diseño Escenográfico de los cursos de Investigación en artes escénicas, Metodología de investigación, y Laboratorio de investigación teatral, en la misma casa de estudios. Formada en el Grupo Cultural Yuyachkani, ha sido también actriz, bailarina y performer en espectáculos escénicos con diversos grupos. Cuenta con varias publicaciones en libros y revistas especializadas.



Lucero Medina
Moderadora

Lucia
Lora Cuentas
Perú

La fractura espaciotemporal y la crisis de la representación en *Discurso de promoción* del Grupo Cultural Yuyachkani

The temporary space fracture and the crisis of representation in *Discurso de promoción* by Yuyachkani Cultural Group

Lucía Lora

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático

ilora@ensad.edu.pe (ORCID: 0000-0002-6805-6815)

PALABRAS CLAVES / KEYWORDS

Representación, fragmentación, hibridación, presencia, deconstrucción /
Representation, fragmentation, hybridization, presence, deconstruction

RESUMEN

En las últimas décadas, según indican algunos teóricos de la Posmodernidad como David Harvey (1998) y Frederic Jameson (1991), la *temporalidad* ha sido desplazada de su calidad de centro por la *espacialidad*. Este fenómeno, que implica una suerte de fragmentación, pluralidad y heterogeneidad, ha afectado al sujeto y a los objetos culturales que él produce, entre ellos, los teatrales. Adicionalmente, a través de las herramientas de la globalización económica como las tecnologías de la información y comunicación, se han globalizado también las subjetividades, determinando la configuración de un sujeto fragmentado, internamente plural y heterogéneo. Dicho de otra manera, el sujeto contemporáneo es producto de la *desdiferenciación* de todos los niveles de significación que fueron diferenciados en la modernidad, según indica Jameson (1991). Son precisamente estas tres características las que se presentan en *Discurso de promoción*. A partir de este, nos encontramos frente a otro tipo de dispositivo teatral que requiere de una disposición no convencional del espacio que se fragmenta y de una presencia distinta de los cuerpos que habitan los espacios resultantes de esa fragmentación.

ABSTRACT

In recent decades, according to some postmodern theorists such as David Harvey and Frederic Jameson (1991), *temporality* has been displaced from its center as *spatiality*. This phenomenon, which implies a kind of fragmentation, plurality and heterogeneity, has affected the subject and the cultural objects that he produces, among them, the theatrical ones. Additionally, through the tools of economic globalization such as information and communication technologies, subjectivities have also been globalized, determining the configuration of a fragmented subject internally plural and heterogeneous. In other words, the contemporary subject is the product of the *dedifferentiation* of all the levels of meaning that were differentiated in modernity, according to Jameson (1991). It is precisely these three characteristics that are presented in *Discurso de promoción*. From this staging, we are facing another type of theatrical device that requires an unconventional arrangement of space that is fragmented and a different presence of the bodies that inhabit the spaces resulting from that fragmentation.

La fractura espaciotemporal y la crisis de la representación en *Discurso de promoción* del Grupo Cultural Yuyachkani

La casa del Grupo Cultural Yuyachkani es, en esta ocasión, el colegio nacional 2021 de la ciudad de Lima. Aquí se lleva a cabo una actividad pro-fondos para el viaje de la promoción que está pronta a egresar. En la sala que precede a la del teatro nos esperan algunos juegos como los aros y los dardos, cuyo *bull* tiene dibujada la cornucopia, el árbol de la quinua y la vicuña, símbolos patrios del escudo nacional. Todo es patriotismo y ambiente festivo. En la sala contigua está el juego más importante, un rompecabezas del famoso cuadro *La Proclamación de la Independencia del Perú*, de Juan Lepiani, y al frente, un escenario donde un grupo de música criolla ameniza la fiesta.

El público juega, conversa con los personajes, corea las canciones, acompaña con las palmas y finalmente baila. Durante todo este tiempo alumnos, profesores y padres de familia nos han alentado a colaborar con la actividad participando en los juegos y disfrutando de los números musicales que, realizados por los mismos, preceden al discurso de promoción que nos es prometido en la última sala, la sala del teatro. Los temas musicales no son elegidos al azar, cada uno de ellos aporta un enfoque diferente sobre lo que es el Perú y lo que significa ser peruano. La banda del colegio irrumpe en la celebración tocando una marcha militar. Para darle paso, se abre la puerta del teatro y tras ella entramos en el espacio escénico. Hasta aquí, si bien sabemos que estamos participando de una obra teatral, los límites entre la realidad y la representación son sumamente borrosos. Nuestra permanente interacción con los espacios donde están ubicados los juegos —que son espacios de representación, a pesar de no estar configurados como tales, en tanto tienen en sí mismos personajes y discurso—, hace que el concepto mismo de *representación* se

difumina como producto de su entretreimiento con la realidad, desde la cual nosotros, como participantes, determinamos la cadena de los acontecimientos. Lo que sucede a continuación no puede encajonarse, tampoco, en lo que en nuestro imaginario colectivo es una obra teatral.

No hay butacas donde sentarse, por lo cual el público disperso por el teatro forma instintivamente un círculo. Luego, algunos de los actores empiezan a cambiarse frente a nosotros. En ese momento la atmósfera y el ritmo festivo cambian abruptamente. Se nos presenta una discontinuidad de la temporalidad a la que estamos habituados en el teatro. Al tener ante nosotros, dispersos en el espacio, una irreductible cantidad de imágenes individuales, nuestra percepción también se fragmenta y se espacializa. Es evidente que no estamos frente a una estructura representativa clásica. Como diría Rancière (2009), se nos plantea así un “otro” (p. 9) reparto de lo sensible; estamos frente a *otra* estructura escénica. Desde este momento dejan en claro que no podemos esperar de la escena la estructura aristotélica¹ a la que estamos acostumbrados, y ese hecho en sí mismo implica un desacuerdo, en otras palabras, una postura estética política.

El hecho escénico en el que nos encontramos inmersos despliega ante nosotros otras posibilidades de configuración escénica y con esto otro reparto de lo que, a nosotros como acompañantes, nos es permitido. Al respecto, Lepecki (2009) nos dice: “Pero si el final de la representación sigue siendo un proyecto político y estético interminable, la exploración de sus medios sigue siendo una necesidad, dada la dependencia de la representación respecto de las formas hegemónicas de sometimiento” (p. 93). Eso es lo que este espectáculo pone ante nosotros: una estructura escénica no aristotélica que explora todas sus posibilidades de representación, desplegando en escena la heterogeneidad, fragmentación y polivocidad de nuestra cultura, que no tiene como centro la mimesis de nuestra realidad, sino que más bien expone en el terreno de juego nuestro carácter no unitario. Dice Derrida (1969) que:

El arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de esta destrucción de la imitación: más que cualquier otro ha sido marcado por este trabajo de representación total, en el cual la afirmación de la vida es desdoblada y ahuecada por la negación. Esta representación, cuya estructura se imprime, no solamente en el arte sino en toda la cultura occidental (en sus religiones, sus filosofías, su política), designa pues algo más que un tipo particular de construcción teatral. (p. 8).

Así, este espectáculo deconstruye a través de la deconstrucción del teatro mismo las representaciones sociales, culturales y políticas en relación a nuestra historia, al sustraer de él al drama de su antigua posición central.

Para sintetizar, la hipótesis que plantea este trabajo es que la exploración de las condiciones de posibilidad de la estructura espaciotemporal de este montaje corresponde a una glocalización de la Posmodernidad, que al determinar una *otra* producción de

¹ Aristóteles. *Poética*. trad. en 1974.

subjetividad en los sujetos imposibilita la representación. De otro lado, a través de la deconstrucción de las características constitutivas del teatro y de los signos que despliega en escena, este espectáculo tiene un carácter eminentemente político, con lo cual se resiste a la propia Posmodernidad.

La Posmodernidad y ruptura de la cadena significativa: la no-fábula de la Posmodernidad

Llamamos Posmodernidad a una nueva etapa del capitalismo determinada por el avance de la tecnología, la aparición de la *world wide web* y la globalización de los mecanismos de producción y reproducción del capital. Estos cambios han ocasionado una espacialización del tiempo al romper el tiempo organizado sincrónicamente para multiplicarlo en el espacio. Esto, a su vez, redundo en la explosión de la fábula, necesariamente organizada en el tiempo, al ser una sucesión de eventos con un final coherente con los mismos. Esta espacialización ha modificado a su vez la constitución del sujeto, su percepción, su conocimiento, su ideología y la forma en que se relaciona con el mundo, por lo tanto, ha generado un quiebre epistemológico que ha modificado los objetos culturales que el sujeto produce. Esta fragmentación del sujeto origina, de otro lado, la fragmentación, o hasta la desaparición, de los personajes con una psicología y objetivos claros que determinaban las acciones que hacían avanzar la fábula.

Hasta la modernidad, nos considerábamos a nosotros mismos como seres solo idénticos a nosotros mismos, con un propósito final en la vida al que arribaríamos por medio de la concatenación de una serie lógica de acciones con un fin último. La eficiencia de estas acciones para asegurar nuestro final feliz estaba a su vez determinada por el conocimiento. Esta visión que el sujeto moderno tenía de sí mismo se vio reflejado en el teatro naturalista que mantuvo una estructura aristotélica y que, además, marcó el canon del teatro occidental hasta la década de los setenta. La estructura aristotélica parte de la ilusión de realidad, es decir, de ser el espejo del Hombre y su mundo.

Ahora bien, todo esto empieza en Europa, continente que históricamente ha vivido otro proceso de desarrollo. Sin embargo, al contrario de lo que la lógica dicta, en Latinoamérica, a raíz de la aparición de la web y de la globalización subsecuente (sumado a lo caótico de nuestro propio proceso histórico —la radicalidad de las diferencias sociales, económicas, políticas y culturales que han permitido que vivamos muchos tiempos y procesos distintos a la vez—), estamos viviendo la modernidad y la Posmodernidad simultáneamente. Lo cual complejiza aún más los objetos culturales que producimos y, dentro de ellos, los objetos artísticos y los escénicos que, en consecuencia, son tanto dramáticos como posdramáticos.

En relación a la multiplicación del tiempo en el espacio, Jameson (1991) explica que una de las características de la Posmodernidad es la ruptura de la cadena significativa. Tal ruptura sería la dificultad en la conexión de un significativo con otro para la construcción de

un significado. Según este autor, si la cadena de significantes se rompe, se produce una suerte de esquizofrenia “en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos” (Jameson, 1991, p. 64). Esta conclusión parte de la premisa de que la identidad requiere de la unificación del pasado y el futuro con el presente, de la misma manera que es necesaria esta unificación para la significación de la frase. Así, nuestra experiencia queda reducida a una serie de presentes continuos diseminados en el espacio, sin relación con el tiempo lineal que articula el discurso. De este modo, nuestra actividad queda vacía de intencionalidad. En sus propias palabras:

Si es cierto que el sujeto ha perdido su capacidad activa para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, sería difícil esperar que la producción cultural de tal sujeto arrojará otro resultado que las “colecciones de fragmentos” y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio (Jameson, 1992, p. 61).

A partir de estas premisas, para entender la producción cultural de la Posmodernidad, podemos inferir que al no tener intencionalidad esta contingencia de presentes —los cuales a su vez fragmentan nuestra percepción de nosotros mismos y la realidad en que habitamos—, no podemos hablar de relatos teleológicos que unifiquen nuestro ser en el tiempo. Por consiguiente, en las estructuras teatrales posmodernas, la estructura escénica aristotélica está en agonía debido a su carácter unificador de intencionalidades y a su determinación por la fábula.

Discurso de Promoción es un buen ejemplo de este tipo de estructura no-fabular de la Posmodernidad, ya que los diferentes temas que se irán tratando a lo largo de ella, a pesar de tener aspectos de nuestra historia pasada y reciente en común, son diferentes aspectos de esta; y ninguno de ellos se privilegia, es decir, ninguno ocupa el centro de la estructura, o más específicamente aún, ninguno ocupa el lugar del conflicto.

La estructura espaciotemporal: el relato dinamitado, el centro descentrado

En este espectáculo la estructura dramática aristotélica (desarrollo, nudo, desenlace), que ha imperado durante siglos en el inconsciente colectivo como la única válida o posible para articular un discurso escénico, ha sido desplazada de su calidad de centro. Los múltiples discursos que se abren y no se cierran tienen un carácter polifónico. En ese sentido, la estructura que es habitualmente temporal, es decir, una sucesión coherente y causal de acontecimientos (o una cadena significativa), se convierte en una estructura espacial heterotópica que no conduce a la consecución de un orden, un cosmos o una utopía. Como dice Foucault (1968):

Las utopías consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las heterotopías inquietan, sin duda

porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis" y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace "mantenerse juntas" (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la fábula; las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases (p.3).

La gramática no solo es la estructura de los significantes, sino también su encadenamiento temporal. Este encadenamiento sucedía en un espacio único y desde esta unicidad era posible encontrar los sentidos. Ahora, en vez de que el espacio sea habitado por el tiempo, es el tiempo el que es habitado por múltiples espacios.

Por otro lado, la deconstrucción que moviliza el centro es una mirada antilogocéntrica, una estrategia para generar nuevas posibilidades de lectura, desmantelando los conceptos y los discursos, para así resistir a la violencia discursiva, cultural y política determinada por este mismo logocentrismo. Esta estrategia además se puede aplicar a cualquier aspecto que pueda funcionar como centro estructural de un texto (esencia, tema, contenido). En este caso, con *texto*, que puede ser cualquier aspecto portador de un discurso, nos estamos refiriendo a la estructura escénica. En otras palabras, al remover la estructura dramática aristotélica de su condición de centro, se le devuelve a la estructura escénica su condición de posibilidad, lo cual redundará por extensión en el cuestionamiento de las demás estructuras representativas de la sociedad.

La deconstrucción propone no naturalizar lo que no es natural como, por ejemplo, lo condicionado por la historia, las instituciones y la sociedad. En ese sentido, las estructuras dramáticas aristotélicas, al ser un constructo que, como todo constructo artístico tiene un correlato con las estructuras económicas, políticas y sociales, son evidentemente no naturales y, sin embargo, han sido durante siglos naturalizadas como la forma central del arte teatral. Al ser desplazado este centro lo que queda es una estructura compuesta de múltiples perspectivas dispuestas en espacios heterogéneos, de modo a veces simultáneo, a veces superpuesto y siempre fragmentado.

En síntesis, la fractura espaciotemporal de este espectáculo imposibilita la articulación de una historia o relato, al estar el tiempo disperso en el espacio y el centro desplazado de la estructura escénica. El relato queda así como una suerte de microrrelatos contiguos en espacios múltiples, heterogéneos y complejos.

Fragmentación, pluralidad y heterogeneidad de la representación y la presentación

Cuando se anuncia la obra que presentarán los alumnos como número central de la actividad y los personajes representados por los alumnos —que a su vez son una representación y que participarán en ella—, se devela el mismo cuadro cuyo rompecabezas habíamos armado durante la festividad de la antesala: *La proclamación de la Independencia del Perú*. A partir de este hecho los alumnos-actores, ya investidos de sus personajes, entrarán en escena para contarnos cada uno de ellos su perspectiva en relación al rol de sus personajes dentro de la historia, para ayudarnos a pensar de qué manera está constituida nuestra cultura. Pavis (1994) nos dice, en relación a los signos en el teatro y su relación con la cultura, que: “La cultura es un sistema de significación (...) gracias al cual una sociedad o grupo se comprende a sí mismo en su relación con el mundo” (p. 96). Así, los signos desplegados por los actores, y los propios actores y personajes representados en su función de signo, están entre aquellos a través de los cuales nos significamos. Pero al volverlos escénicos están al mismo tiempo generando una resignificación de sí mismos, planteando así nuevamente un desacuerdo, es decir, al crear una nueva posibilidad de representación simbólica, la nueva configuración de los significantes está al mismo tiempo modificando los significados.

Por otro lado, a lo largo de estos relatos monologales que los alumnos-actores irán desarrollando, se abrirán discursos con un correlato directo con la tensión entre representación y presencia. Aparece, por ejemplo, un alumno que encarna a un combatiente que tiene media cara vendada, como uno de los personajes que aparecen en una fotografía de la exposición que la Comisión de la Verdad y la Reconciliación presentó a partir del final de su investigación en relación a los años de violencia en el país. Luego, interpretado por el mismo alumno, aparece otro personaje, esta vez un soldado desconocido —así se refiere el personaje a él mismo—. Su representación nos habla de lo olvidado de su sacrificio por la patria y de la estatua que tiene en el Morro Solar, donde las parejas van a tener sexo y los jóvenes a drogarse o a orinar. Evidentemente no solo está olvidado, sino también despreciado. Al mismo tiempo, la presencia de ese soldado cuestiona la legitimación de un relato mayor al hablarnos de quiénes son lanzados como carne de cañón al frente de batalla: los prescindibles, los excluidos, los cholos, los pobres; y más aún, el juego de esta triple representación se evidencia a sí misma, generando grietas a través de las cuales aparece la presencia del actor como cuestionadora de la representación misma. Otra alumna representa a una profesora que está con zapatos de diferentes tipos, lo que la dificulta caminar y que fractura, también, el juego de la representación; ella no es *otra*, es más bien muchas. Se va quitando los zapatos mientras habla de la pobre representación de la mujer en nuestra historia, de Manuelita Sáenz, quien peleó en Ayacucho al lado de Sucre y luego fue nombrada caballera de la Orden del Sol, pero que al mismo tiempo fue repudiada y sacada de la Historia y de la caminata forzada de la estirpe femenina de Micaela Bastidas desde Cuzco hasta México. Así, el personaje que representa a este personaje cuestiona desde su presencia la legitimación de los relatos que han permitido el desdibujamiento de las mujeres de la Historia. Una alumna más, a

quien le toca representar a una cantante vernacular, pero que no está de acuerdo con la pasividad de su personaje —y cuyo vestuario no llega a completar quedando con una suerte de vestuario híbrido—, convierte su huaino en una canción de *rock* progresivo contestatario, cuestionando las representaciones culturales que se dan a través de la música.

Estos no son los únicos, más personajes van apareciendo en diferentes texturas y brindándonos diferentes perspectivas de la historia de la Independencia de nuestro país. Así, en otra de las escenas del espectáculo vemos que, a partir de los colores y las formas de la iconografía de nuestra cultura híbrida producto de migraciones y mestizajes, nos hablan de la trata de mujeres/niñas que son comercializadas para trabajar como prostitutas en las minas. Aún más importante aquí, otra vez, nos hablan de cómo nosotros normalizamos esta situación a través de nuestros discursos sobre el rol de género. Una mujer/niña desnuda, apenas cubierta por un decorado, es paseada en un altar que emula al de una virgen que, como ya sabemos, es un icono religioso motivo de adoración por una gran parte de la población peruana. Aquí es clara la superposición de signos heterogéneos para articular un microrrelato y, al mismo tiempo, el metarrelato en relación a la construcción resultante de este. Pero más importante es la manera en cómo su proxeneta la ofrece sin reparos a través de un altavoz, resaltando las ventajas de poseer sexualmente a una niña, como si esto fuera no solamente normal, sino una ventaja para el afianzamiento de la masculinidad. Todo esto se construye no a partir de la mimesis de personajes con un propósito último, sino más bien por medio de personajes que son al mismo tiempo metafóricos y metonímicos, en tanto que no están determinados por una psicología que los lanza en la búsqueda de sus objetivos particulares, sino que lo están por la cultura a la que simbolizan.

El cuadro de la Independencia del Perú es volteado y ahora es usado como *ecran*, donde la proyección está enmarcada como un cuadro colonial. En el video vemos imágenes de los prostíbulos de los alrededores de las minas, pertenecientes a los países que tienen el capital para explotar recursos que son nuestros. El uso de la parte posterior del cuadro como *ecran* está también significando algo más allá de él mismo: detrás de nuestra Independencia, detrás de los discursos que producimos y consumimos sobre ella, sigue estando nuestra colonialidad.

La performance de los personajes

Los personajes en el espectáculo cumplen múltiples roles de los cuales solo desarrollaré dos. Uno de ellos es el *autorreflexivo* o también llamado *autorreferencial*. Pavis (2016) define autorreflexividad de la siguiente manera:

Cuando un texto, dramático o de otro tipo, cuando una puesta en escena o una performance hacen referencia a sí mismas, son autorreflexivas (autorreferenciales, se dice también). Esta referencia puede tener que ver con la ficción de la obra (en cuyo caso se habla de metaficción), con su construcción (y deconstrucción), o con su temática (alusión, teatro dentro del teatro) (p. 48).

Algunos de los personajes se interrogan con respecto a su rol dentro de la estructura escénica e incluso dentro de la estructura social a través de elaboraciones verbales, mientras que otros lo hacen a través de las imágenes que construyen. Es decir, que existe un nivel de autorreflexividad de los personajes y otro de la estructura misma. Esto se ve claramente en algunos momentos que hemos analizado previamente, como la obra de teatro de los escolares, en la que los actores —que son a su vez actores de la obra representada—, cuestionan su rol dentro de la misma. Este cuestionamiento los hace autorreflexivos, en tanto cuestionan abiertamente a los personajes que tienen que representar. Pero ese no es el único momento en que la autorreflexividad aparece. Existe, por ejemplo, otra escena en la que una de las actrices canta un rap en el que, si bien es cierto, ya no se cuestiona como personaje representado, sí se cuestiona como sujeto social al preguntarse: “¿y cómo estamos por casa?” Y cuestionar así su rol como sujeto social.

A nivel de la autorreflexividad de la estructura, esta se puede ver en las escenas en las que las imágenes que componen los personajes se constituyen como metáfora de la sociedad a la que los mismos actores pertenecen y de la que esta misma construcción escénica emerge; como también en aquellos momentos en los que se hace referencia al teatro como tal, como cuando en el ejemplo anterior se evidencia la representación teatral; o cuando en un fragmento de la canción *Es mi vida*, enfatizan la parte de la letra que dice: “ante ti en escena yo encuentro mi país, mi tierra, mi razón”, y unen en una sola referencia el acto de representar y su posición como sujetos sociales.

El otro nivel de representación en el que funcionan los personajes es el metonímico. A través de ellos lo que vemos son fragmentos de nuestra estructura social representada. Estas construcciones son visibles también desde las relaciones que se tejen entre las imágenes que se generan en el escenario que, por otra parte, trabajan desde la articulación de los diferentes lenguajes que se reiteran, se contradicen o se superponen para evitar la unicidad discursiva; imágenes que son simbolizaciones culturales encarnadas en el cuerpo de los actores:

A través de la metonimia, el cuerpo del bailarín aparece como una superficie estratificada de inscripciones, en cierto modo reminiscente de la descripción de Foucault del cuerpo como “superficie de inscripción de los acontecimientos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven) lugar de disociación del Yo (...) volumen en perpetuo desmoronamiento”. (Lepecki, 2009, p. 102).

Entonces, tenemos hasta aquí personajes en los cuales está inscrita la historia con sus jerarquías, sus exclusiones y su violencia, hablándonos desde su materialidad más humana para representar a los diferentes conjuntos sociales de los cuales ellos mismos no están excluidos.

Por otro lado, dada la innegable relación de coincidencia entre la performance y el teatro de la Posmodernidad, es también innegable la relación del *Discurso de promoción* con la performance. Los personajes actúan en el sentido en que intervienen o no en diferentes situaciones planteadas. Pero más que actuar, los personajes performan. Como dice Taylor (2011) en relación a la diferencia entre la palabra *acción* y *perform*, *acción* es

un término que no da cuenta de los mandatos económicos y sociales que presionan a los individuos para que se desenvuelvan dentro de ciertas escalas normativas; mientras que *perform* evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión (p. 26).

Partiendo desde esta diferencia planteada por la autora podemos reafirmar que los personajes de *Discurso de Promoción* más que actuar *performan*, ya que intervienen en la estructura como sujetos afectados por los mandatos de los que habla Taylor, discursando sobre ellos y al mismo tiempo modificándolos, al transformar un tipo de estructura escénica en la que no nos estaba permitido intervenir como espectadores: la moderna; para crear una estructura que depende siempre de nosotros, que está en permanente cambio, que es híbrida, plural y heterogénea: la posmoderna.

La resistencia

El cambio de rol del espectador en este espectáculo intenta desacomodarlo, sacarlo de la pasividad a la que está acostumbrado por la estructura espacial de las salas de teatro clásicas. Especialmente de las salas al estilo italiano que son las que más abundan en nuestro país, aquellas que lo sientan por debajo de los actores a aprender los modos correctos de luchar contra la tragedia que las obras dramáticas, como un espejo del mundo social, proponen. Tragedia en la cual no puede intervenir porque ocurre en un tiempo y espacio paralelo. Tragedia cuyo desenlace solo puede esperar para aprender la inevitabilidad de las consecuencias de las decisiones incorrectas, es decir, aquellas que van contra el orden *natural* de las cosas. Este nuevo rol que se le ofrece a los espectadores al conminarlos a cambiar de ubicación permanentemente, también podría ubicar a este espectáculo dentro de la tragedia posdramática de la que habla Lehmann (2017) en su último libro. Ya que tiene como una de sus características la transgresión del orden de la escena moderna:

Pero si definimos la experiencia trágica para el tiempo presente como una interrupción, no solo de la representación mimética, o de la representación mental, sino como cesura de lo estético en sí mismo, entonces esto será diferente de un procedimiento de cesura “meramente” intraestético. (pp. 22 - 23).

Así, en este hecho escénico el espectador es partícipe de la interrupción de un orden teatral preestablecido, al tiempo que se da una cesura intraestética por la hibridez, la pluralidad y la simultaneidad o superposición. Aparece también una cesura de lo estético, ya que el arte ya no existe más para ser contemplado, sino también para ser experimentado en un acontecimiento compartido.

Si el teatro dramático estaba asentado en la idea de que el escenario enmarcaba una ilusión de realidad que a modo de espejo nos devolvía nuestra propia imagen, y si dada esta condición, la resolución de los conflictos planteados en la escena tenía la capacidad para orientarnos en la resolución de los nuestros propios; la falta de orientación temporal del teatro posdramático le devuelve al testigo o copartícipe de la experiencia que implica

esta nueva estructura escénica, la capacidad para entretener los signos escénicos con las de su propio contexto y así articular su propia historia.

Otra de las características de este nuevo tipo de estructura teatral consiste en devolverle al teatro su aspecto comunitario. Cuando el espectador recupera su rol activo se desjerarquiza, no solo los lenguajes intervinientes en la puesta en escena, sino también la relación con el espectador, que deja su posición expectante al verse obligado a articular su propia coherencia del discurso invitándolo a una reflexión.

Según afirma Lehmann (2017) “toda experiencia estética que se merezca este nombre participa de una reflexión” (p. 22), y el teatro es una de las formas estéticas en las que, a través de cada una de sus transformaciones históricas, ha reflexionado sobre la relación del individuo con su historia y con su contexto. Quizás el asunto radica justamente en propiciar, a través de las transformaciones de los discursos escénicos que se dan en los cambios de época y de aquellos que se construyen en torno a los primeros, una resignificación simbólica de nuestra cultura. Es decir, redefinir por un lado las maneras como estamos construyendo los discursos en nuestro hacer teatral y redefinir, por otro lado, la “articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones”. (Ranciére, 2009, p. 7).

Para sintetizar, es importante mencionar que este espectáculo tiene varios aspectos en común con los últimos espectáculos del grupo. Sin embargo, a diferencia de los anteriores, evidencia el acto de representación de diferentes maneras a lo largo de toda la estructura. Es decir, que a veces vemos a los actores performando desde sí mismos, otras vemos a los actores representando y otras vemos incluso un doble juego de representación: actores representando a actores que representan. Pero no termina ahí, estos actores cuestionan su rol en la representación e introducen así la autorreflexión, invitándonos a participar de ella. Es en este punto donde entra con más fuerza la deconstrucción en este espectáculo, ya que esta no solo se resiste al modo de pensamiento occidental, logocéntrico y jerarquizante que heredamos de Europa, sino que además lo hace desde la autorreflexión sobre cómo este mismo pensamiento nos ha constituido.

De otro lado, esta suerte de autorreflexividad se opone a la representación mimética en tanto introduce al sujeto observándose a sí mismo y al mismo tiempo quiebra la unicidad del relato al irrumpir con el tiempo de lo real en el tiempo de la ficción y, en el caso de este hecho escénico, al disolver la separación entre el espacio del público y de la representación.

Así mismo, sería importante considerar que, si aún fuera posible hablar de algún tipo de mimesis, habría que pensarla desde la fragmentación del sujeto, desde la espacialización del tiempo y la subsecuente pluralidad de presentes, lo cual modificaría la configuración de aquellas características que le hemos atribuido históricamente, como son la de personajes con propósitos últimos que hacen avanzar la historia mediante diálogos que hacen visibles dichos objetivos. El sujeto contemporáneo, múltiple, híbrido y fragmentado, requiere de otro tipo de estructura que lo represente para que se pueda hablar de una mimesis de este.

REFERENCIAS

- Derrida, J. (1969). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. *Ideas y Valores*, 5 - 31. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/28954>
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu editores.
- Jameson, F. (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Lehmann, H.- T. (2017). *Tragedia y teatro dramático*. Paso de gato.
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza: Performance y política del movimiento*. Universidad de Alcalá de Henares.
- Pavis, P. (1994). *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. UNEAC.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de gato.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica en Taylor, D. & Fuentes. M (Ed). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.

Autorreferencia y autorreproducción: la metadanza en el trabajo coreográfico de Jérôme Bel

RUBEN BARDALES (Perú)

Magíster en Artes Escénicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Egresado del Conservatorio de Formación Actoral de la Asociación Cultural Peruano-Británica. Juez de baile deportivo certificado por la Federación Peruana de Danza Deportiva. Ha participado como actor en diversas obras de teatro y ha sido ponente en distintos seminarios y congresos de Artes Escénicas. Cursa el doctorado en Filosofía en la Pontificia Universidad Católica del Perú, 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.

danza:
a como

Ruben Luis
Bardales Bardales
Perú

Autorreferencia y autorreproducción: la metadanza en el trabajo coreográfico de Jérôme Bel

Self-reference and self-reproduction: Metadance in Jérôme Bel's choreographic work

Ruben Bardales

Pontificia Universidad Católica del Perú

ruben.bardales@pucp.edu.pe (ORCID: 0000-0002-3359-8622)

PALABRAS CLAVES / KEYWORDS

Jérôme Bel, No Danza, teatro posdramático, ausencia, metadanza /
Jérôme Bel, non-dance, postdramatic theatre, absence, metadance

RESUMEN

El coreógrafo francés Jérôme Bel utiliza de una manera particular los recursos usualmente conocidos que componen un montaje de danza, para producir espectáculos que se cuestionen sobre la concepción misma de este tipo de piezas con el fin de generar un discurso de crítica a la representación teatral. Es así como la construcción de la negación, que se presenta en el concepto de *teatro posdramático*, es el componente principal para generar dicha crítica, la cual se manifiesta mediante la noción de *ausencia* que se presenta en varios de sus elementos como son el cuerpo, el espacio y el tiempo. De este modo es que Bel lleva al extremo dichos factores hasta alcanzar la situación límite a la que llegan todos los sistemas formales: la autorreferencia; lo que origina que la danza se convierta en una entidad autorreproductora que se expresa sobre sí misma, como una especie de metadanza. De esta manera, Bel crea una nueva forma de trabajo coreográfico en donde la audiencia colabora en la autorreproducción de la danza, ya que contribuye a que emerja la sensación de infinito: dos espejos que se encuentran frente a frente y que son obligados a reflejarse mutuamente durante el desarrollo del montaje.

ABSTRACT

French choreographer Jérôme Bel uses in a particular way the usually known resources that are part of a dance performance, to produce *shows* that question the very conception of this type of pieces in order to create a critical discourse to the theatrical representation in their shows. This is how the construction of negation, which is presented in the concept of postdramatic theater, is the main component to create such criticism, which is manifested by the notion of absence that occurs in several of its elements such as body, space and time. In this way, Bel takes these factors to extremes until arriving at the limit situation reached by all the formal systems: self-reference, which causes that dance becomes a self-reproducing entity that expresses itself, as a kind of metadance. In this way, Bel creates a new mode of choreographic work where the audience collaborates in the self-reproduction of the dance, since it contributes to the emergence of the sensation of infinity: two mirrors that meet face to face and that are forced to reflect each other throughout the development of the *show*.

Autorreferencia y autorreproducción: la metadanza en el trabajo coreográfico de Jérôme Bel

En el año 2004, el Festival Internacional de Danza de Irlanda recibió una demanda civil realizada por un asistente al evento llamado Raymond Whitehead.

El Festival había sido acusado de exhibir desnudos y de supuesta comisión de actos lascivos en una pieza de danza titulada *Jérôme Bel* (1995), del coreógrafo contemporáneo francés Jérôme Bel. (...) Lo interesante de este caso es que el señor Whitehead apoyaba su caso de obscenidad y falsa publicidad con el argumento de que *Jérôme Bel* no podía clasificarse propiamente como un espectáculo de danza (Lepecki, 2008, p. 15).

En un determinado momento de la obra, dos de los bailarines miccionan en el suelo para luego recoger la orina con sus manos y borrar algunas letras y números que habían escrito previamente en la pared que se encuentra en el fondo del escenario. Este hecho en particular fue el motivo principal para la imposición de la demanda ya que “para muchos, esto es un acto escandaloso, a pesar de su tranquila presentación”. (Lepecki, 2008, p. 104). Finalmente, el tribunal declaró el caso como sobreseído, es decir, se le desestimó debido a que el demandante basó su demanda en argumentos deficientes y no le devolvieron su dinero.

Esta anécdota, que sirve para dar una idea sobre la controversia que generan algunas de las piezas que crea Jérôme Bel, nos lleva a preguntarnos sobre este tipo de trabajo coreográfico: ¿es posible calificarlo como montaje de danza?, ¿es una forma teatral

distinta a la convencional?, ¿de qué manera se podría clasificar o cómo se podría interpretar?

El movimiento *No Danza* y el teatro posdramático

Durante la última década del siglo XX aparecen dos formas de teorizar las nuevas propuestas en las artes escénicas contemporáneas en Europa. La primera de ellas es una corriente específica en la danza europea contemporánea denominada como el movimiento *No Danza*. Orazio Massaro fue el que inició el movimiento *No Danza* en 1990 con su pieza *Volare*, en el Festival de danza de Montpellier, en donde seis bailarines le contaban su autobiografía a la audiencia y no existía ningún tipo de música ni de coreografía bailada durante el espectáculo (Carlson, 2018, p. 142). Durante el transcurso de las últimas décadas, cada vez más artistas han realizado propuestas coreográficas que se incorporan a esta tendencia en la danza tales como La Ribot, Alain Buffard, Jonathan Burrows, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Märten Spångberg, Vera Mantero, Thoman Lehmen, Meg Stuart, Juan Domínguez o Benoît Lachambre, por mencionar sólo a algunos de los más reconocidos. Para Lepecki este movimiento, al que él prefiere denominar como *danza conceptual*, porque al menos evita adjudicarle una absoluta originalidad histórica —debido a su diálogo abierto con la historia del *performance art* y de la danza posmoderna—, posee ciertas características como son:

Crítica de la representación, su insistencia en la política, su fusión de lo visual con lo lingüístico, su impulso en favor de una disolución de géneros, su crítica de la autoría, su dispersión de la obra de arte, su priorización del evento, su crítica de las instituciones y su énfasis estético en el minimalismo. (Lepecki, 2008, p. 117).

Por otro lado, el teórico alemán de teatro Hans-Thies Lehmann lanza en 1999 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 tradicional de teatro, ya que lo posdramático reivindica el espectáculo escénico sobre el texto dramático. En dicho texto (Lehmann, 2013), el autor describe las características que poseen estas prácticas teatrales contemporáneas y cómo dichas manifestaciones redefinen el concepto mismo de *drama*. Las características que menciona Lepecki (2008) sobre el movimiento *No Danza* coinciden con varios de los elementos que Lehmann denomina como *signos teatrales posdramáticos*, entre los que se encuentran: el juego con la densidad de los signos, la no-jerarquía de los elementos, la dramaturgia visual, la corporalidad, la irrupción de lo real y la preponderancia del acontecimiento o la situación. Carlson (2015) da cuenta, aunque de manera bastante general, de la relación existente entre el movimiento *No Danza* y el concepto de teatro posdramático, ya que el primero sería el equivalente en danza de lo posdramático en teatro, debido a que ambos se basan en la negación de la mimesis, el rechazo a un texto preexistente y la resistencia al uso del lenguaje convencional de la danza. Asimismo, este autor afirma que el real enemigo de lo posdramático es lo mimético (Carlson, 2015, p. 591).

El discurso que se genera en ambos casos es similar, ya que la *No Danza* plantea una forma de crítica a la representación en la danza escénica que al mismo tiempo es un rechazo a la convención teatral tradicional. Esta forma de negación a utilizar los códigos usuales en las artes escénicas, se manifiesta con más fuerza desde mediados del siglo pasado. Desde la denominada *danza posmoderna* y el *performance art* se presenta una nueva forma estética en las propuestas de los diversos artistas escénicos que amplía los límites de la creación. En el caso del movimiento *No Danza*, el rechazo se da a varios de los elementos que componen la danza escénica tradicional como son el virtuosismo del bailarín o el movimiento acompañado de música. Esta negativa a utilizar los elementos convencionales en el arte escénico es lo que provoca una crisis en la representación mimética que también cuenta con una larga tradición en la Historia del Arte.

Ausencia como herramienta estética en la danza

Gran parte de la representación teatral tradicional viene dada por un texto literario escrito cuyas características fueron definidas por Aristóteles en su *Poética*. Sin embargo, una particularidad de las tendencias escénicas contemporáneas es la emancipación del discurso teatral sobre el discurso literario (Lehmann, 2013, p. 27). Es decir, se da preponderancia al acontecimiento teatral en sí y el texto vendría a ser un elemento más en el desarrollo del espectáculo y deja de ser vital para la configuración del mismo. Esto da pie a que se cuestione toda la convención teatral tradicional ya que abre las puertas a otro tipo de manifestaciones escénicas. En el caso de la danza, los artistas empiezan a cuestionar cada uno de los elementos que conforman un montaje de danza con el fin de generar nuevas propuestas y esto lleva a que la negación de estos códigos se manifieste como una ausencia en determinados componentes que son comunes en estos espectáculos.

Julio Horta (2009) menciona que la ausencia es una idea estética presente en las manifestaciones teatrales contemporáneas, ya que lo ausente aviva la imaginación de los espectadores puesto que “lo material aprisiona al ser, e imposibilita la imaginación en tanto la dirige hacia una determinación visual” (p. 116). La idea de no usar ciertos elementos en escena incita la imaginación del espectador y genera que el público reconozca la falta de estos y, al mismo tiempo, lo hace consciente de aquello que ha sido excluido. En este sentido es que el teórico en danza contemporánea Gerald Siegmund (2017) considera la noción de ausencia como un vacío productivo que guía las piezas de Bel para establecer este concepto como una herramienta crítica para el análisis de sus espectáculos (p. 105). Este autor, que es el primero en escribir un libro completo sobre el trabajo de Jérôme Bel, sostiene además que el coreógrafo francés descompone los elementos usuales que constituyen un espectáculo de danza con el fin de convertir el escenario en un laboratorio para la producción y transmisión de conocimiento. A través de sus montajes, el público es inducido a conocer y reflexionar sobre la danza misma de una manera distinta a la convencional (Siegmund, 2017, p. 104). Esta concepción de ausencia se manifiesta en el cuerpo, el espacio y el tiempo según la estética posdramática en las primeras piezas coreográficas de Bel.

El cuerpo posdramático en la danza

En la danza, el bailarín actual inventa su propia poética a partir de hacer de su cuerpo y de su movimiento un proyecto lúcido y singular (Louppe, 2012, p. 62). Entonces, así como en el teatro posdramático el texto deja de ser preeminente, para la *No Danza* el movimiento corporal deja de ser la fuente de expresión principal, por lo que el cuerpo poético de la *No Danza* es un cuerpo posdramático ya que el cuerpo se destaca por su sola presencia y ya no por su cualidad de significar algo distinto. La primera pieza coreográfica de Bel, *Nom donné par l'auteur* (Jérôme Bel, 1994), es un claro ejemplo de esto, ya que la obra se trata básicamente de una coreografía de objetos. Aquí, dos bailarines masculinos examinan durante poco más de una hora, sin decir casi palabra alguna, la relación entre diez objetos y sus nombres: una aspiradora que le sirve de asiento a uno de los bailarines, una alfombra en donde colocan los demás elementos, un salero, un par de patines para hielo, un diccionario, un banco en el cual el mismo Bel se sienta frente a su compañero, una pelota de fútbol, un billete, una linterna y una secadora de pelo. Ambos bailarines sujetan al mismo tiempo cada uno de los objetos y los colocan al frente del otro durante un determinado lapso de tiempo: el diccionario con la pelota, el billete con el salero, la pelota con la linterna, y así sucesivamente. Luego, los bailarines rotan la alfombra unos 180 grados y los movimientos de los objetos se vuelven cada vez más complejos, ya que ellos mismos se colocan ahora en relación a cada uno de los objetos. En este caso, la ausencia se manifiesta como un cuestionamiento a la preponderancia del cuerpo en las producciones clásicas de danza, ya que aquí el cuerpo no tiene casi relevancia durante toda la obra debido a que este solo se encuentra al servicio del movimiento de los objetos sobre el escenario. De esta forma, el cuerpo deja de ser un transmisor de emociones a través de la danza, sino que más bien se muestra tal como es en realidad, con los gestos cotidianos de cualquier persona común y corriente, y en donde el mismo cuerpo revela su significado por sí mismo, ya que “en el teatro posdramático la comunicación del cuerpo mudo se emancipa del discurso verbal” (Lehmann, 2013, p. 366).

Este desplazamiento de la importancia del cuerpo también se observa en su pieza homónima *Jérôme Bel* (Jérôme Bel, 1995), donde cuatro bailarines totalmente desnudos, un hombre y tres mujeres, entran al escenario que se encuentra completamente vacío y oscuro. Una de las bailarinas lleva una tiza blanca y otra de ellas lleva un foco encendido el cual será la única fuente de luz que habrá durante toda la hora de duración de la obra. Dos de los bailarines utilizan la tiza para escribir en la pared de fondo del teatro sus propios nombres, su edad, sus números de teléfono, su peso, su altura y el saldo actual de su cuenta bancaria, para luego permanecer quietos por un determinado tiempo al lado de sus propios datos. La bailarina que lleva el foco escribe “Thomas Edison” y se coloca debajo de dicho nombre mientras que la bailarina restante escribe “Stravinsky, Igor”, para luego empezar a cantar *La consagración de la primavera* durante todo lo que resta de la obra. A continuación, los dos bailarines que escribieron sus propios datos en el fondo del teatro se colocan al frente de la luz que proviene del foco y durante los siguientes cincuenta minutos ejecutan una coreografía en la que examinan sus propios cuerpos y en donde también se pintan ciertas partes de los mismos con un lápiz de labios para indicar determinadas

peculiaridades. En esta pieza, la ausencia se manifiesta como un rechazo al uso del cuerpo como remitente de algo más, ya que la simple presencia de los cuerpos desnudos sobre el escenario habla por sí sola. Además, estos cuatro bailarines que salen a escena poseen cuerpos normales, típicos de hombres y mujeres de su edad y que no son de ningún modo identificables con el cuerpo clásico de un bailarín, por lo que también hay una ausencia del cuerpo virtuoso que ejecuta coreografías complicadas y espectaculares que son muy comunes en los montajes de danza convencionales. Este cuerpo posdramático surge de la estética de la ausencia que es una impronta del trabajo coreográfico de Bel en donde el cuerpo remite a sí mismo, ya que “es un signo que redirige la mirada hacia él antes de significar el mundo” (Pavis, 2016, p. 49).

El espacio posdramático en la danza

Para la danza, el espacio es una de sus fuerzas constitutivas. “El bailarín vive del espacio y de lo que el espacio construye en él” (Louppe, 2012, p. 164). Al comienzo de la pieza antes mencionada, *Nom donné par l’auteur* (Jérôme Bel, 1994), uno de los bailarines entra al escenario completamente vacío mientras carga cuatro letras de madera y las coloca en forma diagonal. Dichas letras son *n*, *s*, *e* y *o*, las cuales corresponden a las iniciales de las palabras *norte*, *sur*, *este* y *oeste*. La letra *n* es colocada en la dirección real del norte, por lo que su posición varía dependiendo de la localización del lugar en donde se lleva a cabo el *show*. Al indicar los puntos cardinales en el escenario totalmente vacío, Bel crea el marco para destacar una cierta parte del mundo que permanece en el *continuum* de lo real y el cual queda enmarcado en las coordenadas espaciotemporales como un fragmento de la vida real (Lehmann, 2013, p. 280).

En su tercera obra intitulada *Shirtologie* (Jérôme Bel, 1997), se nos presenta a un único bailarín sobre el escenario que se mantiene estático durante la mayor parte de la obra mientras se va quitando, de manera tranquila y a un determinado tiempo, varias capas de camisetas las cuales contienen distintos números y palabras estampadas, así como también nombres de marcas reconocidas. Las camisetas están agrupadas en tres series: en la primera sección todas las camisetas son sobre números como: “1992 Eurodisney”, “99% Angel”, “Lille 2004” o “France 1998 World Cup”. En la segunda sección, las camisetas hacen alusión al cuerpo, al género y aspectos específicos de la danza, tanto así que en un determinado momento el bailarín escenifica lo que el estampado de la camiseta indica: imita la posición de la figura que se encuentra dibujada o canta la letra de una canción impresa en la misma. En la tercera parte las camisetas son de distintos colores y en la última se lee “United Colors of Benetton”, el cual hace referencia al eslogan de una reconocida marca de ropa. Al presentar la actividad de quitarse varias camisetas coloca en primer plano movimientos simples que comúnmente no son significativos dentro de una puesta de danza. El situar dicha acción como centro de la obra “intensifica y concentra la predisposición para la percepción de un modo en que también lo cotidiano deviene interesante” (Lehmann, 2013, p. 281). Es así como los movimientos de la vida diaria son la parte primordial en este trabajo de Bel con el fin de realzar algo tan cotidiano y común.

Es así como en la estética posdramática el espacio no se encuentra al servicio del drama, como se utiliza convencionalmente, sino que el proceso teatral se convierte en una experiencia principalmente espacio-visual (Lehmann, 2013, p. 283). Aquí se manifiesta una ausencia en el uso masivo del espacio debido a una utilización minimalista del mismo, ya que la enmarcación de esa simple actividad como centro de la pieza permite que el espectador sea consciente de todo lo que ha quedado excluido de la pieza, es decir, de todos los contenidos que podrían haber sido utilizados y que no se incluyeron deliberadamente, tales como ejecuciones virtuosas de baile o coreografías mucho más complejas.

El tiempo posdramático en la danza

Otro de los factores más importantes en el teatro es el tiempo compartido entre actores y espectadores, lo que Dubatti llama el *convivio teatral* (Dubatti, 2003, p. 34), en donde el tiempo se mide como experiencia. Para varios de los coreógrafos contemporáneos, el tiempo ya no es utilizado solo como fraseo sino como una auténtica estética de la repetición, tal como lo ha denominado Lehmann (2013), de modo general, a una estética posdramática del tiempo. Con la repetición se rompe el *continuum* del tiempo y “la estética temporal convierte la escena en escenario de una reflexión del acto de ver por parte del espectador” (Lehmann, 2013, p. 325). Esto se puede apreciar en su cuarta pieza coreográfica, titulada *Le Dernier Spectacle* (Jérôme Bel, 1998), en donde cuatro bailarines, una mujer y tres hombres, repiten continuamente, no solo los nombres de los personajes que representan, sino también extractos coreográficos completos. Un bailarín, que no es Bel, se presenta en el centro del escenario y anuncia al público a través de un micrófono “Je suis Jérôme Bel” [Yo soy Jérôme Bel]. Luego de estar estático por el lapso de un minuto, el cual mide con su reloj, sale del escenario y el mismo Bel entra ahora con un vestuario blanco de jugador de tenis y anuncia por el micrófono “I am Andre Agassi” [Yo soy Andre Agassi], para después lanzar algunas pelotas de tenis contra la pared de fondo del escenario como si estuviera jugando paleta frontón. A continuación de la salida de Bel entra el tercer bailarín que se queda inmóvil frente al micrófono por un minuto para luego decir “I am Hamlet” [Yo soy Hamlet] y seguidamente pronuncia “To be” [ser] para después retirarse fuera del escenario y desde ahí gritar “or not to be” [o no ser]. Posteriormente, regresa frente al micrófono para decir “That is the question” [Esa es la cuestión]. Luego de que éste último bailarín se retira, una bailarina vestida de blanco entra para ejecutar un extracto de la pieza *Wandlung* de Susanne Linke con la música de Franz Schubert *La muerte y la doncella*. Se acerca al micrófono y dice “Ich bin Susanne Linke” [Yo soy Susanne Linke] para luego empezar a bailar durante cuatro minutos. Cuando finaliza, sale del escenario y entra otra vez el propio Jérôme Bel, ahora con un vestido blanco también, para decir “Ich bin Susanne Linke” y repetir la coreografía de nuevo. Lo mismo ocurre dos veces más con los otros dos bailarines que se presentan como Susanne Linke que bailan cada uno el fragmento antes mencionado. Más adelante, sale de nuevo un bailarín que dice “I’m not Andre Agassi” [Yo no soy Andre Agassi] y lanza algunas bolas de tenis contra la pared del fondo hasta que se cansa y tira la raqueta. Luego, sale el mismo bailarín vestido ahora con el vestido blanco y

dice “Ich bin nicht Susanne Linke” [Yo no soy Susanne Linke] para luego nuevamente ejecutar el solo antes mencionado de la coreógrafa, pero esta vez lo hace detrás de un pedazo de tela que es sujeta por otros dos bailarines.

Estas constantes repeticiones hacen que el tiempo de la pieza se vuelva circular y que lo repetido se modifique constantemente con el cuerpo de otro bailarín. Con esto se da una ausencia de continuidad en el tiempo que logra que el espectador preste mucha más atención a las diferencias que se presentan en la misma obra, según el bailarín que ejecuta la coreografía. “La paradoja de la repetición, ¿no consiste en que no pueda hablarse de repetición más que por la diferencia o el cambio que introduce en el espíritu que la contempla? ¿Por una diferencia que el espíritu *sonsaca* a la repetición?” (Deleuze, 2002, p. 119). A pesar de que, a primera vista, se podría afirmar que todas las repeticiones coreográficas son exactamente iguales, se puede apreciar que, inevitablemente, la repetición genera una serie de diferencias, como lo menciona Deleuze, que son percibidas por el espectador de alguna forma sin proponérselo conscientemente.

Metadanza: autorreferencia y autorreproducción

El teatro posdramático hace un uso autorreflexivo de los signos, lo que permite aludir a las tradiciones del pasado, y de las cuales el teatro posdramático hace abundante consumo porque “el arte no se puede desarrollar sin remitirse a formas anteriores” (Lehmann, 2013, p. 45). Esta estética de la ausencia que es una característica en la obra de Bel es causada por el uso autorreflexivo de los elementos de la danza como una forma de crítica hacia las tendencias convencionales en la danza. “Y lo que la representación reproduce infinitamente es a sí misma: la representación reproduce su poder para constantemente reflejar su abrazo de sí misma” (Lepecki, 2008, p. 94). Es así como aparece la noción de *metadanza* en sus montajes, en donde la danza se convierte en una entidad autorreproductora que se expresa sobre sí misma. Y esto es lo que consigue Bel al aplicar la estética de la ausencia antes mencionada, puesto que al llevar al límite los elementos de la danza o, como diría Lepecki (2008), agotar al máximo todos los recursos conocidos en la danza, es que lleva al lenguaje dancístico a la autorreferencia como una situación límite a la que llegan todos los sistemas formales en su pretensión por comprenderse a sí mismos.

Douglas Hofstadter (1998) indica que un programa autorreproductor en computación se da cuando la salida contiene la misma información que el propio programa, solo que reformulado de una manera distinta (p. 558). En este caso, la audiencia ve en escena el reflejo de sí mismo ya que el escenario se presenta como un espejo que contiene la misma información que existe fuera del mismo. De este modo, es cómo surge entonces la emoción del infinito, como dos espejos enfrentados y obligados a reflejarse mutua e indefinidamente y es ahí donde la audiencia se siente interpelada como parte del *show* mismo, ya que “cuando sobre la escena se impone lo real contra lo escenificado este hecho se refleja en la platea como un espejo” (Lehmann, 2013, p. 178). Así se puede observar que el surgimiento de la metadanza en la estética posdramática posee un carácter estructural dentro del trabajo coreográfico de Jérôme Bel, debido a que sus montajes de danza son

autoconscientes del hecho de que son un espectáculo creado propiamente para un público determinado.

Llegado a este punto, es relevante cuestionarse el carácter teleológico del arte escénico, es decir, cuál es su objetivo o finalidad. Desde que Platón criticó en el *Libro X* de la *República* (Platón, trad. en 1969) la labor de los rapsodas como maestros de la comunidad en las polis griegas —ya que, según Platón, los filósofos son los que deberían poseer el rol de instructores de la sociedad—, el fin pedagógico del arte siempre ha sido puesto en discusión. Actualmente el arte, y principalmente el arte escénico, no es considerado ya con un fin formativo dentro de nuestra sociedad y, muchas veces, es visto como simple entretenimiento por el público. Gerald Siegmund (2017) asevera que el discurso de Jérôme Bel está sujeto a la producción de conocimiento sobre danza ya que sus piezas hacen ver y escuchar a la audiencia los elementos de una producción de danza, pero expuestos de forma diseccionada (p. 104). Es así que, la metadanza desarrollada en el trabajo coreográfico de Bel propone una forma distinta de proveerle al arte, en este caso al arte de la danza escénica, un estatuto formativo debido a que posee el propósito de generar conciencia en el público sobre los espectáculos de danza. Quizás el empleo de la metadanza no conlleve a que los artistas vuelvan a poseer el estatus de maestros de la comunidad como en los tiempos de los griegos, pero esta forma de instruir al público a través de montajes que reflexionan sobre la danza misma, implica una nueva tendencia con fines pedagógicos que se abre para la danza escénica en el futuro.

REFERENCIAS

- Bel, J. (1994) *Jérôme Bel - Nom donné par l'auteur*. [Vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=ujYv9LKsWFG>
- _____ (1995) *Jérôme Bel trailer*. [Vídeo]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=Gc7-8_yhLil
- _____ (1997) *Jérôme Bel - Shirtologie*. [Vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=5b3GQpgzm9U>
- _____ (1998) *Jérôme Bel - le dernier spectacle*. [Vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=8aVhozKZDks>
- Carlson, M. (2015). Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance. *Brazilian Journal on Presence Studies*. 5(3), 577-595. <https://doi.org/10.1590/2237-266053731>
- Carlson, M. (2018). *Performance: A Critical Introduction (3a ed.)*. Routledge.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.
- Dubatti, J. (2003) *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Atuel.
- Hofstadter, D. R. (1998). *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle (6a ed.)*. Tusquets.
- Horta, J. (2009). Lenguaje escénico: reflexiones en tres actos sobre la estética de la ausencia. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje (39-40)*, 115-132.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza: Performance y política del movimiento*. Universidad de Alcalá.
- Loupe, L. (2012). *Poética de la danza contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.
- Siegmund, G. (2017). *Jérôme Bel. Dance, Theatre and the Subject*. Palgrave Macmillan.

Vidha Virilha: posibilidades afectivas a partir de la performance *Viril* o por una performance *queer de la masculinidad* de Ana Luisa Santos

SANDRA BONOMINI (Perú—Brasil)

Artista escénica, performer, investigadora y traductora. Doctoranda en Artes Escénicas en la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO). Magíster en Artes Escénicas por la misma casa de estudios, con línea de investigación en Performance. Estudió una especialización en Movimiento y Acción: Arte de la Performance en la Facultad de Danza Angel Vianna, Río de Janeiro. Bachiller en Artes Escénicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ganadora (segundo lugar) del II Concurso de Ensayos de Investigación y Perspectiva de Género organizado en el año 2020 por la Cátedra UNESCO de Igualdad de Género - PUCP. El ensayo se titula: “120 días de silencio: reflexiones a partir de la performance *Presencia* de Regina José Galindo”. Su trabajo académico ha sido publicado en Brasil, Perú y próximamente en Chile. Ha presentado su trabajo artístico en Lima, Río de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, Berlín, Colonia y Nueva York. Vive y trabaja en Río de Janeiro.



Vida Virilha: posibilidades afectivas a partir de la performance *Viril o por una performance queer de la masculinidad*, de Ana Luisa Santos

Vida Virilha: affective possibilities from the performance *Viril or for a queer performance of masculinity*, by Ana Luisa Santos

Sandra Bonomini

Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro

bonominisan@gmail.com (ORCID: 0000-0001-7032-165X)

PALABRAS CLAVES / KEYWORDS

Performance, género, cuerpo, feminismos, descolonización /
Performance, gender, body, feminisms, decolonization

RESUMEN

A lo largo de este artículo transito entre el fuerte deseo y la necesidad —urgente— de relacionar mediante el análisis, o más bien diálogo, —con una experiencia performática contemporánea llamada *Viril o por una performance queer de la masculinidad* de la artista visual y dramaturga brasileña Ana Luisa Santos— el surgimiento de corporeidades, deseos, afectos y sujetos disidentes del sexo y del género binario como alternativa que desestabiliza el sistema patriarcal capitalista y desmantela la norma heterosexual. Propongo un vínculo cercano, una interconexión entre la performance como práctica artística y algunas teorías feministas “no naturalistas” o situadas más allá del feminismo hegemónico; y algunos pensamientos y teorías (des)coloniales, para intentar visualizar y pensar en el cuerpo-en-performance como frontera y como ese espacio-tiempo-instrumento que nos presenta interesantes desvíos para poder iniciar un proceso-infinito-de-descolonización-corporal-mental-espiritual, cuerpo territorio aún muy marcado por las heridas coloniales.

ABSTRACT

Throughout this article, I move between the strong desire and the urgent need to relate, through analysis or, rather, dialogue, —with a contemporary performance experience called *Viril or a queer performance of masculinity* from Brazilian visual artist and dramatist Ana Luisa Santos— the emergence of corporeality, desires, affections and dissident subjects of sex and binary gender as an alternative that destabilizes the capitalist patriarchal system and dismantles the heterosexual norm. I propose a close link, an interconnection between performance as an artistic practice and some "non-naturalistic" feminist theories —or those situated beyond hegemonic feminism—; and some decolonial thoughts and theories, to try to visualize and think about the body-in-performance as a border and as that space-time-instrument that presents us with interesting deflections to be able to initiate a process-infinite-of corporal-mental-spiritual decolonization, body territory still very marked by colonial wounds.

Vida Virilha: possibilidades afectivas a partir de la performance *Viril o por una performance queer de la masculinidad, de Ana Luisa Santos*

A revolução não se reduz a uma apropriação dos meios de produção, mas inclui e baseia-se em uma reapropriação dos meios de reprodução-reapropriação, portanto, do “saber-do-corpo”, da sexualidade, dos afetos, da linguagem, da imaginação e do desejo.

*La izquierda bajo la piel*¹

Paul B. Preciado

La performer entra al espacio desnuda y se sienta en un inodoro-*water* blanco. Una *laptop* abierta apoyada sobre sus piernas ilumina su rostro en medio de lo que podría ser un escenario teatral. Desnuda, la artista lee un texto en la computadora. Esta es la acción principal, la lectura, *fala*, de una performance-manifiesto² compuesta por un texto de su autoría en la que, durante treinta minutos, muestra su cuerpo y corazón abiertos como en

¹ Preciado, Paul B. (2018). Prólogo. En Rolnik, S. (2018). *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. n-1 Edições.

² Algunos trechos del manifiesto, escrito por la artista y leído durante la performance, serán insertados a lo largo de este texto, con traducción libre mía, en letra cursiva y en color rojo, con el deseo de acercar al lector/a/e a la dramaturgia de la artista. Por otro lado, siento importante el hecho de incluir en el cuerpo del texto el objeto artístico, de la misma forma como funcionan las imágenes en un texto académico, entremezcladas con la teoría y no al final del documento, a manera de anexo. Una posibilidad más de abrir las fronteras de la teoría y la práctica.

una cirugía sin anestesia y desde ahí cuenta, declara, confiesa, exorciza, repudia, duda, surge, resurge, mata, nos mata, muere, nos hace morir y renace *otrx*. Tenemos la posibilidad de volvernos *otrx*, quienes son espectadores tienen la posibilidad de volverse *otrx*. Pasados los treinta minutos Santos cierra la *laptop*, se levanta del inodoro y sale del espacio.

Hablar, o mejor, dialogar con *Viril* —"hablo con", más que analizar propiamente o "hablar sobre"— es atravesar las fronteras de lo público y lo privado y pensar en las interrelaciones. Es a través del cuerpo expuesto y presente de la artista, de su voz, enunciación y acción performática, que lo personal se vuelve político³. Se trata de una *performace*-manifiesto feminista no hegemónica, más allá del cuerpo femenino y de la feminidad o de la categoría *Mujer*, con mayúscula, porque si no, sería muy difícil articular las múltiples diferencias que existen entre las mujeres. Inclusive en plural, como coloca Judith Butler (2010): "mujeres se convirtió en un término problemático, un punto de controversia, una causa de ansiedad"⁴ (p. 20). La afirmación me lleva a pensar en la pregunta ya formulada por pensadoras feministas de distintos lugares geográficos y posturas, pero cuyas teorías y pensamientos confluyen en algunos puntos. Hablo de Teresa de Lauretis (posestructuralista) y de la feminista descolonial afro-caribeña Yuderlys Espinosa. Esta pregunta se relaciona al sujeto en construcción —o deconstrucción— que Ana Luisa Santos presenta en *Viril*: ¿cuáles serían los nuevos sujetos del feminismo? Pongo la pregunta en plural, porque intuyo que en singular ya no es suficiente. De Lauretis propone un sujeto del feminismo también presente en otros espacios sociales como también del discurso, un lugar contra-hegemónico, más marginal, contra-institucional, "en las contra-prácticas y nuevas formas de comunidad" (Lauretis, 1994, p. 238). Un sujeto atravesado no únicamente por el género y la sexualidad, sino también por los factores de clase y de raza. Para Espinosa (2016), gracias al giro descolonial y al feminismo antirracista, sería imposible mantener hoy una política de identidad antigua, es decir, basada exclusivamente en el género. Finalmente, la autora se pregunta y nos invita a cuestionarnos quién construye la agencia feminista descolonial o, como mencioné anteriormente, cuáles serían lxs nuevxs sujetos del feminismo. A partir del trabajo de Ana Luisa Santos intuyo que ambas preguntas, tanto la de Espinosa como la mía, se entrelazan y están directamente relacionadas; y que, tal vez, esxs nuevxs sujetos del feminismo son quienes ponen en marcha la agencia feminista descolonial.

Retomando a Butler (2010) y la sensación de ansiedad causada por la configuración o exclusión del grupo "mujeres" como sujeto del feminismo, la autora alega que "si alguien es una mujer, ciertamente eso no es todo lo que ese alguien es" (p. 20), porque el género ya no más puede ni debe ser pensado como separado y sí en la intersección con las categorías o nociones-ficciones de raza, clase, etnia, sexo, religión, etc. En relación a los

³ "The personal is political" es el nombre del ensayo de la periodista y feminista radical norteamericana Carol Hanisch, publicado en 1969. Esta frase terminó volviéndose el concepto fundamental del feminismo.

⁴ Todas las traducciones de las ediciones en portugués pertenecen a la autora del artículo.

pensamientos posestructuralista y descolonial, la antropóloga Rita Segato une los puntos de ambos en un camino de “desobediencias posibles”:

El camino diseñado por el pensamiento pos-estructuralista es también el camino de una política en clave femenina, como también de una política descolonial porque, en verdad, el pensamiento descolonial y el pos-estructuralismo tienen grandes afinidades, especialmente en lo que respecta al modo de la insurgencia. Es el camino del desmonte, de la erosión, de la movida de piso, con pequeños temblores y evitando el distanciamiento de las vanguardias. (Segato, 2018, p. 51).

La figura que Ana Luisa Santos presenta en *Viril* transita, desde mi punto de vista, por el desmantelamiento, la erosión y los pequeños temblores citados por Segato (2018), y se ubica bajo el mismo “paraguas de identidades genéricas y sexuales” (p. 51). Un sujeto masculino subalterno performeado por una artista lesbiana de género no binario, como ella misma se define hoy. No se trata de un personaje y sí de la performer mostrándose y abriéndose para el público en el momento de transición en que se encuentra, sin la necesidad de convertirse en algo fijo, “naturalizado e inmovilizado por estructuras jurídicas” (Butler, 2010, p. 22). El nacimiento de *Viril* y, de hecho, toda su serie de trabajos sobre masculinidades tienen como punto de partida, en palabras de Santos: *poéticas de desconstrucción de las masculinidades como estrategia de desarticulación del capitalismo patriarcal occidental*.

Quiero, y me parece necesario y pertinente decir, que estos trabajos surgen en un periodo de tiempo sumamente difícil y duro, de crisis política y personal, de censura a las artes, a lxs artistas y a la cultura. Son tiempos sombríos y autoritarios para Brasil. “Es una sensación de impotencia muy fuerte, de frustración, miedo, desesperación, de una tristeza muy grande, una sensación de luto” (Santos, 2018). Dialogar con *Viril* es, entre otras cosas, enunciar al sujeto masculino *vulnerable*, como alternativa para que repensemos el vínculo entre masculino-macho-violento-*viril* en nuestra sociedad; y, al contrario de esa configuración tóxica imperante traer, fruto de uno o varios procesos de desconstrucción, una figura-ficción llamada *vulnerable virilha*. Esta figura podría ser, por qué no, una gran característica de esa masculinidad no patriarcal, una ficción no violenta, descolonizada. *Pero las vulnerabilidades de las masculinidades parecen surgir como lugar vibrante, un espacio de diálogo, una contra-imagen, un anti-crimen. En fin, las vulnerabilidades como materiales potentes para el arte de la performance*.

Vulnerable virilha nace del juego de palabras intercambiadas con Ana Luisa Santos para fines de este trabajo, del deseo (mío, de ella y seguramente de muchas) de encontrar otras estructuras, ficciones, territorios, no-territorios, espacios de resistencia y de potencia, pero potencia en el sentido de fuerza creadora, inventora y no de “brutalidad”, como diría Despentés (2016). *Virilha* podría ser el femenino de *Viril*, pero no lo es. Aquí no existe, de ninguna manera, la intención de encajarla en códigos binarios, porque son justamente esas nociones de masculinidad y feminidad las que son cuestionadas por la artista y que intenta desestabilizar a través de su propuesta de performance. Esta ficción necesaria, *vulnerable virilha*, nace a partir de mostrar la vulnerabilidad y de compartirla con otras personas a

través de dos discursos: el de la voz y el del cuerpo, cuerpo-palabra de la artista al momento de la lectura (*fala*) de su manifiesto. *Para hablar de las vulnerabilidades de las masculinidades o para tocar en ese asunto, decidí, para esta acción, compartir algunas fragilidades de la experiencia de masculinidades que atraviesan el cuerpo, el deseo y la sexualidad que ahora experimento.*

Cuando la artista nos habla de *vulnerabilidad* se presenta desnuda, sentada en un inodoro con la *laptop* sobre sus piernas. No podemos separar su discurso del cuerpo, su discurso de su subjetividad, lo que ella dice exactamente en ese lugar y en tal situación. Las palabras aquí atraviesan a las personas-testigos, al público de la performance, pero al mismo tiempo atraviesan el propio cuerpo y subjetividad, en tránsito, de Santos al momento de la acción. Ella es interpelada por la performance tanto como la performance interpela a los *otros*.

Otra potencia es la del discurso con los cuestionamientos y críticas que trae al presente, momento actual que vivimos. Está la tentativa y el deseo de derrumbar esa masculinidad tóxica, viril, propia de lo que Rolnik (2018) ha llamado “inconsciente colonial capitalista” y, entonces, de resignificar esta noción de vulnerabilidad como virtud de una nueva masculinidad donde *frágil* y *decadente-fallido* se convierten en atributos necesarios y urgentes de ser accionados. Es el proceso de descolonización y de despatriarcalización de ese cuerpo, junto a la invitación que la artista nos hace (o que hace en ese momento y que extendiendo ahora hasta aquí), la invitación a tener el coraje para crear y habitar tales ficciones no violentas, como la vulnerable *virilha*.

Para contar un poco sobre cómo el discurso afecta directa y lindamente a la performance he llamado a esta parte del trabajo: “La palabra trajo desnudez para un cuerpo ya desnudo”. Cuento un poco de qué va el manifiesto, lo que la artista cuenta de su vida íntima en su performance. Los vestigios de virilidad que habitan en Santos son descubiertos por ella misma a partir de una ruptura amorosa, afectiva-sexual-lésbica y son expuestos y entregados a través de la *fala* en un acto vulnerable y desnudo para el público. Y es justamente esa vulnerabilidad la que va a funcionar como arma letal dulce capaz de derrumbar las bases sobre las que se ha construido la estructura violenta del patriarcado, ese que maximiza la vida y nos genera necesidades-ansiedades, el tener que estar siempre-listos-para. *Creo que esa idea del funcionamiento continuo remite a una de las referencias de la masculinidad en el sentido de una virilidad perpetua, un viagra Way of Life, un modo de excitación programada e infinita.*

Tecnológica y artificialmente iluminada, terrorista de los afectos, habitante del “entre”, la artista deshace la virilidad honrando la *virilha*. Reconoce su lado viril y lo ve morir en un momento de fragilidad y coraje, porque en el patriarcado lo viril no puede morir, pero aquí ella lo mata, aquí sí se puede y ella lo hace a través de la palabra, de la voz, *fala*, creando interferencia y ruido sobre el falo. Aquí la potencia de la performance está en el texto fluyendo de su cuerpo, palabras extensión del cuerpo, cuerpo-palabra en la situación en la que se encuentra, en la corporeidad *queer* o *cuir* que trae. Es esa imagen de la artista y lo que ella afirma ser —o no ser— en el mundo, en diálogo directo con el contenido del

manifiesto, lo que más me interesa y me cautiva de la performance *Viril*. No sólo el texto-manifiesto y no sólo la presencia de Ana Luisa Santos, por más interesante y potente que pueda ser. Son ambos, cuerpo-palabra, lo que llamo pequeñas “conferencias-performance”, “falas-falos”, “ex-falos”, “anti-falos” (Santos, 2018) producidos y vomitados por ese cuerpo en acción, en estado de performance. De la misma manera como *virilha* no es el femenino de *viril*, como mencioné antes, *fala* no es el femenino de *falo*. Aquí, *fala* es un lugar de (re)territorialización, lugar de donde el ejercicio de escucha es lanzado como un misil al público; *fala* aquí, es un lugar de transgresión que abre caminos para que la vulnerable *virilha* pueda nacer. ¿La *fala* en lugar del falo? No. Aquí no hay usurpación, realmente es una conquista de derechos o, en palabras de Buarque de Hollanda (2018), “reaccionar a la división autoritaria y excluyente del espacio político” (p. 246).

Preciado (2014), en su *Manifiesto Contrasexual*, define la *contrasexualidad* a través de la inversión o “sustitución” (p. 21) del contrato social por un contrato contrasexual y sugiere que los cuerpos pasan a reconocerse a sí mismos como cuerpos hablantes (*falantes*). Y de igual manera reconocen a otros cuerpos no como hombres y mujeres, sino como cuerpos que renuncian a una identidad sexual fija y adoptan fluidez. Los cuerpos hablantes fluctúan, el cuerpo-palabra en *Viril* fluctúa.

Yo tuve el privilegio de conversar con Ana Luisa Santos en vivo y en varias ocasiones. Y no diría que formalmente la entrevisté, prefiero llamar a nuestros encuentros de: “acontecimientos performáticos para el nacimiento de una Vida-*Virilha*, una experiencia compartida, efímera y marcante”. Este manifiesto-performance no describe ni localiza; por el contrario, moviliza, promueve acontecimientos e invierte los polos de la situación. Pregunto: ¿Quién es quien siempre puede hablar? Para Santos, en este caso, la voz y la palabra no construyen poder, más bien lo deconstruyen porque está partiendo del hecho de testimoniar su vulnerabilidad.

Viril o por una performance queer de la masculinidad, de Ana Luisa Santos (2018)



Nota. Crédito de fotografía: tratasedejose

Como se observa en las imágenes, la artista entra desnuda al espacio y desnuda sale. Pero lo que ocurre a partir del momento en que el relato gana más intimidad y se vuelve más íntimo (y también político) es un cierto “grado de desnudez”: ella quedó más “desnuda”, a pesar de haber estado completamente desnuda. Fue la palabra la que trajo desnudez en Ana Luisa. La palabra, entonces, performó desnudez en ella, como si esta — la desnudez— pudiera tener capas, como si la piel fuera un vestuario que puede ser estirado, agujereado, perforado gracias a la potencia de las palabras-performance. Para la artista, las palabras modifican a quien es testigo y a sí misma, entonces es afectada por sus propias *falas*, interpelada por su propia voz.

Recientemente terminé una relación afectiva sexual lésbica de cuatro años y muchas intensidades. Los motivos de separación son ético-políticos (...). Esta situación fue muy difícil para mí porque me remitió a dimensiones de rechazo. La idea de que fui cambiada es una armadilla capitalista del afecto en una de sus versiones más viriles.

Es en ese sentido que Santos propone la escucha como acción performativa, no lineal, íntima y expuesta. A partir de sus ideas y reflexiones sobre la “dramaturgia para performance”, es posible conectar la acción de potencializar la voz y la escucha con la dimensión política tan fuerte que ambas poseen hoy. Pienso en la voz de los cuerpos contrasexuales (Preciado, 2014) contra-hegemónicos, no binarios, no machos, racializados, no normativos. Pienso en la voz-cuerpo de las “minorías” y en la dimensión que la voz-cuerpo de la artista ganan en *Viril* mientras intenta descolonizar su existencia, proceso que la performance le permite. *Viril* no es exactamente un discurso, es una acción abierta que responde a la pregunta sobre quién tiene voz, quién puede hablar, quién importa.

Preciado (2014) habla del género y del sexo como un “sistema de escritura” y del cuerpo como un “texto construido socialmente” (p. 26), repleto de códigos que son naturalizados. La performance de Santos trae de vuelta códigos rechazados por el sistema heteronormativo y patriarcal y los reubica en primer plano... y, de paso, hacen eco en lxs espectadorxs. Su performance-manifiesto está llena de desvíos y rutas alternativas necesarias para la construcción de nuevas subjetividades que desafían el régimen heterosexual y la colonización del género. El cuerpo es la principal plataforma donde se gestan feminismos plurales —*queer*—, el espacio donde estos son paridos.

Para mí, *Viril* habita un espacio de contradicción que nos invita a contemplar la existencia de posibilidades, de tránsitos múltiples⁵ que contrastan fuertemente “con la forma

⁵ La antropóloga Rita Segato basó su tesis de doctorado en una comunidad religiosa afrobrasileña de *orishas*, con la que hizo su trabajo de campo en la ciudad de Recife (Pernambuco) entre 1976 y 1980. En aquella comunidad el género era organizado de manera totalmente diferente al mundo occidental. Segato mostró que la masculinidad y la femineidad significaban algo bien diferente al patrón hegemónico patriarcal. El universo de los afectos, deseos y papeles se distanciaba de las pautas normativas. Segato defendió lo siguiente:

“Papel social, papel ritual, papel político, personalidad y orientación sexual se presentan en estratos desamarrados y combinables de múltiples maneras (...). En esa comunidad

rígida en que nuestro orden de género colonial-moderno-occidentalizado se encuentra” (Segato, 2018, p. 22).

Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet (2015), artista interdisciplinar y académico cubano, aborda la desaparición de los saberes eróticos, de las sexualidades “mutables” o en flujo de sujetos que, como propone Santos con *Viril*, se sitúan en la travesía o son la travesía, el proceso de re(creación) de otros modos, vulnerables y positivamente frágiles. El autor señala que, en relación a la colonización de los saberes eróticos, la dicotomía civilizado-salvaje fue impuesta a la población indígena y después a los africanos.

A través de sus aparatos e instituciones la matriz moderno-colonial condena el *sentipensar* erótico, demás expresiones femeninas y no-heteronormativas, a ser patologías disciplinadas por la psiquiatría y criminalizadas dentro de su sistema legislativo. Desde mi andar decolonial entiendo a las opresiones y jerarquías presentes en la modernidad-colonialidad temprana (raza, género, etnicidad, sexualidad, trabajo) determinadas por el aparato ideológico manifestado en la fabricación del (hombre) nuevo español y relacionadas con prácticas específicas de violencia, dominación, control, invasión, esclavitud, imposición y asentamiento colonial (Ferrera-Balanquet, 2015, p. 55).

Para Ana Luisa Santos, *Viril* es “esa caída libre, es la falencia-decadencia de todas las dramaturgias listas y de todas la expectativas e ilusiones; es asumir la pérdida, compartir la pérdida, imaginar la pérdida y creer que la pérdida es más interesante como espacio para recomenzar” (Santos, 2018). Este estado de vulnerabilidad no es sólo de Santos, como ella afirma, sino de todxs. La artista nos invita a performear juntxs este momento a través de la construcción de estrategias micropolíticas de acción y no tanto de reacción, que es un impulso cuando el miedo, la frustración, la impotencia, la desesperación y la tristeza se juntan, cuando nuestra “fuerza vital” (Rolnik, 2018, p. 31) es capturada. Pensar en las actitudes micropolíticas se vuelve aquí fundamental, “actuar micropolíticamente” (Rolnik, 2018, p. 35) a través de la creación artística, haciendo una inversión y transformado todo esto en potencia. A partir del pensamiento de la pérdida como espacio de empoderamiento y de creación de *otras* nuevas masculinidades, podemos pensar en devenires, devenir masculinidad o masculinidades en devenir. Según las definiciones de Deleuze, un devenir no es una copia, ni una semejanza, ni una identificación, sino una versión *otra* de sí mismo, pero real (Deleuze & Guattari, 1997). Me arriesgo a afirmar que las masculinidades en devenir o “devenir masculinidad” que Santos propone con *Viril* es la *Vida-virilha*. *Vida-virilha* es un devenir.

religiosa afrobrasileira no existían el determinismo biológico ni el esencialismo de la sexualidad y de la personalidad. Todos esos componentes del “género” eran allí, como continúan siéndolo, estratos móviles que componen a la persona como un rompecabezas bastante mutable, en el que masculinidad y femineidad constituyen los dos polos de un *continuum* entre los cuales se da la posibilidad de tránsitos múltiples”. (Segato, 2018, p. 22).

¿Qué puede la performance?

La forma de ser y estar en el mundo que la artista ocupa, el ser travesía, en transición, me lleva a pensar-sentir en la relación entre el arte de la performance y la capacidad de reinventar nuestra subjetividad. En este caso, la necesidad de eliminar signos pesados de la imposición colonial y de resistir al actual régimen de control y opresión a través de las expresiones artísticas es la propuesta de Santos. Desafiar las estructuras de poder y violencia durante la acción y después de la acción. Imagino, entonces, la performance como puente descolonizado del cuerpo (del ser) en un periodo de tiempo indeterminado. Aquí, el cuerpo de la performer inicia este proceso mediante la lectura del manifiesto o, inclusive antes, durante el proceso de escritura de esta performance-manifiesto, configurándose ambos momentos —escritura y lectura (*fala*)— como práctica política de resistencia.

En relación a esa capacidad de resistencia, exploración y reinención, demuestra existencia que el proceso de creación posibilita. Gómez-Peña (2005), del colectivo La Pocha Nostra, sugiere que el cuerpo debe ser marcado, sujeto a intervenciones culturales y repolitizado (p. 205). Para el artista nuestros cuerpos son “territorios ocupados” (p. 205) y es delante del público que debemos evidenciar los mecanismos descolonizadores. La imagen del cuerpo como territorio ocupado presentada por Gómez-Peña, remite a las heridas coloniales, a la imposición, a la normatividad, al mandato de masculinidad que Segato (2018) sugiere. *Viril* es la posibilidad de desocupación y, al mismo tiempo, de re-ocupación (repolitización) mediante la acción, la imagen del texto de Santos, son esos sus mecanismos descolonizadores. La performance le permite masculinidades “improbables” (Santos, 2018), una experiencia de *Vida-virilha*.

La performance de Santos comunica urgencias que necesitan ser oídas hoy, la necesidad de creación de nuevos paradigmas, otros saberes, formas de cuidado y conexión. *Viril* podría encajarse en el *Space off* (Lauretis, 1994) de las masculinidades. Es el lado vulnerable de la virilidad que existe fuera del cuadro y de la norma, pero no puede ser visto —pero es visto, nos lo muestra—, porque acabaría de manera letal-dulce como mencioné más arriba, con el monumento patriarcal que parece estar “cristalizado en la especie” (Segato, 2018, p. 39), simplemente lo contaminaría con su bella abyección. Y acabar con el monumento patriarcal acabaría, también, con el sujeto *Mujer* del feminismo hegemónico. *¿Qué define al macho?*

Viril termina con una invitación activa, movilizadora, que es parte de los tránsitos y “andares eróticos decoloniales” (Ferrera-Balanquet, 2015) y de la revolución feminista actual, necesariamente despatriarcalizadora e inclusiva. Santos nos invita a soltar, a dejar ir el control, a salir del armario con las intimidades y cuestiones de las masculinidades, a que seamos capaces de imaginar “masculinidades improbables” (Santos, 2018) y nos deja con una pregunta que me hago una y otra vez, y esta vez la comparto con lxs lectxres: ¿Qué contradicción quieres habitar?

La artista se despide dando la bienvenida a habitar la vida como travesía, una *Vida-Virilha*. Digo yo, quién sabe ahí, en esa nueva ficción, nuevas afectividades y formas de cuidado podrían surgir entre nosotros (nosotros = yo + los otros que también soy yo).

Para terminar

El trabajo de Ana Luisa Santos, centrado en la transformación, deconstrucción y resurgimiento a través del cuerpo-palabra, se configura como una posibilidad performática de emancipación, desmantelamiento, movimiento y transgresión. No hay aquí un deseo de romantizar a lxs nuevos sujetos que puedan aparecer, es decir, un ideal representante de las nuevas masculinidades, tampoco el interés de dar una receta para acabar con lo viril y tóxico de la masculinidad hegemónica dominante. Santos convierte una experiencia personal en eco de la sociedad actual y es, justamente en el proceso de construcción y presentación autobiográfica, que se descoloniza. Ella sugiere, propone, prueba y arriesga. Por un lado, la ficción construida, vulnerable-virilha, surge o resurge como ese sujeto *otro* necesario dentro de lo que serían los nuevos sujetos del feminismo, expandiéndose así sus definiciones, mirando hacia las intersecciones, cuestionando una vez más a quienes componen el grupo denominado las *mujeres*. La artista trae en *Viril* —contrasexual, contra-hegemónica, *space off*, no heterosexual, travesía, monstruo, vulnerable— la discusión sobre el lugar de habla, invierte los polos y se reubica. La vulnerable-virilha ahora puede (y debe) hablar.

REFERENCIAS

- Buarque de Holanda, H. (2018). *Explosão Feminista: Arte, Cultura, Política e Universidade*. Companhia das Letras.
- Butler, J. (2010). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 4). Editora 34.
- Despentès, V. (2016). *Teoria King Kong*. n-1 Edições
- Espinosa Miñoso, Y. (2016). De por qué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad. *Solar: Revista De Filosofía Iberoamericana*, 12(1), pp. 141–171. <https://revistasolar.pe/index.php/solar/article/view/135>
- Ferrera-Blanquet, R. M. (Comp.) (2015). *Andar Erótico Decolonial. El desprendimiento*. Ediciones del Signo.
- Gómez-Peña, G. (2005). En defensa del arte del performance. *Revista Horizontes Antropológicos* 11 (24), 199 - 226. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832005000200010>
- Lauretis, T. (1994). A Tecnologia do Gênero. En Buarque de Hollanda, H (Ed.), *Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura* (pp. 206-242). Rocco.
- Preciado, P. (2014). *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas da identidade sexual*. n-1 Edições
- Rolnik, S. (2018). *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. n-1 Edições.
- Santos, A. (2018). *Entrevista realizada a Ana Luisa Santos por Sandra Bonomini*. Manuscrito inédito.
- Segato, R. (2018). *Contrapedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.

EJE 2

EL MUNDO COMO
ESCENARIO:

*CUERPOS Y ESPACIOS EN
LA CREACIÓN ESCÉNICA*

El espacio de la milonga como lugar de creación y de otras posibilidades de encuentro en Bogotá

ANDRÉS MAURICIO GUACANEME CARDOZO (Colombia)

Licenciado en Educación Artística de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, especialista en Voluntariado de la Universidad de La Salle. Magíster en Estudios Artísticos de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y doctorando en Artes y Educación de la Universidad de Granada (España). Becario del programa Artistas Jóvenes Talentos del gobierno colombiano en el año 2012. Bailarín, docente y gestor de Milonga Tinta Roja en Bogotá, con amplia experiencia en procesos de formación, investigación y creación artística con niños, jóvenes y adultos en contextos de educación informal y universitaria en el campo del arte.



Andrés Mauricio
Guacaneme Cardozo
Colombia

Diana Marcela
Rodríguez Bautista
Colombia



PUCCP

“EL T...

para...

El espacio de la milonga como lugar de creación y de otras posibilidades de encuentro en Bogotá

The space of the milonga as a place of creation and other meeting possibilities in Bogota

Andrés Mauricio Guacaneme Cardozo

Milonga Tinta Roja Bogotá

andrestangobogota@gmail.com (ORCID: 0000-0003-3849-4731)

PALABRAS CLAVES / KEYWORDS

Tango, danza, creación cultural /
Tango, dance, cultural creation

RESUMEN

La danza social de tango se construye en un espacio específico: la milonga, aquel lugar en el que maestros, bailarines y aficionados, se congregan en la posibilidad del disfrute del abrazo como signo de humanidad. En estos espacios sociales de disfrute, goce y creación dancística, que originariamente nacen en Buenos Aires y el territorio del Río de la Plata y que actualmente se expanden a todo el mundo, se manifiesta un flujo de relaciones corporales que sobrepasa las marcas y prejuicios sociales de clase, raza, sexo, religión e ideología política. En el espacio de la milonga los cuerpos se encuentran compartiendo, en lo efímero del tiempo de la música que invade el espacio, sus sensibilidades, produciendo a partir de la improvisación dancística nuevas posibilidades de movimiento e interacción. En Bogotá, la práctica social de la danza de tango se ha consolidado como una posibilidad que supera la relación público-objeto artístico, haciendo partícipes a sus practicantes de un espacio de encuentro donde lo creativo que emerge en la pista de baile puede ser metáfora y camino para proponer la construcción de nuevas y mejores relaciones humanas; en un contexto como el colombiano, donde la discusión sobre el papel de las artes de los cuerpos para la superación de las diferentes formas de violencia, es pertinente.

ABSTRACT

Tango's social dance is built in a specific space: the Milonga, that place where teachers, dancers and hobbyists have the possibility of enjoying the embrace as a sign of humanity. In these social spaces of pleasure, enjoyment and dance creation originals of Buenos Aires and the territory of the Rio de la Plata. Nowadays are spreading all over the world, it express a flow of corporal relationships that it transcends the impressions and social prejudices is manifested of class, race, sex, religion and political ideology; in the Milonga's place, the bodies are sharing their sensitivities in the ephemeral of the time of the music that invades the space and it is producing as of the dance improvisation a new possibility of movement and interaction. In Bogotá, the social practice of tango dance has been consolidated as a possibility that overcome the relationship between the public-artistic object. Participants get a share in a meeting space, where the creative that emerges on the dance floor can be a metaphor and path to propose the construction of new and better human relations, in a context like the Colombian one, where the discussion about the role of the arts of the bodies for the overcoming of the different forms of violence, is pertinent.

El espacio de la milonga como lugar de creación y de otras posibilidades de encuentro en Bogotá

Entrando en contexto

El tango es el tango... por más que le pongan
ribetes compadre o cintas de amor.
El tango es el tango... si tiene milonga
no importa que sea de ayer o de hoy

El tango es el tango
J. B. A. Gatti

Hablar de tango supone transitar en una historia amplia, la historia del hombre porteño de la zona del Río de la Plata —Buenos Aires y Montevideo como ciudades-bordes— a finales del siglo XIX. En un contexto donde frente el desarraigo y la pobreza, hechos desencadenadores de una violenta y desalentadora crisis social, surge una de las manifestaciones culturales más amplias y difundidas alrededor del mundo: el tango. Acerca de su génesis, la UNESCO señala lo siguiente en su entrada dentro de las listas de patrimonio inmaterial:

La tradición argentina y uruguaya del tango, hoy conocida en el mundo entero, nació en la cuenca del Río de la Plata, entre las clases populares de las ciudades de Buenos Aires y Montevideo. En esta región, donde se mezclan los emigrantes europeos, los descendientes de esclavos africanos y los nativos (criollos), se produjo una amalgama de costumbres, creencias y ritos que se transformó en una identidad cultural específica. Entre las expresiones más características de esa identidad figuran la música, la danza y la poesía del tango que son, a la vez, una encarnación y un vector de la diversidad y del diálogo cultural. Practicado en las milongas —salas de baile típicas— de Buenos Aires y Montevideo, el tango ha difundido el espíritu de su comunidad por el mundo entero, adaptándose a nuevos entornos y al paso del tiempo (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO], 2021).

El tango, presente en la diversidad de lenguajes humanos, desde el oral y escrito con sus letras en lunfardo —aquel dialecto a través del cual se narra la historia del arrabal porteño—; pasando por la evolución del género musical con historias de bandoneones que arribaban en barcos europeos cargados de sueños de vapor, presenta toda una construcción poética que plantea profundas discusiones metafísicas de los diversos sucesos de la vida. Igualmente, su evolución como género dancístico, en el que se incluyen los mitos alrededor de su estatus de baile proscrito por la alta sociedad porteña, hasta la evolución técnica y estilística de la actualidad. Así como, su práctica social que se desarrolla en miles de salones alrededor del mundo (las milongas) y también su posibilidad, de hecho, escénica: el tango escenario y/o el tango dramático.

Según Leonardo Alba (2007), maestro e investigador de tango en Colombia, el tango ha estado presente y ha sido constituyente de nuestra idiosincrasia cultural desde hace ya buen tiempo.

Los sitios en los que se instaló el tango hace 30 o 40 años están ahí en las principales ciudades de Colombia y los pueblos apartados de nuestra geografía como templos para almas que buscan un lugar donde poner su humanidad (Alba, 2007).

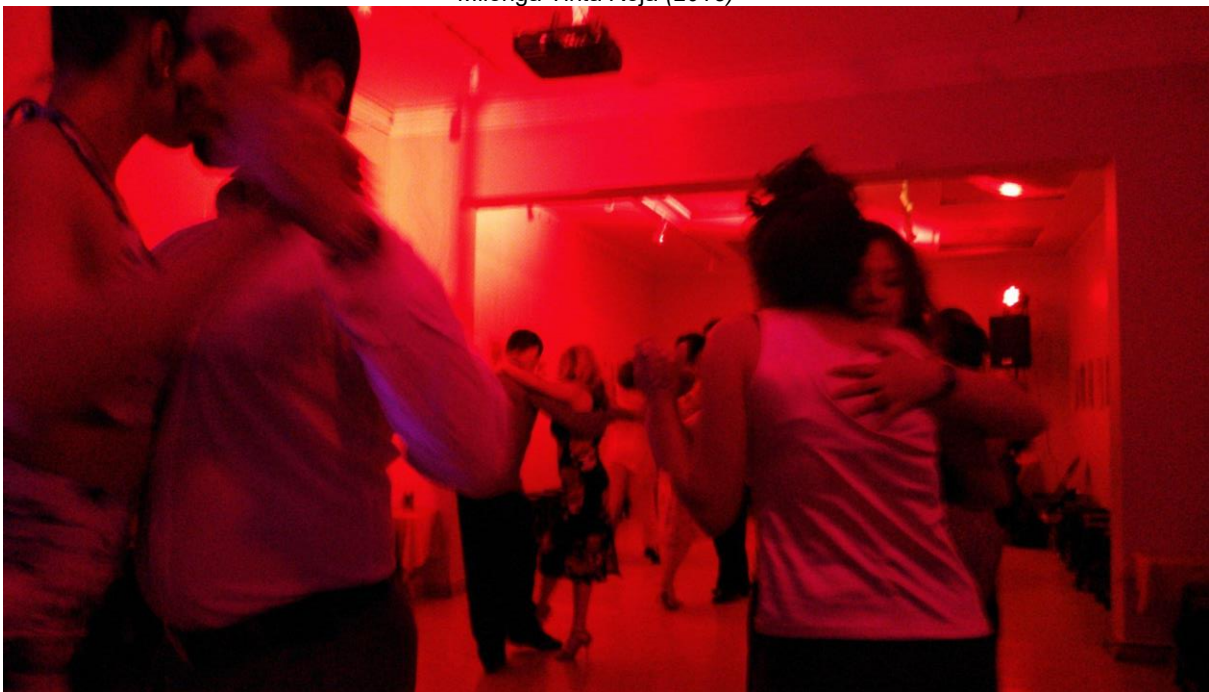
En Colombia el tango pasó de las cantinas al repertorio de coleccionistas consumados. También se crearon escrituras de letras como el tango *Lejos de ti*, de Julio Erazo, uno de los más célebres compositores de la costa norte colombiana, y obras literarias, entre ellas las de un “paisa”, un hombre oriundo de la zona cafetera de Colombia llamado Manuel Mejía Vallejo, autor de la novela *Aire de Tango*. Estos son ejemplo de la alta repercusión e influencia del género tanguero en nuestro país que, actualmente, sobresale también por su danza y por su capacidad de exportar al mundo entero bailarines de un alto nivel artístico.

Este encuentro entre Colombia y el tango ha permanecido hasta la actualidad. Ya no son solo bares y lugares para escuchar la melodía porteña sino que también la danza del tango ha logrado perdurar en escuelas, milongas, espectáculos y en la sensibilidad de quienes, ya sea por el disfrute social de su baile o por la profundización que realizan los

bailarines profesionales en los terrenos de la riqueza de la improvisación y la vistosidad coreográfica, han encontrado en el abrazo de la danza del tango la mejor forma de expresión de su pulsión creativa.

El tango se ha constituido en un hecho cultural que trasciende fronteras y logra instalarse en la memoria de quienes a él se acercan. Y la milonga como espacio social de baile se ha instalado en Colombia, particularmente en Bogotá, con cerca de diez prácticas de baile de este tipo a la semana en diferentes sitios de encuentro social: escuelas de baile, universidades públicas y privadas o, como el caso de Milonga Tinta Roja, la cual se desarrolla en una casa-galería, llamada CasaTinta, dedicada a las artes del cómic, el diseño y la ilustración en la ciudad. En esta diversidad de espacios se congregan bailarines profesionales, maestros, estudiantes asiduos y bailarines principiantes, bajo la premisa de compartir en la danza del abrazo de tango.

Milonga Tinta Roja (2018)



Nota. Crédito de fotografía: Andrés Mauricio Guacaneme Cardozo

El espacio de la milonga como potenciador de nuevos sentidos sociales

Es necesario ubicar nuestro contexto de mediación sensible a través de la danza del tango, realizando lectura de los factores principales que movilizan la consideración sobre la importancia de la milonga como espacio de encuentro *intersensible* a nivel social.

De manera global se puede señalar cómo la comunicación humana en nuestras sociedades actuales está ceñida bajo las lógicas de la mediación de las nuevas tecnologías de la información: las redes sociales, la construcción de perfiles virtuales que permiten el intercambio entre la imagen propia creada y la de otros, entre otras prácticas de la interactividad. Esto sin duda favorece intercambios comunicativos necesarios para las lógicas de la vivencia, el estudio y los múltiples trabajos y ocupaciones de la cotidianidad actual. Sin embargo, cabe la pregunta sobre el desplazamiento que el encuentro de los cuerpos tiene actualmente, relegándose y/o reemplazándose este de manera constante por la practicidad, efectividad y rapidez de los intercambios que la virtualidad permite.

Por otro lado, como un factor más local, la vivencia del Conflicto Armado Interno de Colombia ha dejado unas huellas y heridas en los cuerpos de quienes somos originarios de este territorio. Aunque el conflicto ha sido vivido principalmente en el sector rural (la zona más amplia del país), las grandes ciudades, entre ellas la capital Bogotá, son contenedoras de la desigualdad, pobreza e inequidad que ha dejado este fenómeno. Situaciones como la creciente expansión demográfica, producto del fenómeno del desplazamiento forzado de cientos de familias de regiones rurales del país que se han instalado en las duras condiciones de los barrios periféricos de la ciudad, se hacen más duras frente a las crudas realidades del desempleo, la carencia de acceso de servicios públicos, servicios educativos y de salud. Esto, a su vez, repercute en la emergencia de dinámicas de delincuencia común y pandillismo en las cuales las prácticas de la extorsión a pequeños comerciantes y el hurto en diferentes modalidades, entre otras, se constituyen en las principales fuentes de ingresos para su sostenimiento.

En Bogotá, según una encuesta realizada por el programa Bogotá Cómo vamos¹, (Redacción Bogotá, 2018) la percepción de inseguridad supera el 57% de la población y va en aumento, razón que denota una tensión permanente por el habitar el espacio de la ciudad, por transitar calles, servicios de transporte y espacios públicos. La *proxemia* está mediada por la desconfianza, la sensación de peligro e inseguridad favorece la poca o nula comunicación, así como el tomar distancia con el otro en el diario vivir de la ciudad conduce al repensar cómo desde intercambios sensibles mediados por los lenguajes de las artes, se pueden ofrecer espacios de creación y re-creación que propicien dicho encuentro social.

En este sentido, la milonga como espacio social de baile de tango ofrece unas posibilidades que reafirman su importancia en doble vía: desde una práctica sensible-creativa, en la que la danza social se configura como ritual corpóreo y, de manera paralela,

¹ Bogotá Cómo Vamos es un ejercicio ciudadano de control y seguimiento del desarrollo de políticas públicas en la ciudad de Bogotá. Tiene como socios a la Fundación Corona, periódico El Tiempo, Universidad Javeriana y la Cámara de Comercio de Bogotá.

en su constitución como espacio que propicia la cohesión social. A continuación se desarrolla de manera más amplia las aristas de esta práctica corpóreo-creativa.

La heterogeneidad social en confluencia creativa

En la milonga se baila entre todos y todas, es la condición social para que este espacio tenga sentido. De otra manera se bailarían en un estudio —como es el caso de bailarines profesionales— o en un espacio privado como la vivienda. Esta condición de espacio de acceso público del espacio de la milonga permite la confluencia de personas con diferentes intereses en relación a la danza del tango, desde el aficionado hasta el maestro. Y también, con perspectivas vitales, edades, gustos, ideologías, orientaciones religiosas, políticas, sexuales, sin distinción, discriminación o sesgo. Es un espacio de reconocimiento de la diferencia como posibilidad de encuentro: se danza en reconocimiento de las particularidades de cada cuerpo que se abraza, pero también en esa diferencia somos iguales ya que quien asiste a este espacio de creación sensible bien pudiera identificarse con una búsqueda. En palabras del maestro Rodolfo Dinzel el tango es “una danza donde en el principio y en el final no hay nada más y nada menos que una búsqueda afanosa de la libertad” (Dinzel, 1999, p.114). Al respecto cabe recordar a Arturo Rico Bovio, quien señala:

El ser humano es incompleto en su individualidad. La soledad puede hacernos patente esta verdad incontestable. Por eso buscamos la comunicación y el encuentro, pero a menudo una cultura desviada de su objeto natural, el hombre, nos impide la auténtica intimidad y nos condena a las relaciones epidérmicas insatisfactorias. La religión, múltiple camino de re-unión con lo absoluto, cae en prácticas exteriores y discursos atemorizadores o antagónicos de unos con otros. El cuerpo humano, en su integridad, se nos olvida, hasta que el goce estético, vigía insomne en un mundo bizarro, nos hace sentir uno de los llamados más poderosos de nuestra naturaleza: a la unión en lo bello, puente de unión entre la persona y la universalidad (Rico, 1998, p. 143).

La recuperación de la mirada

En el afán cotidiano-citadino actual, la mirada está normalizada ante la infinidad de imágenes producidas por la cultura urbana actual, que transitan, desde los fines comerciales hacia la contaminación visual, cegando y sesgando la mirada del otro. Se invisibiliza al otro en su dimensión humana, en su pulsión creativa. El espacio de la milonga necesita de la mirada para comunicar la intencionalidad del baile. En las milongas más tradicionales se mantiene la idea del cabeceo, en el cual el contacto visual manifiesta el deseo de compartir la danza durante una sección de cuatro tangos, milongas o valeses —sección llamada “tanda” en la cual se baila con la misma pareja—. Al lograr la empatía a través de la mirada que manifiesta la intención de bailar y la que acepta la invitación, se entra en el círculo que en sentido antihorario se moviliza en el salón de baile. Al contacto

de los cuerpos en la forma del abrazo la mirada de quien es el líder de la danza —mas no quien “manda” en el desarrollo de esta— se centra en percibir la relación espacial y el mantenimiento de una cercanía prudente en la ejecución de la danza. Quien tiene el rol de percibir la intención del líder puede cerrar los ojos, allí no se desactiva la mirada, más bien la atención se desplaza al interior de su ser, visibilizando las emociones propias, los pensamientos que transitan en el contacto con la música, el transitar danzado y el abrazo de la persona con quien se construye un estado de mutua confianza.

La construcción de una poética en movimiento (relación música-movimiento)

La danza del tango tiene su asiento en la música. En el espacio de la milonga tradicionalmente se escuchan tangos de la llamada “guardia vieja” y en mayor proporción de la “guardia nueva” y la época dorada del tango (la década del 40) en la cual el auge de las grandes orquestas que constituyeron el género posibilitó la construcción de un universo musical y poético popular, latinoamericano, humano. Las narrativas del tango transitan en escenas de dolor, de amor, de pasión, de la añoranza del parque, del vivir en el barrio y la gran ciudad. Es un espacio poético y sonoro que habla de otros espacios de la vivencia humana y de las realidades de esta vivencia. ¿Cómo danzar el dolor, el amor perdido, la madre recordada, y también las pilatunas y fiestas de la muchachada, las milongas del barrio y las historias del circo nómada que animaba las fiestas de las primeras décadas del siglo XX? Marionetas, conventillos, organitos de la tarde y amaneceres porteños son parte de las imágenes que acompañan la danza de los milongueros. Los cuerpos caminan, es la base fundamental de la danza, y caminan abrazados compartiendo estas melancolías y alegrías que rememoran el ayer pero en el lugar de hoy. Jóvenes vestidos de *jeans* en milongas al aire libre dan cuenta del proceso de actualización y renovación del género. La danza del tango tiene su asiento en su música, de otra manera se convierte en un conjunto de pasos, secuencias, códigos y esquemas carentes de un sentido interpretativo, de alma, de sensibilidad. La relación música–movimiento surge desde antes de encontrarnos con esta música en particular: en nuestra memoria se guardan canciones, sonidos, letras que nos trasladan a diferentes estados emocionales que nos evocan diferentes momentos de nuestra existencia y que cobran un significado profundo e imperecedero pese al paso del tiempo.

El tango, con casi siglo y medio de desarrollo, da cuenta de su riqueza musical, la cual relata al hombre y sus sucesos: los sentimientos de amor y melancolía, sus pasiones, el barrio, la muchachada. Son realidades que siguen estando vigentes en nuestra condición humana. Permitir que esta música no pase desapercibida por nuestro cuerpo, como tantas veces ocurre ante la saturación de sonidos que cada día percibimos, nos abre las posibilidades de dotar de sentido cada movimiento que ejecutemos. No vamos por lo espectacular del tango *show* en este momento —que requiere una extensa dedicación y búsqueda— vamos por encontrar esa profunda relación que construyeron hombres y mujeres en la zona periférica del Río de la Plata en la génesis del tango, donde cada paso

compartido era un descubrimiento para el disfrute. Dejar que la música entre por los oídos, se instale en el corazón y se exprese en el cuerpo en movimiento, esta es la premisa fundamental.

El abrazo como símbolo de encuentro

Estamos distantes, cerca, pero distantes. La ciudad vertiginosa avanza en un ritmo frenético de caos, prisas y miedos, obligaciones por cumplir. También el estrés del día a día obliga a una lucha por sobresalir, donde la individualidad muchas veces es considerada un factor para el éxito. El sobrepasar y superar al otro, a través de la competencia desmedida, provoca fracturas en los otros y en nosotros mismos. Por ello el abrazo de tango surge como símbolo de encuentro y de unidad en un tiempo en el que es preciso recuperar la confianza para construir mejores lazos sociales. Ante las narrativas del dolor, de la apatía y la enajenación, construyamos un abrazo de tango que nos permita narrar otras posibilidades de encuentro. En tres minutos de danza el interior de dos seres se funde, compartiendo el latir interno, los ritmos evocados por la música. Hablemos, conozcámonos desde el cuerpo, dancemos desde la diferencia sin dejar de ser cada uno, pero permitiendo un ser-compartido. En el abrazo no solo está presente un gesto técnico —esto puede ser aprendido y entrenado—, en el abrazo está presente nuestra humanidad y esto es inherente a cada uno de nosotros.

La creación espontánea a partir de la noción de improvisación

Al respecto de la importancia de la improvisación en la danza del tango y del proceso interno que vivencia el bailarín aprendiz para llegar a este estado, Lidia Ferrari, investigadora y milonguera argentina, expone:

La improvisación es la clave del tango. Sus formas coreográficas son complejas tanto que desafían la inteligencia de los bailarines. Pero ellas se expresan en forma improvisada. Una vez que se ha impostado bien el cuerpo, que se ha llegado a encontrar la manera de caminar y comunicarse con el partner, lo que viene luego es el estado de improvisación permanente ya que las figuras se han incorporado de modo casi natural (Ferrari, 2014, p.40).

Eso es lo que hace del tango un baile no estándar. No se realizan formas coreográficas mecánicamente, sino que se vibra en una conexión sensible. Ambos llevan y son llevados por la mutua acción complementaria de la improvisación. Bailar el tango es una caja de sorpresas. Obviamente, a mayor práctica e instrumentos que se posean, mayor posibilidad de improvisación.

En esto radica la creatividad del baile. Es un baile muy personal, donde cada uno puede encontrar, con el tiempo, su propio estilo de baile. La improvisación permite crear y recrear permanentemente. Si bien no se pueden inventar pasos y figuras

todo el tiempo, cada vez se puede jugar más con la espontaneidad del baile (Ferrari, 2014, p. 40).

Es en la improvisación que se puede lograr la conexión mencionada anteriormente por Ferrari, ese encuentro de dos cuerpos que buscan la libertad, como menciona Dinzel (1999), se comunican dos vidas que convergen en el tiempo breve de un tango pero que, de manera profunda, narra la posibilidad del encuentro humano. La improvisación se genera no solo por un diálogo entre los milongueros que dominan un mismo código —en este caso el de los códigos del baile—, sino también de dos humanidades que se disponen hacia y con el otro; ya que se establece un acuerdo, hay una voluntad de permitirse al otro en ese tiempo danzado. El momento del baile es un tiempo que permite que los sentidos se dispongan al diálogo con el cuerpo del otro y que a partir de esto se de paso a la emoción suscitada por el movimiento compartido. Los roles para la ejecución de la danza —el de conductor y de conducido— son una convención que permite el entendimiento en este encuentro pero que no jerarquiza, no propone ninguna relación de poder ni desigualdad en la ejecución del movimiento, ya que sin la voluntad plena de quienes se abrazan no es posible la danza.

Conclusión (punto de partida).

La potencia social del abrazo *corpo-relacionante*

Finalmente, se desea plantear como cierre de este texto el cómo la construcción de la corporeidad, entendida como el conjunto de códigos y significados sociales que dotan de sentidos las relaciones corporales-humanas, puede encontrar en el abrazo de tango una metáfora viva dirigida a potenciar el encuentro corpóreo-humano. Tanto con fines creativos-estéticos, en este caso desde el lenguaje del tango danza, pero también con una intencionalidad social necesaria: la construcción de confianza en y con los otros para la transformación de las problemáticas que la enajenación social produce.

El abrazo *corpo-relacionante* de la danza del tango se constituye en un gesto de afecto y de humanidad. Es símbolo de reconciliación, de disfrute y de creación compartida. En este, se trasciende la idea del individualismo y nos reconocemos como seres sociales que tienen la capacidad de tejer encuentros como mecanismo para la creación. Y también de consolidación de un tejido comunitario que haga frente a las situaciones de complejidad social que se acrecientan y persisten, en parte por la indiferencia, la normalización y la aceptación de las problemáticas que vivenciamos en nuestras sociedades actuales.

REFERENCIAS

- Alba Mejía, Leonardo. (20 de abril de 2007). El tango en Colombia: señales dispersas y sospechas. *Tango en Colombia*. [Entrada de blog]
<http://tangocolombianos.blogspot.com/2007/04/el-tango-en-colombia.html>
- Dinzel, R. (1999). *El Tango: Una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Corregidor.
- Ferrari, L. (2014). *El baile del tango y sus secretos*. Corregidor.
- Rico, A. (1998). *Las fronteras del cuerpo. Crítica a la corporeidad*. Ediciones Abya-Yala.
https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1185&context=abya_yala
- Redacción Bogotá. (13 de noviembre del 2018). Percepción de inseguridad sube en Bogotá y baja en los barrios. *El tiempo*. <https://www.eltiempo.com/bogota/cual-es-la-percepcion-de-inseguridad-en-bogota-y-en-los-barrios-293036>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. *El tango*. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-tango-00258>

Los trajes de escena de la Cia. Oxente: aspectos del teatro popular brasileiro en los espectáculos *Remolino* y *Quien quiera que cuente otra*

TAINÁ MACÊDO VASCONCELOS (Brasil)

Diseñadora de vestuario escénico y docente, responsable de las clases de Escenografía y Diseño de Vestuario en la Universidad Federal de Amapá, Brasil. Es estudiante de doctorado en Teatro en la Universidad de São Paulo e investiga las relaciones entre el *teatro* y el *vestuario folclórico* en el teatro brasileño. Mujer latinoamericana enamorada de las tradiciones populares y visualidades culturales.



Taniá
Macêdo Vasconcelos
Brasil



**Los trajes de escena de la Cia. Oxente:
aspectos del teatro popular brasileiro en los espectáculos
*Remolino y Quien quiera que cuente otra***

**The costumes of Cia. Oxente:
aspects of the brazilian popular theater in the spectacles
*Redemunho and Who wants that tell you another***

Tainá Macêdo Vasconcelos

Universidad de São Paulo - Universidad Federal de Amapá

tainamacedo@usp.br (ORCID: 0000-0003-3726-3747)

PALABRAS CLAVES / KEYWORDS

Traje de escena, traje de cultura popular, teatro popular, Cia. Oxente /
Costume design, traditional popular costume, popular theater, Cia. Oxente

RESUMEN

Esta investigación examina el traje de escena del actor popular y sus entrelazamientos con el traje de las manifestaciones culturales populares. A partir de los conceptos *costume in performance* (Barbieri, 2017), *traje escénico y de cultura popular* (Viana & Bassi, 2014) y *teatro popular* (Boal, 1979), la tesis defendida en este trabajo es que el traje de escena del actor popular es una construcción basada en las condiciones culturales que cercan a este actor. De esta forma, observo la trayectoria del actor paraibano José Maciel y las relaciones del mismo con los trajes de la cultura popular y de las artes escénicas, por medio de la historia oral y el análisis documental de los espectáculos en los que participó. El traje de escena del actor popular identificado en este estudio, ayuda a la comprensión del vestuario teatral como elemento escénico influenciado por aspectos sociales, políticos y estéticos. Para este artículo se presentan dos espectáculos de la Cia. Oxente que unen tales características: las referencias directas con la cultura popular del nordeste brasileiro con la producción escénica.

ABSTRACT

This research examines the costume of the popular actor and his interlacings with the traditional popular costume. From the concepts: *costume in performance* (Barbieri, 2017), *stage and traditional costume* (Viana & Bassi, 2014) and *popular theater* (Boal, 1979), the thesis defended in this work is that the costume of the popular actor is a construction based on the cultural conditions that surround this actor. In this way, I observe the trajectory of José Maciel, actor and dancer from Brazil, and his relationship with the costumes of popular culture and the performing arts, through oral history and documentary analysis of the spectacles he participated in. The costume of the popular actor identified in this study, helps the understanding of the costumes as a scenic element permeated by social, political and aesthetic aspects. To this essay are presented two spectacles of Cia. Oxente that unite such characteristics, the direct references with the popular culture of the Brazilian northeast with theatre.

Los trajes de escena de la Cia. Oxente: aspectos del teatro popular brasileiro en los espectáculos *Remolino y Quien quiera que cuente otra*

Desde los inicios de la historia del teatro, cuando el pueblo subía a los escenarios, representaban cuestiones inherentes a su gente y cargaban aspectos de su cultura, ya sea buscando una representación realista o una parodia. El teatro de las ferias y la *commedia dell'arte* son ejemplos de ello. Augusto Boal (1979), teatrólogo brasileiro, afirma que existen cuatro categorías de teatro popular: la primera es realizada sobre el pueblo y tiene al propio pueblo como espectador, la segunda es hecha sobre el pueblo pero para otros públicos excepto el pueblo mismo, la tercera presenta una perspectiva burguesa dirigida al pueblo como platea, y la cuarta y última categoría es donde el pueblo asume el papel de artista y representa para sí mismo. La última categoría es uno de los fundamentos de la metodología del *teatro del oprimido*, desarrollada por Boal como herramienta de crítica y reflexión sobre la sociedad.

Rubens José Souza Brito (2009), profesor de la Universidad Estatal de Campinas, afirma que el teatro popular brasileiro a partir de la década de 1990 asumió elementos de la cultura popular y los llevó para el palco (p. 275). Aquí, interesa pensar el teatro popular como una expresión del propio pueblo sobre sí mismo (Boal, 1979) y, por lo tanto, las características de esos espectáculos son reflejos de las experiencias de cada actor popular. Y eso se refleja directamente en la visualidad de los montajes teatrales, incluso en los trajes.

Es importante decir que en Brasil el concepto de traje de escena se confunde con el término *vestuario*. Para el profesor Fausto Viana el traje de escena y el traje de cultura popular son subdivisiones del traje civil, de acuerdo con el sistema de los museos europeos (Viana, 2015, p.19-20). En este trabajo será considerado un traje de escena "como la

indumentaria de las artes escénicas, (...) que puede abarcar los trajes de teatro, danza, circo, mímica, performance, espectáculos". (Viana & Bassi, 2014, p.11). Por otro lado, se considera el traje de cultura popular como "indumentaria usada en las fiestas, en los festejos, en los juegos populares" (p.11).

Sobre los trajes del teatro popular Donatella Barbieri (2017), profesora del London College of Fashion, hace un abordaje a partir de los estudios de lo grotesco y de la carnavalización de Mikhail Bakhtin, lingüista que estudió obras de François Rabelais. En relación con el realismo grotesco y con la construcción de los trajes escénicos, Barbieri (2017) traza un panorama desde la comedia griega, lo grotesco de la Edad Media, la *commedia dell'arte* y los cómicos actuales.

Comprendiendo la importancia del estudio del traje de escena y de la cultura popular a partir de la afirmación que Néstor García Canclini (2003) hizo sobre culturas híbridas, en la que dijo que en la actualidad lo tradicional se ha aproximado a lo moderno, esta investigación se propone trazar las interacciones entre estos trajes, teniendo como base el trabajo de un actor que también es participante de las tradiciones populares, y tiene raíces en la cultura popular. El objetivo principal de esta investigación es ponderar sobre las cercanías y oposiciones entre el traje de escena y de cultura popular a partir de la experiencia del actor José Maciel y el trabajo que desarrolló en la Cia. Oxente de Actividades Culturales. De esta forma, se pretende definir el traje de escena del actor popular como posible intersección de los trajes de escena y de cultura popular.

José Maciel y la Cia. Oxente son ejemplos de la intersección entre la cultura popular nordestina y el teatro. A lo largo de más de 30 años de actividades artísticas, Maciel y la Cia. Oxente siempre representaron el contexto social, político y estético del nordeste brasileiro. Los espectáculos de la compañía tienen una fuerte carga de referencias de la cultura popular, de la cual los propios actores e integrantes del grupo son participantes. Incluso sin alcanzar gran visibilidad, el grupo de jóvenes actores salió de la ciudad de Alagoa Grande en el Agreste Paraibano, región en el interior del estado de Paraíba, y hoy tiene sede en la capital permaneciendo en plena actividad.

La producción de la Cia. Oxente fue intensa desde el principio. Hoy con un repertorio de seis espectáculos siendo presentados: *Quien quiera que cuente otra* (2003), *Mujeres de Lourdes* (2005), *El día en que la muerte estiró la pata* (2006), *Anáguas* (2011), *Girandei* (2016) y *El Chivo* (2016). El grupo ya recibió fomento para montajes y circulaciones del gobierno federal y municipal (de João Pessoa - PB), además de instituciones como Petrobras. La mayoría de los espectáculos de la compañía son premiados en festivales regionales y nacionales. Destacan por su dramaturgia, dirección, actuación, iluminación y vestuario.

La estética nordestina siempre estuvo presente en el trabajo de la Cia. Oxente. El grupo y los directores que pasaron por ella nunca dejaron de lado aspectos de la cultura del nordeste. Por el contrario, esa es una de las principales características de la compañía: asumir la cultura nordestina como sello de la Cia. Oxente. Esta característica está en todos

los ámbitos, desde la dramaturgia al acento vocal y desde los aspectos sonoros a los visuales.

Corroborando con el concepto presentado por Alfredo Bosi (1992), que representa la cultura como “conjunto de modos de ser, vivir, pensar y hablar de una formación social dada” (p. 319), observo que el nordeste brasileiro tiene en su cultura un inmenso potencial creativo al mirar los elementos presentes en el arte, la artesanía, la gastronomía, el lenguaje, el comercio y en tantos otros aspectos. El teatro popular que nace en las ferias libres, el *cordelista*¹, el tocador de guitarra y *repentes*², la comida simple y con fuerte condimento, el *dejo seco* y arrastrado, las danzas populares (coco de rueda, caballo marino, maracatú, forró, etc.), el *mamulengo*³, y tantas otras características marcan esta región brasileira.

En este sentido hablo de Brasil como país multicultural, que posee en el nordeste una expresión artística específica y que en el recorrido histórico estuvo siempre asociada por los medios de comunicación a una región pobre, marginada y seca (Albuquerque Júnior, 2006, p. 316-317). Las manifestaciones de la cultura nordestina son fuente de inspiración para muchos artistas, en todas las expresiones, retratando desde el estereotipo del excluido hasta las bellezas naturales y el modo de vida de este pueblo. En el teatro no es diferente, la Cia. Oxente es ejemplo de esa utilización de la cultura nordestina como referencia para la creación artística.

En este trabajo opté por presentar dos espectáculos de la Cia. Oxente y José Maciel que entrelazan elementos de la cultura popular y el hacer teatral. El primero es *Remolino*, de 1998, que presenta la travesía de una familia del *sertão*⁴ brasileiro en éxodo rural. El segundo es *Quien quiera que cuente otra*, de 2002, un abordaje infantil sobre cuentos y juegos populares.

El espectáculo *Remolino* presenta una temática muy común en la cultura nordestina: el éxodo rural. *Remolino* trae a la escena la cotidianidad de una familia de migrantes nordestinos a través de situaciones cíclicas, como describen los directores Edilson Alves y Misael Batista. (Cia. Oxente, 2004):

Remolino es una tragicomedia que muestra la dura realidad de los migrantes y su lucha por la supervivencia. Un espectáculo que retrata la fuerza de la mujer nordestina "María de Lulu" y la originalidad presente en el lenguaje de una vieja, "Fuxiló", los sueños presentes en los ojos de una niña joven, "Soloíça", la vitalidad de un mudo, "Bastião", la sabiduría y espiritualidad de un ciego, "Ciço", la dura jornada de un campesino, "Zé Ferreira", la alegría de una joven negra, "Rosinha" y la prepotencia de los terratenientes "Chico Valentão" y su hijo "Carlinhos".

La dramaturgia del espectáculo es de Misael Batista y Genario Dunas, y según Edilson Alves (Cia. Oxente, 2004) este montaje trae referencias de obras literarias de José

¹ Escritor de folletos literarios con portada xilográfica vendidos en ferias callejeras.

² Versos cantados e improvisados en competencia a dos voces.

³ Títere típico del nordeste brasileño.

⁴ Región geográfica del interior del nordeste brasileiro caracterizada por la sequía.

Lins do Rêgo, Machado de Assis, Guimarães Rosa y João Cabral de Melo Neto. El proceso de creación de este espectáculo comenzó a mediados de la década de 1990 y contó con la creatividad de Misael Batista como director. Después de algún tiempo de trabajo, Misael salió y Edilson Alves asumió la finalización del proceso. Edilson también fue responsable de la iluminación y escenografía. En la escena estaban los actores Alberto Black (Batião), Genario Dunas (Fuxiló), Jacinta de Lourdes (María de Lulu), Jailton Sousa (Cielo), Jô Carvalho (Soloíça), José Maciel (Zé Ferreira), Neide Melo (Rosa) y Nelson Alexandre (Carlinhos). Los vestuarios fueron firmados por Nelson Alexandre.

La visualidad de *Remolino* sigue los principios de la estética nordestina, que son factores determinantes del trabajo de la Cia. Oxente. La escenografía, la iluminación, los vestuarios y la caracterización, traen elementos del cotidiano de la mujer y del hombre *sertanejo*.

Observamos en la Figura 1 que la escenografía es simple y puntual, construyendo con pocos objetos en el espacio la atmósfera deseada. Las hojas secas esparcidas por el suelo traen la idea de sequía, donde todo parece estar sin vida; los potes de barro, la pipa, el fogón y los candeleros acercan la ficción a la realidad cotidiana; y el fuego aparece como un miembro actuante que interactúa con las relaciones humanas, además de ser un elemento que contribuye a la iluminación del espectáculo. La luz del espectáculo es construida en su mayor parte con derivaciones de ámbar, rojo y azul, trabajada siempre a media potencia, lo que ocasiona el efecto de penumbra.

Figura 1. Actores de la Cia. Oxente en escenario del espectáculo *Remolino*. João Pessoa, 1998.



Nota. Fuente: Acervo de José Maciel

Para la confección de los trajes de escena hubo la preocupación de huir del estereotipo de las ropas nordestinas con tejidos floridos (*chita*). José Maciel cuenta que durante los ensayos de ese espectáculo, él y Genario Dunas fueron al mercado popular a comprar una manta de tejido de hamaca, y que al percibir el precio bajo y el tamaño de la manta, se dieron cuenta que ese material podría ser utilizado para la confección de los materiales (José Maciel, comunicación personal, abril de 2017). Sobre la creación de los trajes, el vestuarista Nelson Alexandre (comunicación personal, setiembre de 2017) dijo:

En el proceso de *Remolino* quise salir de lo convencional, para no quedarse con las ropas cliché que la gente ve generalmente en espectáculos que muestran una travesía en el formato de *Remolino*. Entonces yo no quise coger un tejido, crudo o algodón, y envejecerlo como es convencional, no quise coger la *chita* y envejecerla, no quise usar cosas de ese tipo, porque eso se ve demasiado. Sé que se vuelve hermoso en escena, pero quise salir de lo convencional. (...) Yo tomé las mantas que tenemos aquí en Paraíba, tenemos aquí una gama riquísima de esas mantas y texturas. Y entonces salí buscando lo que se adecuaba para cada personaje. En el caso de un personaje más alegre las mantas tendrían unos tonos más vivos, las personas más sombrías, más oscuros, como el jefe de la casa, que tenía un lado más marrón; para el sacerdote Cícero buscamos una manta negra, pero como no necesariamente teníamos una manta de la forma que queríamos, tuvimos que teñirla para alcanzar la tonalidad que queríamos para la escena. Buscaba a través de los colores mostrar el lado que cada personaje tenía en su esencia, y siendo así, a pesar de ser un tejido diferente, quedó de una forma homogénea y funcionó, hizo una diferencia y llegamos a ser nominados a premios.

A partir de estos relatos se observa la búsqueda por la no obviedad en la construcción de los trajes de escena y también la búsqueda por materias de bajo costo. Al imaginar una visualidad escénica nordestina es común asociar la *chita*, el algodón, los colores terrosos y los modelos simples. En *Remolino*, el *sertão* nordestino estaba retratado en escena, en la dramaturgia, en la escenografía y en la caracterización, pero los trajes escénicos no pertenecían al imaginario convencional instituido y esa es la gran virtud de ese trabajo. El vestuarista fue capaz de ser atrevido en la creación de los trajes, siguiendo modelos sencillos y sin acabados (las bastas estaban descosidas), y con un material diferenciado, poco utilizado.

En cuanto a la elección de los colores, la joven Soloiça utiliza un vestido corto en tonos claros, María de Lulu usa tonos de azul oscuro y claro, la vieja Fuxiló tiene el vestido un poco más largo con tonos de marrón y naranja, la negra Rosa viste colores vibrantes en tonos de amarillo y azul, mientras que los personajes masculinos visten colores más claros siguiendo el patrón de pantalón y camisa, excepto por el Sacerdote Cícero que usa una sotana negra, y por Zé Ferreira que tiene una casaca roja.

En 2002, después del proceso con el espectáculo *Remolino*, surge la necesidad de un espectáculo infantil como repertorio para la compañía. Esta fue la justificación inicial del espectáculo *Quien quiera que cuente otra*, en función de un contrato cerrado con una

productora de Fortaleza - CE para llevar el espectáculo adulto *Remolino* para el Centro Cultural Dragón del Mar. Así, el grupo tendría otra opción de espectáculo para ser presentado, vendido a la escuela o enviado a festivales. La primera presentación fue en junio de 2002, en el teatro del Centro Cultural Dragón del Mar, pero el estreno oficial tuvo lugar en agosto del mismo año en João Pessoa, en el Teatro Ednaldo do Egypito.

Quien quiera que cuente otra fue montado en pocos días antes del viaje para Fortaleza – CE, y según entrevistas con el actor José Maciel (comunicación personal, abril de 2017) y con el director Edilson Alves (comunicación personal, noviembre de 2018), la estructura principal era la manifestación popular del Toro Estrella, con la relación entre Mateus y Catirina. Los cánticos y juegos de ronda vinieron después para complementar el universo popular nordestino. El espectáculo está impregnado por la música ejecutada y cantada por los propios actores en escena. El juego Boca de Horno interconecta todas las escenas cuando la Abuela Gracinha, personaje inspirado en la madre del actor José Maciel y que es quien comanda los juegos en el espectáculo, dice los versos: "boca de horno, sacando pastel, piña, maracuyá, cuando yo mande, quien no vaya se golpeará en el trasero de la araña, tu rey mandó decir que..." acompañados de la acción que debería suceder en la escena siguiente, como por ejemplo, "canta un cántico de ronda". Así todos los actores iban a tocar, cantar y bailar cánticos de ronda. Lo lúdico es sinónimo de este espectáculo, donde los actores se llamaban por los propios nombres (excepto la Abuela Gracinha) y en escena se divertían con las historias y bromas de sus propias infancias. Lo que sobraba era improvisación.

El carácter de improvisación está tan presente en este espectáculo que el texto de la pieza solo fue escrito años después, ante la exigencia de un festival para que el grupo presentase una dramaturgia escrita. Todos los actores sabían los textos de los demás, lo que facilitó la reubicación de los personajes cuando había imposibilidad de que algún actor acompañase las presentaciones.

En la cultura popular nordestina el festejo del Toro Estrella está representado de diferentes maneras, pero la historia más común de oír es la representada en el espectáculo *Quien quiera que cuente otra*. Catirina está embarazada y es conocida por sus deseos anormales. Un día ella deseaba comer la lengua del Toro Estrella, el toro mascota de la hacienda del Coronel. Mateo, con miedo de que su hijo naciera con cara de lengua de toro, mata al Toro Estrella y le da la lengua a Catirina, que sale para prepararla y comerla. Mientras tanto, el Coronel llama a Mateo y le pide que busque al Toro Estrella, pues lo está extrañando. Mateo intenta de todas las formas engañar al Coronel, que acaba descubriendo que su Toro Estrella murió por el deseo de Catirina. En el espectáculo, la Abuela Gracinha interrumpe la historia y afirma que solo con creatividad la historia puede acabar. De esta forma, los actores que representan a Mateo, Catirina y el Coronel comienzan a cantar la canción *Toro de cara negra* y el Toro Estrella resucita.

El nombre del festejo popular es diferente en todas las regiones, puede ser conocido como *Bumba mi Toro*, *Bumba*, *Toro*, *Toro de Reyes*, pero siempre involucra la muerte del toro predilecto del dueño de la tierra por culpa de los negros Mateo, Bastião y Catirina.

Otros personajes pueden aparecer, pero estos son los más comunes (Cascudo, 1954, p. 124-125).

En los festejos del toro los trajes de estos personajes son simples: a veces, son ropas comunes personalizadas o pueden ser confeccionadas exclusivamente para el festejo. Por ejemplo, en el Caballo Marino, Mateo, Catirina y Bastião son empleados del Capitán y están presentes para cuidar su hacienda. Mateo y Bastião tienen el mismo patrón en los trajes y por eso nuestro foco será Mateo, que viste un pantalón con estampa colorida y una camisa de botón de la misma forma. El sombrero cónico con cintas de colores, el *matulón* (aglomerado de paja seca) en la espalda y la vejiga de toro en la mano son los elementos que componen ese personaje en el Caballo Marino. La Catirina, por su parte, tiene un vestido estampado y un pañuelo en la cabeza; a veces aparece con alguna utilería.

En cuanto a los vestuarios, José Maciel (comunicación personal, abril de 2017) dijo en una entrevista que: "contó con el apoyo del Grupo Folclórico del SESC João Pessoa, que donó a través del profesor Pedro Cândido parte del acervo de vestuarios del grupo para la Cia. Oxente". Pedro Cândido rehizo el guardarropa del grupo de danzas folclóricas del SESC João Pessoa y donó vestidos de Coco de Rueda, de Caballo Marino, Sombreros de reinado y el toro para la Cia. Oxente, que entonces utilizó y aún utiliza algunas piezas en ese espectáculo.

En un primer momento, Abuela Gracinha está en escena sola. Ella usa un vestido azul holgado con relleno en las nalgas y en el pecho; la cintura es atada, las mangas sueltas y en la falda del vestido hay dos bolsillos grandes. Los actores, al entrar como personajes, están usando las ropas coloridas que vinieron como donación para el grupo, de origen popular de los festejos, como ya se ha visto. Las actrices tienen vestidos a la altura de la rodilla en colores primarios, el busto de los vestidos tiene detalles con *fluxicos* y *patchwork*⁵ y en la basta de las faldas cintas de colores. Los actores entran con pantalones y camisa, y cuando una de las piezas está estampada, la otra pieza es monocromática. Todos usan sombreros con cintas en los laterales. Edilson Alves entra en escena con un manto de recortes estampados, un sombrero cónico y viene montado en una *burrinha*⁶ confeccionada con papel maché (donada por el grupo folclórico del SESC-PB). José Maciel está llevando el toro. Después de la entrada del cortejo, todos retiran la utilería y se quedan solo con las piezas en tejido.

En el segundo momento del espectáculo los actores que permanecen en el escenario se quedan con los mismos trajes de escena. José Maciel, Jacinta de Lourdes y Edilson Alves se cambian y vuelven al escenario como Mateo, Catirina y el Coronel. Para aprovechar mejor el tiempo los actores solo colocan las otras piezas del vestuario por

⁵ Tanto *fluxicos* como *patchwork* son técnicas muy artesanales, normalmente realizadas en grupo mientras se conversa y trabaja. Traen en sí una memoria afectiva enorme para muchas personas, ligadas a la familia y al confort que estas ropas proporcionaban en la infancia, en la juventud e incluso en la vejez. También se relacionan, por la mezcla de patrones y colores, con una casa animada, colorida, de vibración caliente y acogedora.

⁶ Animal presente en los festejos del toro, confeccionado con papel maché y utilizando una cesta perforada como base para representar el acto de andar sobre un asno.

encima de lo que ya están usando. Mateo viste una chaqueta blanca con retazos y remendados. Catirina se pone una barriga de embarazada debajo de una camisa negra de mangas largas. Así como en el festejo popular, en el espectáculo los dos usan una máscara negra, Mateo se pinta el rostro y Catirina usa una media como máscara. El Coronel viene con botas, sombrero y látigo.

Figura 2. Actores de la Cia. Oxente en el escenario del espectáculo *Quien quiera que cuente otra*. João Pessoa, 2004.



Nota. Fuente: Acervo de José Maciel

Geóstenys Melo (comunicación personal, noviembre de 2018) fue invitado como vestuarista para organizar las ideas que el grupo ya había usado en escena. Un tiempo después del estreno fue llamado para integrarse al equipo del espectáculo. Y sobre la relación con ese trabajo, él afirma:

Bueno, *Quien quiera que cuente otra*, como espectáculo, yo ya lo conocía y siempre estuve encantado por toda la cultura popular. El grupo, inclusive, siempre defendió el tema de lo regional, de la pertenencia nordestina. Y la cultura popular siempre fue motivación para los montajes de la Oxente. Eso siempre me ha atraído. Incluso, yo tengo un grupo, y lo mantengo como herencia de la Oxente, valorando siempre nuestra cultura popular nordestina. Hacer el vestuario fue basado en eso: ellos querían colores primarios para que el vestuario quedara bien llamativo y que mezclara un poco de lo popular. Entonces la elección de los colores se dio en ese sentido, buscando los colores primarios y trayendo referencias de algunos festejos,

del toro, de las cuadrillas. En fin, trayendo esos elementos decorativos para jugar con el vestuario, trabajando con cintas de esos colores, y detalles en algunas piezas con *patchwork* y collage de tejidos, para recordar bien el nordeste. Y el vestuario sería de hecho un vestidito para que recuerde una cosa más infantil, un vestido corto, suelto. Fue muy fácil de hacer porque el grupo fue pasando algunas informaciones que ellos querían y yo solo fui usando esas ideas, y fue simple, fue casi un proceso colectivo, ellos pasaban las ideas y yo las organizaba.

Por la declaración del vestuarista y por el hecho de que solo fue llamado después del estreno, queda bien evidenciado que el espectáculo se apoyó bastante en la improvisación. Los primeros trajes, según observamos, fueron recibidos por una donación y solo después nuevas piezas fueron confeccionadas. Aún hoy se presentan con algunas piezas donadas por Pedro Cândido. El propio Geóstenys Melo ya ha restaurado alguna utilería. El espectáculo todavía está en temporada y existe el compromiso de no detenerse pronto. Siempre que haya oportunidad, la Cia. Oxente continuará contando su historia y, “quien quiera que cuente otra”.

Finalmente, la región nordeste de Brasil posee particularidades que definen la realidad de ese pueblo y también su imaginario. Las características específicas en el lenguaje y sus acentos, los ingredientes culinarios regionales y su preparación, la agricultura y el comercio en las ferias callejeras, la creatividad en la artesanía y las más diversas manifestaciones espectaculares y populares, son solo algunas muestras. El pueblo nordestino puede incluso ser estigmatizado por la pobreza y la sequía, pero su valor cultural sobrepasa esos prejuicios. La Cia. Oxente, como grupo de teatro nordestino, tiene en la cultura de ese pueblo su inspiración para la creación artística. Los espectáculos de la compañía se cargan de referencias a esa cultura, desde la elección de la dramaturgia hasta la visualidad.

El teatro popular tiene una función social cuando presenta la perspectiva del pueblo, y aún más, cuando el pueblo actúa en su propia representación. Al reflexionar sobre cuestiones inherentes a una comunidad aprendemos de ella. La Cia. Oxente, a lo largo de sus más de treinta años de existencia, ha luchado para que la cultura popular nordestina sea difundida y apreciada. Los integrantes de la compañía son hijos de esa cultura popular, nacieron entre las danzas, los cuentos y los festejos.

Los trajes de escena desarrollados para los espectáculos de la Cia. Oxente presentan aspectos de la cultura popular nordestina. José Maciel, actor de la compañía, trae a sus trajes de escena elementos de su cotidianidad, y a partir de ella los re-significa y utiliza como objeto de escena, como los tejidos de hamaca en el espectáculo *Remolino*. De esta forma podemos concluir que los trajes de escena de los actores populares involucran aspectos del entorno cultural en el que están insertados y esos aspectos se entrelazan con otras referencias que también pueden componer el espectáculo.

Este trabajo es fruto de la investigación en curso que estoy desarrollando en el programa de postgrado en Artes Escénicas de la Universidad de São Paulo, que reflexiona sobre el traje de escena del actor popular.

REFERENCIAS

- Albuquerque Júnior, D. M. (2006). *A invenção do nordeste e outras artes*. Cortez.
- Barbieri, D. (2017). *Costume in performance. Materiality, Culture, and the Body*. Bloomsbury.
- Boal, A. (1979). *Técnicas latino-americanas de teatro popular: Uma revolução copernicana ao contrário*. Hucitec.
- Bosi, A. (1992). *Dialética da colonização*, (cap. Cultura brasileira e culturas brasileiras); pp. 308-345. Companhia das letras.
- Brito, R. J. S. (2009). Popular (teatro). En Guinsburg, J., Faria, J. R., & Lima, M. A. (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: Temas, formas e conceitos*. Perspectiva.
- Canclini, N. G. (2003). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Edusp.
- Cascudo, L. C. (1954). *Dicionário do folclore brasileiro*. MEC, Instituto Nacional do Livro.
- Cia. Oxente. (2004). *Redemunho: Uma saga brasileira*. [Portfolio].
- Viana, F. (2015). Uma coleção de trajes de cena: Como lidar com ela? En: Ribeiro Azevedo, E. (Org.). *Anais do I Seminário de preservação de acervos teatrais*. Seminario llevado a cabo en Universidade de São Paulo (8-10 de agosto de 2012). USP-PRCEU; TUSP; LIM MAC. Recuperado en: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002704700.pdf>
- Viana, F., & Bassi, C. (2014). *Traje de cena, traje de folgado*. Estação das Letras e Cores.

EJE 3

COMPOSICIÓN,
CUERPO E IMAGEN

Imagen, aparato y sensibilidad en el montaje escénico-audiovisual: *baldío*

HÉCTOR BRIONES (Brasil)

Profesor del Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA|UFC) en el curso de Teatro-Licenciatura (grado) y la maestría en Artes y ProfArtes (postgrado). Doctor (2011) y magíster (2007) en Artes Escénicas por el programa de posgrado en Artes Escénicas de la Universidade Federal da Bahia. Actor y licenciado en Actuación por la Pontificia Universidad Católica de Chile (1994-1998). Coordina el Laboratorio de Investigación en Poéticas y Políticas del Cuerpo de la Escena (LAB-CENAs).

Recorrer la memoria/Recor
Dramaturgia del espacio
Dispositivo escénico de 'ba
- materiales de compo

Parte 3 – imagen-cuerpo como cifra
- choque del presente en el



PU

**Imagen, aparato y sensibilidad
en el montaje escénico-audiovisual: *baldío***

**Image, apparatus and sensitivity
in the scenic-audiovisual piece: *baldío* (waste)**

Héctor Briones

Instituto de Cultura y Arte de la Universidad Federal del Ceará

hectorbriones@ufc.br (ORCID: 0000-0002-8365-0265)

PALABRAS CLAVES / KEYWORDS

Escena, imagen, cuerpo, aparato, política /
Scene, image, apparatus, politics

RESUMEN

Este texto pretende pensar en el trabajo de la imagen implicada en los planos de composición espacial de la escena, y para tal, abordará algunos aspectos de un montaje llamado *baldío*, dirigido por el autor. Se busca aquí percibir algunas de las singularidades que la imagen acciona en este montaje, en un contexto teórico que relaciona arte y tecnología. Por medio de un juego escénico y audiovisual, *baldío* trata, de manera fragmentada, de historias que se originaron de vivencias reales de los actores y del dramaturgo. Este es un plano de memoria que se conjuga con el plano de la imagen para despertar —es lo que se quiere pensar aquí— un saber sensible para con la ciudad, con una otra manera de entenderla. ¿Cuál es entonces el estatuto de la imagen y del cuerpo que se puede delinear en este tipo de procedimiento escénico? ¿Se podría, por ejemplo, pensar en un estatuto político de la imagen en el teatro? Estas preguntas, más que buscar respuestas, proponen poner en discusión los alcances poéticos y críticos de la escena.

ABSTRACT

This text intends to think about the work of *image*, implied in the plans of spatial composition of the scene, and so, it will approach some of the elements of a piece titled *baldío*, directed by the author. What one wants to realize is some of the singularities that the image can trigger in this piece, in a theoretical context that relates art and technology. Through a scenic and audiovisual game, *baldío* deals, in a fragmented way, with stories that originated from real experiences of the actors and the playwright. This is a plan of memory that combines with the plan of image to wake up —that's what we want to think here— a sensitive knowledge of the city, with another way of comprehending it. So, what is the image and body statute that can be delineated in this kind of scenic procedure? We could, for example, think of a political statute of the image in the theater? These questions, more than searching for answers, intend to put in discussion the poetic and critical reaches of the scene.

Imagen, aparato y sensibilidad en el montaje escénico-audiovisual: *baldío*

Sobre lo micropoético (preámbulo)

Este texto se origina a partir de una ponencia presentada en el III Seminario Internacional de Artes Escénicas, en la PUCP,¹ cuyo tema fue: el cuerpo y el espacio en la creación escénica. Inscrita en uno de los ejes propuesto por este seminario, el de “Espacio, cuerpo y tecnología”, el cual posteriormente pasó a llamarse “Composición, cuerpo e imagen”.² Esta ponencia intentó pensar en un cruce entre estos dos ejes, que es también el intento de este escrito. Importa aquí, entonces, especialmente la relación entre tecnología, cuerpo e imagen, como disparadora de modos singulares de composición en el arte teatral. Modos que no se atienen más a esta o aquella poética predeterminada, sino que parten de un procesamiento, por parte de sus agentes artistas, de las variadas posibilidades combinatorias de los elementos teatrales, considerando sus propias inquietudes, sean estas personales, existenciales, sociales, entre otras. Sin dejar, evidentemente, de apreciar el legado de la tradición teatral, pero no de modo normativo y sí, podría decirse, de modo crítico-creativo. Esto es algo que marca el teatro latinoamericano de las últimas décadas³ y que, por lo visto, el seminario dio bastante

¹ Este Seminario tuvo lugar en la ciudad de Lima, Perú, entre los días 28 y 31 de mayo de 2019, organizado por la Especialidad de Creación y Producción Escénica de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). El título de la ponencia fue: “Por una imagen-cuerpo: dispositivos de creación en el montaje escénico-audiovisual *baldío*”.

² Se puede inferir que este cambio en el título del eje de la mesa se dio por motivo de los temas inscritos en la misma, los cuales estaban más relacionados con el juego de composición, cuerpo e imagen.

³ Para más detalles sobre este tema se citan aquí algunos autores que han contribuido con esta discusión, tales como: el chileno Ramón Griffero, la ecuatoriana Lola Proaño, el argentino Gustavo

atención, ya que nos propuso pensar en estas materialidades escénicas al concebir como tema general del evento tópicos *llave* del arte teatral, como son el cuerpo y el espacio. De hecho, al considerar los otros tres trabajos presentados en la mesa correspondiente al eje “Composición, cuerpo e imagen”,⁴ se puede destacar el interés de los ponentes por investigar procesos extremadamente singulares de creación teatral.

Micropoética es un término propuesto por el investigador teatral Jorge Dubatti para trazar el panorama teatral argentino, especialmente en la década de 1990, caracterizado por operar dentro de un canon de la multiplicidad, algo que se aplica también a buena parte del teatro latinoamericano contemporáneo, en el cual:

La nueva dramaturgia manifiesta una franca diversidad de motivaciones, mundos y estilos coexistentes. Las grandes certezas se han quebrado y, como consecuencia, todo está permitido para la nueva dramaturgia. Hay una absoluta libertad estética, una suerte de molecularización, de estallido en mil pedazos, acorde con la necesidad de dar cuenta, de múltiples maneras, de un estado de perplejidad frente a la realidad argentina e internacional. (Dubatti, 1999, p. 34).

Es justamente en este contexto, micropoético teatral, que importa realizar el cruce entre los dos ejes arriba citados: “Espacio, cuerpo y tecnología” y “Composición, cuerpo e imagen”. Esta indagación será hecha a partir de un montaje, dirigido por el autor, llamado *baldío*,⁵ en la ciudad de Fortaleza (Brasil), en un proceso colaborativo junto al grupo Pavilhão da Magnólia —Fortaleza (Ceará)— y al dramaturgo Astier Basílio —João Pessoa (Paraíba)⁶—. Lo que motivó esta opción fue el hecho de que este espectáculo se fue constituyendo en su proceso de creación como un montaje audiovisual, donde el trabajo de

Geirola o la cubana Magaly Muguercia, entre otros que han pensado en los alcances políticos del teatro del continente, ya fuera de las mallas brechtianas que marcaron buena parte del teatro político del continente de las décadas de 1960, 1970 y parte de 1980, al calor de la Guerra Fría. Sin dejar de considerar que este mismo teatro político ya era uno que tomaba distancia de un teatro burgués a la Stanislavski, que marcó el continente de las décadas de 1940-1950. Lo que se ataca aquí no es ni siquiera a Brecht o a Stanislavski (o Artaud, o Barba, o Grotowsky, o Mouchkine, Bob Wilson etc.) entre muchos otros directores que han contribuido enormemente con el arte teatral del siglo XX y XXI, sino a una cierta sumisión poética por parte de cierto teatro del continente que llegó a asumir a estos directores —en el habla de Griffero— prácticamente como un kit de armar (Griffero, 1999) y no como un estímulo creativo para pensar en sus propios modos compositivos y referidos a su propia realidad social.

⁴ Esta mesa estuvo compuesta por las siguientes ponencias, además de la citada: “Adolphe Appia e sua visão sobre atuação teatral: corpo-espaco”, por Angelo Marcelo Adams dos Passos (de Brasil); “Yuyachkani: aportes a la contemporaneidad de la dramaturgia colectiva en América Latina”, por José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez (Perú) y “La ritualización del escenario: de lo cotidiano a lo simbólico: Exploración semiótica del discurso visual del escenario teatral”, por Mihaela Radulescu (Perú).

⁵ *baldío*, de manera intencional, inicia su título con una letra minúscula, atendiendo metafóricamente al mundo minoritario del cual quiere hablar escénicamente.

⁶ Este espectáculo fue estrenado en el año de 2015 y aún pertenece al repertorio de este grupo, que lo sigue presentando hasta la fecha. Sus más recientes presentaciones fueron en la ciudad de São Paulo, los días 11, 12 y 13 de junio de 2019, en el teatro de la compañía Mungunzá, en un intercambio realizado con este grupo. Ver link: <https://www.ciamungunza.com.br/es-ar/programacao#baldio>

la imagen —tanto escénica como audiovisual, proyectada en dos telones, intercaladamente, en tiempo real, por medio de cámaras utilizadas por los mismos actores⁷— sirvió de estímulo para levantar algunas consideraciones relacionadas, especialmente, a la fuerza de la imagen escénica como una fuerza también corporal. Este será el foco de análisis sobre este espectáculo en este escrito.⁸ A partir de la experiencia de haber realizado este montaje, y al considerar este contexto micropoético en el cual este ciertamente también se insiere, interesa aquí menos proponer una especie de idea general de cómo funciona la imagen en el teatro y sí delinear, de manera singular a este montaje, lo que la imagen provoca en términos espaciales, o sea, de composición escénica. Dicho de otra manera, con *baldío*, se pretende aquí indagar en procesos creativos que consideren los planos espaciales de la escena como fuerza dramatórgica, donde el trabajo de la imagen puede adquirir intensidad corpórea. ¿Qué intensidad sería esta? ¿A qué se refiere? ¿Qué es lo que señala?

Sobre el aparato

Para realizar el cruce arriba anunciado, se quiere aquí destacar los términos de *tecnología*, *cuerpo* e *imagen* —los que se desdoblán en los otros términos, de *espacio* y *composición*— para delinear esta fuerza corpórea de la imagen escénica y entender lo que esta acciona en *baldío*, por lo menos, desde el punto de vista de su propuesta poética. Lo que está en juego aquí es un uso no utilitario de los recursos audiovisuales, algo que viene siendo pensado en otros ambientes artísticos que hacen uso de dispositivos tecnológicos. Es válido citar, por ejemplo, un artículo del artista brasileiro Moreira (2014), quien contrapone dos usos de la tecnología, uno artístico —donde da como ejemplo al robot *Alexitimia: An a Autonomous Robotic Agent*, de la artista Paula Gaetano Adi— y otro científico —aquí da el ejemplo del robot maniquí de tamaño humano real, *SAM - Sweating Agile Thermal Manikin*, del físico y psicólogo Mark Richards. Mientras este último pretende simular al cuerpo humano en términos de pérdida de calor y de movimientos, concibiendo el uso de tecnologías como un sistema procesador predeterminado de informaciones (enteramente dentro de un sentido técnico-instrumental), el primero va a borrar la frontera entre cuerpo y mente, ampliando y dando visibilidad a un sentido sensible de la tecnología.

Alexitimia es un robot constituido por una piel sintética, en formato semiesférico, el cual, al ser acariciado o palpado por el público, transpira, remetiéndolo a alguien que, incapacitado para expresar sus emociones, suda. De hecho, el término *alexitimia* es un

⁷ Se puede ver el dispositivo escénico y audiovisual de *baldío* en el siguiente link: Héctor Briones. [Pavilhão da Magnólia]. *baldío (teaser)* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=VM4VgGG7qls>.

⁸ Este texto complementa otro artículo, escrito por el autor junto a la investigadora Juliana Rangel, sobre el trabajo sonoro-vocal de *baldío* en conjunto con otro espectáculo del noreste brasileiro dirigido por esta autora. Se indica aquí el link de este artículo: Briones, H., & Pereira, J. R. (2018). VOZ EM ESTADO DE MOVÊNCIA: o saber corpóreo e político das vocalidades da cena em “Água, Flores e Anjinhos” e “baldio”. *Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas*, 1(31), 237-252. <https://doi.org/10.5965/1414573101312018237>

concepto clínico que describe a una persona que es consciente de sus sentimientos pero no sabe exactamente lo que estos significan, no logrando hablar de sus emociones. Lo que se abre aquí es un efecto sensible de este robot, que aun trabajando con interactividad y simulación del sudor (al estilo de SAM), no responde a un uso meramente técnico-utilitario de sus recursos tecnológicos. Así, Nóbrega también llama la atención para la dimensión de *aparato* que cumple esta obra de Paula Gaetano Adi, en el sentido que le atribuye a este término el filósofo Vilém Flusser (1985). Esto se debe al hecho de que esta obra se orienta por el experimentalismo, haciendo con esto, frente al automatismo de los recursos tecnológicos utilizados para componer *Alexitimia*. Esta artista logra forzar a su aparato a comportarse de modo inusitado, rompiendo con su programación técnico-instrumental, dándole nuevos horizontes poéticos y afectivos. Aquí se cruzan tecnología y sensibilidad, inaugurando otros territorios sensibles desde el arte, delineando una conexión afectiva de la obra, o sea, un saber corporal.

Flusser (1985; 2012)⁹ comenta de un saber *juguete* de los aparatos, que lo distancia de un saber meramente *funcionario*, dándole otros sentidos a su juego tecnológico. Y más aún, este filósofo llega a comentar que se trata, en realidad, de un combate con el programa de los aparatos. Las imágenes de un aparato técnico, la cámara fotográfica o audiovisual, por ejemplo, ya vienen pre-programadas, responden a un ámbito de lo probable, siendo este su saber técnico-instrumental. Se trata, justamente, de generar imágenes que sean improbables desde el punto de vista del programa de los aparatos, de torcer la mano de su automatismo, el cual predetermina el campo de lo probable. Esta fuerza del aparato se relaciona con lo que, en un plano sociocultural, el pensador Willy Thayer (2010) denomina de *tecnología* que organiza al mundo, cuando dice:

Son, entonces, algunas tecnologías las que han hecho de musa y patrón dominante que comprende la obra, la vida, su potencialidad, su modo de composición, su funcionamiento, su *ritmo*, su armonía, su brillo y elocuencia, su equilibrio, su 'verdad' o plenitud, su acabamiento, su crítica, su crisis, su fracaso (p. 27).

Lo que se deduce de esta citación es que los aparatos, las tecnologías, dan sentido al mundo, lo configuran, le dan acabamiento integral, inicio y fin, siendo esta, podría decirse, su fuerza normativa e instrumental. Pero si hay una fuerza utilitaria que resuelve y quiere

⁹ Hay un libro llave de Vilém Flusser para comprender, a modo de introducción, su teoría acerca de los aparatos, que es *La filosofía de la caja negra: las pruebas para un futuro de la filosofía de la fotografía* (Flusser, 1985). [Traducción propia]. También le sigue su otro libro *El Universo de las imágenes técnicas: elogio de la superficialidad*, (Flusser, 2012). [Traducción propia]. En la bibliografía se remiten los libros en portugués, que fueron las traducciones a las que se tuvo acceso. Otra razón para utilizar la versión en portugués, sobre todo del primer libro, es que según Arlindo Machado, estudioso de Flusser, la versión más completa es justamente la segunda edición, que fue publicada originalmente en portugués, en 1985 (Ed. HUCITEC), con bastantes cambios en relación a la primera, publicada en alemán, en 1983 (Göttingen: European Photography). El cambio del título, por ejemplo, que de *Por una filosofía de la fotografía* (1ª ed.) pasa a llamarse *Filosofía de la caja negra* (2ª ed.), es una buena evidencia de ese cambio. En español están disponibles como: Flusser, V. (2014). *Para una filosofía de la fotografía*. La marca editora; Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas*. Ed. Caja Negra.

dar un sentido total al mundo, hay también una fuerza, como fue visto con Flusser (1985), de juguete, que puede abrir otros y múltiples sentidos de mundo o, incluso —se podría pensar con Walter Benjamin, una de las principales inspiraciones del libro de Thayer (2010)—, un sinsentido, como abertura a la espera de otras posibilidades de mundo. Todo esto permite inferir que, en efecto, el aparato es algo relacional, habiendo todo un proceso de mediación envuelto en y a partir del aparato. Cesar Baio (2015), investigador en Arte y Tecnología, para quien Flusser es una referencia crucial en este campo de estudios —de hecho, la noción sobre el aparato como algo relacional fue inferida de su libro—, comenta que la imagen fotográfica es pensada por este filósofo fuera del abordaje tradicional de los estudios de comunicación, que lo hacen generalmente estudiando la relación entre objeto y representación. Según Baio:

En lugar de tomar la imagen como una representación (...) Flusser la analiza como resultado de un gesto, o sea, un movimiento significativo que tiene por objetivo intervenir en el mundo, de modo a dialogar con otros fenómenos que lo componen. (p. 95).

Se trata de la imagen como proyecto, performativa¹⁰, sensorial, corporal. Y, por qué no, de choque. Aquí se encuentra una clave para entender la imagen como cuerpo y que se quiere indagar en *baldío*. Y si páginas atrás se comentó acerca de un vínculo que se abre, en el ámbito del arte, entre tecnología y sensibilidad, interesa en esta parte bosquejar, a partir de la idea de la imagen como cuerpo y como choque, de un vínculo que se puede abrir entre *política* y *sensibilidad*. Se quiere arriesgar la idea de un estatuto político de la imagen en *baldío*. Ocurre que la imagen, en su fuerza sensorial, en el contexto del arte teatral, se da muchas veces por el juego de la espacialidad que posibilita la escena, permitiendo practicar-pensar sus diversos sentidos de composición, cuyo impacto puede llegar a agitar y modificar los hábitos perceptivos del espectador. Mas, ¿modificar para qué? ¿Dónde estaría aquí el sentido de lo político? ¿Por qué se junta aquí la imagen como cuerpo y como choque?

Sobre *baldío*

En *baldío*, por medio de un juego escénico y audiovisual que compone el mismo, 11 se abordan, de manera fragmentada, algunas historias que se originaron de vivencias reales de los actores y del dramaturgo. Durante el proceso de creación, al estar el grupo interesado en discutir temas que aborasen la violencia, pero también la delicadeza de nuestra vida cotidiana en Fortaleza —ciudad donde se creó el espectáculo— el dramaturgo, que creó el texto acompañando los ensayos, lanzó a los integrantes del grupo la propuesta

¹⁰ El mismo Baio (2015) indaga, al final de su libro, sobre una fuerza performativa de la imagen, a partir de estudios teatrales y de la performance (del brasileño Renato Cohen, del alemán Hans Thies Lehmann, entre otros), para pensar el trabajo de artistas, de distintos ámbitos, que cruzan arte y tecnología.

¹¹ [Ver la nota al pie nº7, donde se indica un link de un video con partes de este montaje].

de que contaran historias personales o historias reales que cruzasen estos dos términos. Estas historias fueron narradas por cada uno de los integrantes de manera escénica, cada uno preparó su escena y fueron grabadas como material de trabajo. Se contaron historias, por ejemplo (y que compusieron el texto de *aldío*), acerca de la separación de los padres desde el punto de vista de una niña; de un amor perdido y solitario en una fiesta popular en la región del Cariri (en el interior del estado de Ceará), a partir de un taller de performance; de la relación afectiva con un amigo que murió por una enfermedad, cuando niños; de la relación disciplinar de uno de los actores con su madre; de un señor jardinero cariñoso que mató a toda su familia; de la lucha homicida de facciones en los suburbios, entre otros. Estas historias fueron compuestas en cinco cuadros, algunas a veces mezclándolas por sus temas.

Paralelamente, un libro del autor australiano Shaun Tan (2012), *Cuentos de la periferia* (*Contos de lugares distantes*, en la traducción al portugués), inspiraba al grupo a discutir temas relacionados a los afectos de violencia y delicadeza. De hecho, la idea inicial del grupo era montar uno de esos cuentos cuando el dramaturgo lanzó la idea de las historias personales, lo que le dio al trabajo un aspecto de teatro documental. Aun así, la idea de cruzar las historias con otras referencias artísticas, de manera intertextual, se mantuvo. De hecho, en las propuestas de textos, el dramaturgo ya venía operando cruces de ese tipo, por ejemplo, al contar esas historias de manera no lineal y sí con interferencias; en el caso de la narración de la separación de los padres, hace un juego con la historia del niño que busca a su madre, en la película *Paris, Texas*, de Win Wenders. Desde el punto de vista de la composición escénica nos pareció importante abordar las historias en una lógica espacial que permitiera cierta simultaneidad de acciones, un espacio vacío donde se destacaran los gestos y movimientos corporales, para trabajar también con las sensaciones de abandono y de cuidado que nos daban a entender estas narraciones.

De alguna manera, todas estas vivencias, que se transformaron en texto teatral y en escenas, nos abrían un perfil marginal de la ciudad, en lo que esta presenta de abandono y trauma. Recorrer la memoria de los integrantes del grupo era recorrer también una memoria oculta de la ciudad, cuya dinámica sociocultural oficial, neoliberal y publicitaria se hace ver como la ciudad de la luz (de hecho, es un centro de turismo importante en el país). Pero no solamente esto, la memoria oculta que empieza a delinear, por su carga subjetiva de trauma, no logra hacerlo de manera objetiva —o técnico-instrumental— y sí por medio de una sintaxis tambaleante. De hecho, de aquí se origina la necesidad de no contar estas historias de manera lineal, por eso la importancia de operar con acciones simultáneas, explorando una multiplicidad espacial de la escena, lo que derivó también en el uso de texto con redundancias, aliteraciones, flujo de palabras ininterrumpido, muchas veces próximo a una poesía sonora.

Se opta, entonces, por el uso de videos (algo que ya había sido propuesto en los ejercicios de ensayo, cuando los integrantes contaron sus historias), como una manera de ampliar las posibilidades espaciales de la escena, intensificando el trabajo de la imagen. El dispositivo escénico fue compuesto por un gran rectángulo, con lugares para el público en los dos lados largos, frente a frente. En uno de los lados cortos había una gran pantalla de

proyección, y al otro lado corto una pequeña pantalla de proyección (que salía y entraba en escena). En estas eran proyectadas imágenes de los actores, en tiempo real, de manera intercalada. También eran proyectados videos pregrabados, con los actores del grupo performando en algunos espacios de la ciudad. Había tres cámaras en escena, dos dispuestas en dos diagonales del rectángulo y una dispuesta en el centro del espacio, mirando de arriba hacia abajo. Todo esto permitía que la imagen entrara no solo como representación sino como fuerza performativa de la escena, como gesto, al ampliar los cuerpos y los planos espaciales del rectángulo escénico, explorando su fuerza sensorial.

Aquí vale comentar acerca de una imagen que, de alguna forma, posibilitó uno de los cruces intertextuales más importantes para la dramaturgia escénica de este montaje. Es una que aparece en uno de los cuentos del libro de Shaun Tan (2012), llamado “El velatorio” —el autor australiano además de escritor es también quien ilustra sus cuentos—, que es la imagen de un perro sentado arriba de un televisor mirando un incendio.¹² Esta imagen sintetiza poéticamente todas las narraciones que constituyen el texto de *baldío*. De hecho, este cuento es proyectado casi en su totalidad durante una parte del espectáculo, de modo que los espectadores lo leen en silencio. El cuento trata de un perro que fue muerto a palos por su dueño y, poco tiempo después, una vez que hubo un incendio en la casa de este hombre, en el cual tuvo que sacar todas sus cosas a la calle, los perros del vecindario se aproximaron y se subieron encima de los electrodomésticos y muebles, ladraban, impidiendo que él se les aproximara. El hombre enfurecido fue a buscar un arma, los perros como que entendieron y antes de retirarse, mearon en las cosas y después lanzaron un aullido que estremeció aquella localidad. A partir de este cuento —una referencia literaria en diálogo con la escena en *baldío*— la imagen del perro se torna clave para la composición escénica, la escena busca poéticamente ser ese *aullido*. Como se comenta en el programa de este montaje (2015):¹³

Nos resuena e inspira la imagen de aquel perro del cuento de Shaun Tan, que resiste, sentado arriba de una tv, al olvido de la muerte violenta de otro perro. El perro aúlla, aúlla, aúlla... la fuerza de la imagen es la fuerza de ese aullido, de ese cuerpo, de ese aullido, de ese espacio, de ese aullido, de esas palabras, de ese aullido... Todo esto reverbera en el trabajo de los actores, en memorias que oscilan entre las palabras, entre los elementos de la escena, las imágenes, entre los mismos actores, porque se saben ficción, escena, memorias de memorias... de aquellos que no fueron... donde llueve... aullidos a lo lejos... de un lugar baldío. [Traducción propia].

¹² Esta imagen es la que también hace parte de la portada del libro de este autor australiano y que se puede ver en el siguiente link: <http://conexaocomlaje.blogspot.com/2016/07/livros-o-cortico-contos-de-lugares.html>

¹³ Pavilhão da Magnólia (2015). *baldío* [Programa].

Sobre imagen política

¿Qué gesto es ese que produce la imagen en *baldío*? En el caso de este montaje, se propone aquí que la imagen denota un saber sensible, por eso gestual, evidenciando una malla escénica relacional que quiere confrontar a los espectadores con otros planos perceptivos, lo que permitirá —este es el intento poético de este trabajo— una confrontación con otras representaciones de su propia ciudad. Como ha llegado a comentar uno de sus actores, en una entrevista hecha por el autor al grupo en 2017: “aquella historia, entonces, no es más nuestra, pero también es nuestra, se pueden reavivar en ellas memorias que son colectivas”. (Nelson Albuquerque, comunicación personal, 2017). [Traducción propia]. O como llega a comentar la actriz Silviene Lima: “me llama la atención la constante variación de agresión y delicadeza en aquellas hablas que son prácticamente cotidianas”. (Silviene Lima, comunicación personal, 2017). [Traducción propia]. Hay un sentido de colectividad, de memoria y de evidencia de una violencia social solapada en estas declaraciones, las cuales no pasan por un entendimiento sociológico de la ciudad y sí una percepción intensivamente subjetiva de la misma que se concretiza en la escena.

Se hace mención a un saber sociológico a partir de la pensadora, de la crítica cultural, Nelly Richard (2001), en especial sus estudios sobre la transición democrática chilena a fines de la década de 1990. Richard (2001) piensa acerca de un Chile posdictatorial, indagando en las redes de un consenso que se impuso en el sistema político democrático neoliberal de ese país, que dura hasta la fecha. Sistema político, dicho sea de paso, bastante conocido en buena parte de los países de este continente. Para esta pensadora, este tipo de democracia neoliberal produce una clausura del tiempo, del presente, debido a una serie de acuerdos político-institucionales que se practican a servicio de las órdenes del mercado.¹⁴ En el Chile de la década de 1990, por ejemplo, según ella, ni siquiera las Ciencias Sociales —que fueron imprescindibles para levantar y estudiar datos de los crímenes dictatoriales, a fin de poder proponer políticas públicas— hacen justicia al pasado. La Sociología, para ella, va a tratar lo herido de la historia reciente en un lenguaje tecnocrático de muertos (una estadística de los muertos y desaparecidos), retirando toda la carga de trauma y de convulsión de sentido que esta realidad, solapada por la alegría

¹⁴ Un ejemplo de cómo se dio esta conveniente onda de acuerdos en el Chile posdictatorial, en el “Chile de la Reconciliación”, como quedó conocido en la época, fue el siguiente: al ganar el plebiscito de 1988, que derrotó la dictadura de Pinochet, una de las principales preocupaciones del nuevo gobierno fue la de rever el truculento pasado dictatorial. Se propuso crear una comisión, que se llamaría Comisión de Verdad y Justicia, la cual contaría con miembros de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) en su composición, junto a otras entidades institucionales del gobierno. En el día 25 de abril de 1990, en el lanzamiento de esta importante comisión, que se encargaría de investigar los crímenes de lesa humanidad practicados por los militares en la dictadura, su nombre fue cambiado para Comisión de Verdad y Reconciliación, y quedó compuesta por cuatro miembros del gobierno y cuatro miembros de partidos políticos de la derecha —estos, con estrecho vínculo con el pasado gobierno militar y su discurso neoliberal, el cual, en realidad, nunca fue abandonado—. Lo problemático de todo esto es cómo este pasado sufriente ahora no cabía (y ni cabe aún) en esta red de consensos; Le incomodaba, impedía la alegría democrática, en realidad, la alegría neoliberal. La democracia que allí, a fines de 1990, emergía en Chile haría vista ciega de toda la convulsión afectiva de la memoria, y es en este sentido que la piensa críticamente Nelly Richard.

democrática, puede ocasionar. En este contexto, como esta autora afirma: “El consenso (democrático) reprime la desatadura emocional del recuerdo y solo nombra la memoria con palabras exentas de toda convulsión de sentido, para no alterar el formulismo minuciosamente calculado del intercambio político-mediático.” (Richard, 2001, p. 30-31).

Lo que queda evidente, en este contexto, es una constante gentrificación sociocultural que quiere apagar de su superficie todo desacierto, todo desajuste, todo lo que venga a incomodar o a desarticular el establecimiento de una democracia neoliberal, que más que pacífica (y de respeto a su diversidad social) es pasiva y connivente con el poder de turno. Todo esto llevó —se sigue aquí con Richard (2001)— a provocar una división perversa entre sensibilidad y política. Justamente, porque esta práctica socioeconómica neoliberal es también una práctica política de olvido para con lo más conmovedor que la historia reciente de nuestros países tienen de desastre y abandono. Demás está decir que la ciudad de Fortaleza cumple muy bien esta misión, de dejar afuera de sus redes de legitimación social todo lo que lo desconcierta; contando con una de las periferias con los peores índices de desarrollo humano (IDH) del país, sigue siendo proclamada (y autoproclamada) como la ciudad de la luz, a fines de sus servicios turísticos. Turismo que no es necesariamente perverso de por sí, pero que está relacionado muchas veces a toda una política de olvido de estas zonas marginales, las cuales cuentan con pocos proyectos de reinserción o equidad social y cultural.¹⁵ Para Richard, es urgente reatar estos lazos entre sensibilidad y política, pues es la manera de hacer tangible una carga crítica de la memoria, que actúa en el presente, como un choque del presente en el mismo presente, abriendo una temporalidad múltiple, la cual adquiere fuerza política al generar “nuevas versiones y reescrituras de lo sucedido que trasladen el suceso a redes inéditas de inteligibilidad histórica”. (Richard, 2001, p. 41).

Aquí reside la carga política de una imagen que impacta el cuerpo, como un choque, siendo esta su potencia sensorial —la imagen-cuerpo—, pues moviliza los afectos, perturba la memoria, pero no de manera necesariamente discursiva, objetiva, pues se deja operar por dudas, por incertezas, por desvíos en la significación directa. La imagen, por su fuerza corpórea entonces, gana estatus de cifra, que es también la fuerza de un lapsus, se podría decir con Thayer (2010), para quien la característica primordial de la cifra es la de imposibilitar lecturas sintéticas y sí producir lecturas divergentes, heterogéneas.¹⁶ Es como

¹⁵ Esto ha podido ser constatado al acompañar algunos proyectos sociales con arte en la periferia de esta ciudad, así como, acompañar procesos creativos de grupos que pertenecen a estas zonas marginales, defendiendo la periferia en cuanto una estética que se distingue críticamente de las estéticas del centro de la ciudad (como coordinador de un proyecto de extensión con vínculos institucionales con el Centro Cultural do Bom Jardim, un centro cultural que elabora proyectos artísticos y culturales con esa zona periférica de la ciudad de Fortaleza). Del mismo modo, como orientador de magíster del director Altemar de Monteiro, uno de los fundadores e integrantes de un importante grupo de la periferia de Fortaleza, Nós de Teatro, que constantemente está realizando acciones artísticas de crítica social y de pertenencia, especialmente con jóvenes.

¹⁶ Dice el pensador chileno Willy Thayer (2010): “la cifra es constitutivamente lapsaria en la coexistencia de policronismos y tensiones suplementarias que jamás podrían entrar en proceso de síntesis. La cifra se constituye en los intervalos que engendran discontinuidad” (p. 75).

si hubiera siempre otras imágenes coexistiendo dentro de la imagen que vemos, así como ciertamente hay otros presentes en el presente en que vivimos.

Es en este sentido que la imagen, en el juego escénico propuesto por *baldío* —que en su carga de cifra se abre a lecturas y sensaciones heterogéneas— puede operar como un choque, que es perceptivo, a fin de activar nuevas percepciones; en el cual la escena se abre a modo de un caleidoscopio, múltiple, no más sujeto a una linealidad representacional, ni a un programa técnico-instrumental. En este montaje se pone en práctica el intento poético de reatar los lazos entre sensibilidad y tecnología, al mismo tiempo que, entre sensibilidad y política, para tornar evidente las realidades contrastantes de la ciudad. Con los recursos audiovisuales se propone intensificar y operar justamente la fuerza corporal de las imágenes, intentando desatar sensaciones, abrir otros registros perceptivos y así abrir la escena como un abanico de tiempos, que son los de las historias que se cruzan a partir de otra imagen, la del perro baldío, como alegoría de la ciudad baldía.

REFERENCIAS

- Baio, C. (2015). *Máquinas de Imagem: arte, tecnologia e pós-virtualidade*. Annablume.
- Dubatti, J. (1999). El canon de la multiplicidad. *Revista Teatro CELCIT, Año 9 (11-12)*, pp. 30-36.
- Flusser, V. (1985). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. HUCITEC.
- Flusser, V. (2012). *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. Annablume.
- Griffero, R. (1999). *Sobre la dramaturgia del espacio*. Entrevista a Ramón Griffero por Violeta Espinoza. Griffero.cl. (Página web oficial de Ramón Griffero). <https://griffero.cl/sobre-la-dramaturgia-del-espacio/>
- Nóbrega, C. (2014). Por um ecología sensível entre máquinas e outros organismos. Em W. Ribeiro, & T. Rocha (Eds.), *Das Artes e seus territórios sensíveis*. Intermeios.
- Richard, N. (2001). *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Cuarto Propio.
- Tan, S. (2012). *Contos de lugares distantes*. Cosac Naify.
- Thayer, W. (2010). *Tecnologías de la Crítica: entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*. Ediciones Metales Pesados.

La ritualización del escenario: de lo cotidiano a lo simbólico

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA (Perú)

(Bucarest, 1950-Lima, 2021). Filóloga rumana especializada en Semiótica que ha desarrollado un papel muy importante en el Perú como curadora y docente. Fue directora del Museo de Arte de la UNMSM (1999-2001). Directora de estudios de la Facultad de Arte y Diseño PUCP y directora de la revista *Memoria Gráfica*, así como, del Laboratorio de Investigaciones y Aplicaciones de Semiótica Visual PUCP. Recibió el Reconocimiento a la Trayectoria Curatorial de la Asociación de Curadores del Perú (2021), Reconocimiento a la Investigación (PUCP 2010-2016) y los premios de Responsabilidad Universitaria Social (PUCP 2013-2016). Además, fue reconocida como Embajadora del Diseño Latino.

A woman with long brown hair and bangs, wearing a black sweater over a white collared shirt, is seated at a wooden conference table. She is smiling and looking towards the left. A microphone is positioned in front of her. On the table, there is a white nameplate, a stack of books, and a glass of water. The background shows a white projection screen and a blue chair with a patterned shawl draped over it.

Mihaela Radulescu
Perú

La ritualización del escenario: de lo cotidiano a lo simbólico

The ritualization of the stage: from everyday to symbolic

Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza
Pontificia Universidad Católica del Perú
(ORCID: 0000-0002-0846-1288)

PALABRAS CLAVES / KEYWORDS

Escenario, espacio, semántica, referencia, construcción de sentido /
Stage, space, semantics, reference, meaning construction

RESUMEN

En el espectáculo teatral la acción semántica del escenario abarca el espacio, los objetos, los personajes, las acciones. El escenario ofrece las condiciones para la construcción de sentido a partir de la selección y combinación de elementos que emergen de lo cotidiano, para transformarse en presencias simbólicas que expresan y transmiten, no sólo una realidad ficcional destinada a hacer funcionar una historia con un mensaje, sino también cierta visión del mundo, un enfoque interpretativo que parte de representaciones de signos e interacciones para ofrecer al público el marco referencial para la recepción del espectáculo. Convertir lo cotidiano en una construcción simbólica apela a la capacidad del escenario de poner en funcionamiento modos de dialogar y participar, desarrollando rituales de proyección del escenario hacia el mundo real, en tanto que significación e inclusión del espectador.

ABSTRACT

In the theatrical spectacle the semantic action of the stage includes the space, the objects, the characters, the actions. It offers the conditions for the construction of meaning from the selection and combination of elements. These emerge from the everyday, to become symbolic presences that express and transmit a fictional reality destined to make a story work with a message. They also express and transmit a certain vision of the world, an interpretative approach that starts from representations of signs and interactions, and offers to the public the frame of reference for its reception. Converting the everyday into a symbolic construction appeals to the ability to dialogue and participate, developing rituals of projection into the real world, as meaning and inclusion of the spectator.

La ritualización del escenario: de lo cotidiano a lo simbólico

El proyecto de generación de sentido que el espectáculo teatral pone en marcha teje una serie de interacciones entre los sujetos y los objetos que participan en la representación y significación de la obra teatral. La dinámica de estas interacciones crea un contexto, propio del mundo emergente del espectáculo, en el cual el tratamiento del espacio juega un rol importante, no sólo para la pragmática de la acción teatral en tanto que fuente para la constitución del universo ficcional, sino también por las huellas que deja en el espectador; para el cual, funcionará como agente de cambio en su visión del mundo por lo general y en su enfoque del tema abordado por el espectáculo, en particular. El semiótico Eric Landowski (2007) destacaba en este campo la interacción con el otro a partir de la articulación de diferentes regímenes de significación, para cuyo estudio proponía analizar las condiciones de emergencia del sentido, desde interacciones y contextos.

Consideramos en esta oportunidad el contexto del espacio teatral como contenedor flexible y dinámico de sujetos y objetos, para evaluar su acción hacia el público, fuente de interacciones, y para establecer modos de integración y significación, estrategias que concretan la fusión entre lo sensible y lo sistemático en el desarrollo que va desde la idea al proyecto y luego a su materialización. Se trata de una proyectualidad basada en un acto creativo que incluye la reorganización del campo perceptual del espectador, lo que produce una serie de ajustes dinámicos entre los copartícipes de la experiencia vivida, actores y espectadores, y genera efectos relacionados directamente con la materia sensible de la experiencia (Landowski, 2015).

La semiosis del escenario teatral

Para analizar el fenómeno de la proyectualidad proporcionada por la construcción y funcionamiento del escenario, se consideró la semiosis propuesta por Charles Morris (1985) con sus tres dimensiones: semántica, sintáctica y pragmática. La construcción semántica basada en la morfosintaxis del escenario se debe a las asociaciones entre formas y contenidos, con apoyo de los referentes y de la dinámica de alternancias entre la denotación y la connotación, que proporciona al público las bases para la interpretación del espectáculo. La construcción morfosintáctica organiza el espacio y los signos contenidos tomando en cuenta la lectura hipotética de sus significados e incluye el manejo del tiempo en la progresión de la obra. El resultado se da en la pragmática de los efectos, proceso que se realiza a través de la incorporación intencional y orientada de significados en la percepción del espectador. Los resultados de este análisis, aplicado a espectáculos y escenarios, se evalúan en función de los siguientes niveles de acción: el funcionamiento dialógico de la obra con el público, a partir de la generación de un contexto espacial; la organización conceptual de contenidos desde el planteamiento de una dinámica compositiva del escenario; la propuesta de efectos de sentido y efectos de recepción.

Los espectáculos analizados en esta oportunidad son los siguientes: *Degustación de Titus Andronicus* (La Fura dels Baus, España); *Wayra* (Fuerza Bruta, Argentina); *El gran teatro del mundo* (Perú). Su análisis, desde el punto de vista de su funcionamiento conceptual y dialógico, ha puesto de manifiesto estrategias de acomodación estratégica del escenario, que amplían el campo de pertinencia de la acción teatral. El espectáculo teatral tiende a funcionar, en estos casos, como un recorrido ritual, que integra al público a través de recursos morfosintácticos, con miras a la eficiencia simbólica del universo en el cual se integra al espectador (Fontanille, 2014). Para la intención comunicativa del espectáculo es significativa la apelación a esta estrategia, dado que las funciones de la ritualización de la experiencia teatral compartida contemplan por lo general la solución a problemas que la comunidad experimenta. En el conjunto de representaciones teatrales seleccionadas para el análisis, los problemas que se dejan entrever son de integración, interacción y participación a partir de un contexto dado. Son problemas recurrentes que caracterizan la sociedad contemporánea y que reciben un tratamiento simbólico por parte de las obras. Específicamente, por parte de la construcción y el funcionamiento del escenario, el cual desarrolla de este modo una pragmática de la integración estratégica, no solo a través del desarrollo de la historia y la actuación de los personajes, sino también a través de las interacciones que se centran en la experiencia física y perceptiva del espectador.

La praxis discursiva del escenario teatral

La exploración semiótica de las representaciones teatrales escogidas enfocó la producción de efectos de recepción (perceptivos, cognitivos, afectivos, sociales) desde el tratamiento del espacio y del cuerpo (contenedor y contenido). Los recursos del escenario con funcionamiento simbólico, partícipes en la gramática textual de la puesta en escena, desarrollaron una discursividad y una argumentación implícita que apelaban a

construcciones culturales arquetipales para proyectar los contenidos del argumento hacia la significación de la condición humana. Apelaron, por ejemplo, al concepto de límite y a la transgresión del límite, al concepto de cuerpo genérico, receptáculo de identidades transitorias, o al concepto de contacto o interacción, como base para la integración de personas en una comunidad. Por ello, fue necesaria una codificación plural del escenario, organizada en torno a dos sistemas semióticos diversamente estructurados en interacción en el escenario: el espacio y el cuerpo. La codificación ingresó en el campo de la productividad del espectáculo —progresión argumental, efectos de recepción, interacciones entre el espacio y el(los) cuerpo(s)— en cuyo marco desarrolló funciones a nivel topográfico (el espacio como parámetro físico del espectáculo), a nivel cronotópico (el espacio como contenedor de la dinámica de los cuerpos y del acontecimiento teatral en progresión) y a nivel textual (la estructura del espacio en relación con la discursividad de sus interacciones). (Zoran, 1998).

Centremos la mirada en el eje semántico de la gramática del escenario, que organiza la producción de sentido y discurso a nivel textual, desde la interacción espacio-cuerpo. El eje semántico del escenario propone dos principios generadores de dinámica compositiva, significados e interacciones: abierto/cerrado y exterior/interior. Cada uno de estos principios parte de una dualidad que expresa límites y tensiones, a la vez que impulsa acciones y define roles e identidades. El eje semántico incorpora el eje sintáctico del escenario, por su rol en la determinación de la distribución y la movilidad de los cuerpos (objetos y seres) en el marco de las relaciones que se tejen entre el contenedor y el contenido. Intervienen los conceptos de: contexto, marco, límite, distribución. La dinámica de las interacciones cuerpo-marco-espacio es la que conduce al tercer eje: el eje pragmático del escenario, el cual se hace cargo de los efectos de recepción. Las acciones que convergen para la constitución y funcionamiento de este eje ponen de manifiesto un principio fundamental: el cuerpo hace el espacio.

El eje semántico del escenario

Los aportes sintácticos y los efectos pragmáticos se relacionan a través de una compleja relación de causa-efecto, mediada por los contenidos semánticos producidos por el uso de los recursos con capacidad simbólica. Recordemos que el eje semántico del escenario se basa, en los casos estudiados, en los principios de abierto/cerrado y exterior/interior. Observemos cómo funciona el principio de abierto/cerrado, con sus límites y su voluntad de integración, en los espectáculos seleccionados: *El gran teatro del mundo*, *Degustación de Titus Andronicus* y *Wayra*. En los mismos espectáculos, observemos la acción del principio de exterior/interior, el cual remite a los efectos de expansión e inmersión, con sus diferentes grados de articulación. Los dos principios actúan en el dominio de la teatralidad para organizar las acciones teatrales y, de manera correspondiente, la mirada del público.

En *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca —espectáculo dirigido por Luis Peirano en 1997 y realizado en el atrio de la Catedral de Lima y posteriormente, en

2017, en el atrio de la Iglesia de San Francisco de Lima—, el límite entre interior-exterior se define en dos niveles: en el nivel ficcional, de representación de la esencia de la vida humana, y en el nivel situacional, de instalación del acontecimiento teatral en un espacio apropiado para sus revelaciones. En el nivel ficcional, el simbolismo de la obra y de su representación se vuelca sobre la ciudad y la vida cotidiana de su habitante, para provocar en el espectador la comparación entre sus vivencias y las experiencias representadas. Esta interacción produce huellas recíprocas, de la representación teatral en la visión del mundo del público y de la interpretación del público en los contenidos del espectáculo. Para el buen funcionamiento de este nivel, que articula espacios, tiempos y culturas, era necesario un apoyo físico para la inclusión del público y de su espacio cotidiano en el espacio ficcional; y al revés, una invasión del espacio físico cotidiano por parte de la representación teatral. Esta doble transgresión está destinada a debilitar los límites entre el espacio de la actuación y el espacio del público, con un efecto de expansión e interferencia de los dos espacios. Se crea de este modo un tercer espacio de interacción y comunión, propio para la difusión del concepto del espectáculo. La generación de este espacio fue facilitada a nivel situacional por la instalación del escenario en el espacio real de la ciudad, integrando lo sagrado con lo profano a través de la apropiación de los espacios de contacto (el atrio como acceso) entre la iglesia y la plaza pública. En consecuencia, se modificó la relación teatro–espectador, por la ampliación del acceso tanto de los actores como de los espectadores al otro espacio: el espacio sagrado de la iglesia, correspondiente a la tradición del auto sacramental y a su destino de revelación de las verdades de la existencia; y el espacio profano de la plaza pública, testimonio de las vivencias cotidianas de la gente. El espectáculo se manifestó como una gran transposición urbana, con un cambio de categoría cerrada (espectáculo teatral) a una categoría abierta (acontecimiento en expansión), cuyo dinamismo generó contornos irregulares y móviles para la acción teatral, que se proyectaron espacialmente en varias direcciones (vertical, lateral, circular). El espacio físico se definió de manera flexible, en el eje abierto-cerrado, según las secuencias del espectáculo.

En *Degustación de Titus Andronicus* —una versión libre de *Tito Andrónico* de William Shakespeare, creada en 2010 y representada por el grupo catalán Fura dels Baus, con la dirección de Pep Gatell— la expansión modular del espectáculo alterna con la inmersión del espectador, no sólo en el espacio ficcional, sino en el mismo acontecimiento teatral experimentado en el registro de lo real, como partícipe-consumidor de sus productos. El espectáculo cuenta con un montaje de atalayas mecánicas móviles que definen de manera progresiva y dinámica los contornos del universo ficcional y del espacio físico en el cual se inscribe el acontecimiento teatral: en consecuencia se produce la modulación del espacio, tanto físico como ficcional. Los actores se desplazan en altos andadores mecánicos por entre los espectadores, ofreciéndoles bocados en sus lanzas. El público está en el centro de este espacio que se redefine permanentemente en los ejes interior–exterior y abierto–cerrado. Su expansión se debe también a una realidad exterior ficcional complementaria que ingresa gracias a las grandes pantallas que soportan el peso y el ruido de las legiones en movimiento. En segundo lugar se abre a una realidad experimental gracias a la cocina y los recursos gastronómicos incluidos en el espectáculo. Durante la

función se cocinan varios platos que se ofrecen al público y al final unos treinta espectadores son invitados a ser parte del banquete final. El espacio físico-ficcional se centra en el concepto de consumo, que remite simbólicamente al consumo del poder que la tragedia de Shakespeare pone de manifiesto, asociado a la desmesura y a la violencia. El espectador consume imágenes, ideas, desplazamientos, alimentos, espacios. Construye paulatinamente un rol diferente al espectador contemplativo. Durante el espectáculo el público se mueve conforme se modula el espacio y consume sus bocados. Es una expansión flexible, semánticamente orientada a la participación del público en el acontecimiento teatral, con una inmersión resultante de las interacciones del público con el contexto emergente, en cuya hibridez se mezclan rasgos ficcionales y rasgos reales, con efectos en el posicionamiento del espectador, en su dinamismo y su consumo, que pasa a ser de un consumo estético (perceptivo, conceptual y afectivo) a un consumo real (de alimentos), con la re-definición de roles e identidades. El juego entre interior–exterior registra varias instancias y momentos. De igual manera, el principio abierto-cerrado se manifiesta en el rediseño constante del espacio y de sus interacciones con los cuerpos (actores, espectadores, objetos).

En el espectáculo *Wayra*, del grupo argentino Fuerza Bruta —creado en 2003, con la dirección artística de Diqui James y la dirección musical de Gaby Kerpel— se produce la reestructuración de las interacciones en un espacio cerrado, con el propósito de una completa inmersión del público en el acontecimiento en el cual participa. Aunque cerrado, el espacio funciona de manera multidireccional y el público debe cambiar de posición y reorientarse permanentemente, con cuerpo y mirada, a la vez que asimila una función actante particular, reaccionando a los impulsos sonoros, visuales, táctiles y dinámicos del espectáculo. La opción por el ingreso en un espacio cerrado y la inmersión de los participantes en un universo interior, hecho de símbolos que recorren el imaginario colectivo, ubican al público ante el espejo de su propia identidad, cuya revelación es facilitada por los arquetipos culturales del poder, en dos registros: real y onírico. En el registro de lo real se ofrecen las condiciones de su liberación de las rutinas de las reacciones cotidianas. La música y el ritmo de las acciones crean el marco perceptivo-afectivo del ritual en el cual el público participa, correspondiente a la superación de sus límites y temores y a la revelación de sus deseos y del poder de cumplir con ellos. En el registro de lo onírico se confrontan los temores (el fracaso, la incomunicación) con la fuerza de los deseos (volar, alcanzar, sentirse parte de una comunidad, gozar de la belleza de los sueños de superar la condición cotidiana limitante). El efecto es de catarsis y, en este caso, el ritual que anteriormente se centraba en la revelación del destino del ser humano (*El gran teatro del mundo*) o en su participación estructurada en las redes de poder (*Degustación de Titus Andronicus*), ahora se desarrolla en torno a la liberación individual y colectiva de las rutinas y las presiones de lo cotidiano. Para los tres objetivos de la ritualización del escenario ha sido significativo el uso de los ejes semánticos interior-exterior y cerrado-abierto, cuya colaboración ha permitido el planteamiento de un escenario móvil y flexible, gracias a sus interacciones espaciales, humanas y objetuales.

Considerando en el eje semántico del escenario la interacción cuerpo–espacio, es significativo el uso del cuerpo para la representación de varias identidades en las obras mencionadas, en diferentes proporciones. Se pone en funcionamiento en este caso una isotopía cuyos elementos migran de un personaje a otro, para constituir la presencia discursiva de *ser-en-el mundo*, en las condiciones actuales, un ser que se divide y se desplaza, atomizándose, multiplicándose y finalmente unificándose en la condición humana. Es una particularidad que se integra en la intersemiótica (Lotman, 2000) propuesta por la interacción cuerpo-escenario y que se proyecta en una pragmática del discurso, con funciones de comunicación que abarcan, no sólo el mensaje de la obra y su generación de sentidos, sino también su capacidad de simbolización, siendo esta última función la que relaciona la obra con la memoria cultural y amplía su área de acción. La captación impresiva de los valores de esta inter-presencia, así como la implicación cognitiva y emocional del espectador, pueden abordarse entonces en dos niveles. El primero referente al entorno del acto teatral, mientras que el segundo enfoca el entorno cultural con sus interacciones entre lo individual y lo colectivo.

Conclusiones

El escenario, con su planteamiento espacial-objetual en el cual interviene el cuerpo, asume las funciones de la instancia narrativa, para la cual aportan también los recursos sonoros y la iluminación, mientras que el cuerpo se encarga de la mediación del relato. La convergencia de los planos de significación del espectáculo en la construcción y el funcionamiento del escenario se apoya en las interacciones entre la obra y el público, facilitadas por el uso de los ejes semánticos abierto–cerrado y exterior–interior. La significación resultante es similar a la que se produce en la mente humana: se junta la información con la interpretación, lo cotidiano con lo simbólico, lo concreto con lo abstracto. Asimismo, se trabajan los límites del espacio, de la comunicación y de la participación del espectador para conseguir la expansión del acontecimiento y la inmersión del público.

La concepción fenomenológica del cuerpo en el escenario expande su territorio hasta llegar a una escenografía del cuerpo interactuando con la escenografía del escenario. Una interacción entre dos sistemas semióticos de la cual resulta una dinámica que crea un contexto, propio del mundo emergente del espectáculo, en el cual el tratamiento del entorno del cuerpo (espacio envolvente y espacio marco) juega un rol importante, no sólo para la pragmática de la acción significativa en tanto que fuente para la constitución del universo ficcional, sino también por el efecto en el público. Analizar las condiciones de emergencia del sentido, desde interacciones y contextos, remite a considerar el contexto del escenario más allá de su condición de contenedor de sujetos y objetos, para evaluar su apertura y su extensión hacia el público.

Observar y sistematizar el proceder generativo de la interacción cuerpo–espacio conlleva a analizar de manera particular el efecto constitutivo de la presencia y acción de la heterogeneidad, con la conectividad cultural que ésta implica. Con este fin es relevante considerar la dinámica de renovación en la producción de la diferencia, la expansión

semántica, morfosintáctica y pragmática del entorno y las acciones teatrales. Asimismo la disolución de los límites tradicionales en una presentación teatral. La apropiación de signos y recursos se integra en la constitución hipercultural del mundo actual, un mundo mosaico con el cual el público está familiarizado, en tanto que entorno de experiencias de vida.

REFERENCIAS

- Fontanille, J. (2014). *Prácticas semióticas*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Landowski, E. (2007). *Presencias del otro*. Fondo editorial de la Universidad de Lima.
- Landowski, E. (2015). *Pasiones sin nombre. Ensayos de sociosemiótica*. Fondo editorial de la Universidad de Lima.
- Lotman, Y. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Cátedra.
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós.
- Zoran, G. (1998). Towards a Theory of Space in Narrative. *Poetics Today*, 5 (2), 309-335.
<https://doi.org/10.2307/1771935>

EJE 4

EXPERIENCIAS
METODOLÓGICAS SOBRE
*EL CUERPO
Y EL ESPACIO*

Por una ambiencia sonora de la escena: voz en estado de escuchar la escena-mundo

JULIANA RANGEL (Brasil)

Investigadora de las Artes Escénicas en el área de la Voz. Doctorada en Educación (Pedagogía/Música) por la Universidad Federal do Ceará (UFC) y magíster en Artes Escénicas por la Universidad Federal de Bahía (UFBA). Profesora de voz en el curso de Teatro-Licenciatura y magíster Profesional en Artes (ProfArtes), ambos del Instituto de Cultura y Arte (ICA) de la UFC. Actualmente integra el grupo de investigación Laboratorio de Investigación en Poéticas y Políticas del Cuerpo de la Escena (LAB-CENAs/UFC), en el cual estudió las instalaciones sonoras, así como, participó en el proceso creativo junto a músicos y actores de *Água, flores e anjinhos* y *Iararana*. Sus investigaciones escénicas están relacionadas al proceso creativo en artes, pedagogías de la voz en un sentido cuerpo-sensorio-vocal, de un estado de “escucha” y de creación de ambiente sonoros en/de la escena.



**Por una ambiencia sonora de la escena:
voz en estado de escuchar la escena-mundo**

**For a sound ambience of the scene:
voice in a state of listening in the world-scene**

**Por uma ambiência sonora da cena:
voz em estado de escuta da cena-mundo**

Juliana Rangel

Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará

julianarangelfp@yahoo.com.br (ORCID: 0000-0002-9732-3812)

PALABRAS CLAVES / KEYWORDS

Ambiencia sonora de la escena, cuerpo-vocal, escucha, proceso de creación vocal, pedagogías de la voz / sound ambience of the scene, body-voice, listening, vocal creation process, voice pedagogy / ambiência sonora da cena, corpo-vocal, escuta, processo de criação vocal, pedagogias da voz

RESUMEN

Cada lugar tiene su propio contexto sonoro formado por los encuentros sonoros establecidos entre el cuerpo-vocal y la materialidad sonora del ambiente. Nuestra sociedad actual, muchas veces movida por la fugacidad, deja pasar desapercibida las experiencias sutiles, la delicadeza de escuchar cada sonido. El presente texto, a partir del presupuesto de que estamos y/o necesitamos estar en relación con el mundo sonoro que nos rodea, desdobra esa temática para el pensamiento de la práctica vocal en las artes de la escena. De este modo, se abordan en este texto procesos de creación y de aprendizaje que potencializan ambientes, encuentros, tales como: voz-escena, voz-cuerpo, voz-otro, voz-mundo, en constantes diálogos sensibles. Son encuentros generadores de ambiencia(s) sonora(s) de la escena, con sus múltiples posibilidades de percepción, creación y alcances pedagógicos para una vocalidad escénica.

ABSTRACT

Each place brings its own sound context formed by the sound encounters established between the vocal-body and the sound materiality of the environment. Our current society, often driven by fugacity, leaves unnoticed the subtle experiences, the delicacy of listening to each sound. The following text, from the assumption that we are and/or need to be in relation with the sound world that surround us, unfolds this theme for the thought of the vocal practice in the arts of the scene. In this way, it is approached in this text, processes of creation and learning environment enhancers, of encounters, being: voice-scene, voice-body, voice-other, voice-world in constant sensitive dialogues. These are gatherings that generate the ambient(s) soundscape(s) of the scene, with its multiple possibilities of perception, creation and pedagogical scope for a scenic vocality.

RESUMO

Cada lugar traz o seu contexto sonoro próprio formado pelos encontros sonoros estabelecidos entre o corpo-vocal e a materialidade sonora do ambiente. Nossa sociedade atual, muitas vezes movida pela fugacidade, deixa passar despercebido as experiências sutis, a delicadeza da escuta de cada som. O presente texto, a partir do pressuposto de que estamos e/ou precisamos estar em relação com o mundo sonoro que nos circunda, desdobra essa temática para o pensamento da prática vocal nas artes da cena. Deste modo, aborda-se neste texto, processos de criação e aprendizagem potencializadores de ambientes, de encontros, sejam eles: voz-cena, voz-corpo, voz-outro, voz-mundo em constantes diálogos sensíveis. São encontros geradores de ambiência(s) sonora(s) da cena, com suas múltiplas possibilidades de percepção, criação e alcances pedagógicos para uma vocalidade cênica.

Por una ambiencia sonora de la escena: voz en estado de escuchar la escena-mundo

Estamos sumergidos en un mundo sonoro desde nuestra vida intrauterina. En el útero acuoso de la madre el feto escucha las primeras resonancias, va formando y afinando su oído, reconoce la musicalidad de la voz del padre y de la madre. Con el nacimiento tenemos acceso a otros sonidos que hacen parte del paisaje sonoro en el cual también estamos inmersos. El investigador musical de la ecología acústica, Murray Schafer (1991, 2001), llama la atención sobre los cambios sonoros transcurridos a lo largo de la historia y el modo en que estos afectan a nuestras vidas. Sus estudios alertan sobre los peligros de la difusión indiscriminada e imperialista de los sonidos en diversos contextos de la vida humana. Tenemos dificultad de oír y discriminar, en la actualidad, los variados sonidos de la naturaleza, los cuales están amenazados de extinción. El canto de un pájaro, por ejemplo,

es identificado como el “sonido de un pajarito” pero, de una manera general. Las personas no logran identificar cuál es el pajarito que emite aquel canto. Percibimos una masa sonora y diferenciamos poco los sonidos que nos rodean y que componen un paisaje sonoro que puede traer sensaciones de placer o de incomodidad para nuestra corporeidad.

Se puede decir que en todo el mundo el paisaje sonoro alcanzó su ápice de vulgaridad en nuestro tiempo, y muchos especialistas han predicho la sordera universal como la última consecuencia de ese fenómeno, a menos que el problema venga a ser rápidamente controlado (Schafer, 2001, p. 17).¹

Schafer coloca que, en el curso de la historia occidental el oído fue cediendo lugar para el ojo, teniendo como marco el desenvolvimiento de la imprenta y de la pintura en perspectiva. Según Schafer (2001):

Uno de los más evidentes testimonios de ese cambio es el modo como imaginamos a Dios. No fue sino en el Renacimiento que ese Dios se hizo figurable. Anteriormente él era conocido como sonido y vibración. En la religión de Zoroastro, el sacerdote Srosh (que representa el genio de la audición) se pone entre el hombre y el panteón de los dioses y escucha los mensajes divinos que él le transmite a la humanidad (p. 27).

Antes de la era escrita, la historia y los relatos eran transmitidos por las tradiciones orales. La audición era algo vital. En ambientes rurales, en las villas de pescadores o en comunidades menores, podemos aún hoy tener otras percepciones sonoras, diferenciar los sonidos de la naturaleza, deleitarnos con las curvas melódicas y rítmicas del contar de un relato. El oído de las personas, en la época actual, necesita de un tiempo o de una intención de escuchar más afinada para poder percibir los matices sonoros: “La mente necesita tornarse más lenta para poder captar las mil transformaciones del agua en la arena, en la argila... Cada gota repiquetea en una altura distinta” (Schafer, 2001, pp. 34-35).

¿Cuál es la relación entre los seres humanos y los sonidos del ambiente?, ¿cómo ese mundo sonoro afecta nuestro cuerpo?, ¿cómo esos sonidos nos forman y nos transforman?, ¿qué sonidos marcan nuestro cuerpo, nuestra voz, nuestro tiempo?, ¿cómo los sonidos se transfiguran en un ambiencia² sonora de la escena?

Podemos tener la experiencia y capturar, en el cuerpo, ambientes sonoros de nuestros lugares y épocas cuando estas nos dejan marcas. Podemos reconstruir, incluso, ambientes sonoros del pasado. Schafer (2001) nos comenta sobre algunos testimonios auditivos presentes en la Literatura, citando un pasaje del libro *Sin novedad en el frente* de

¹ Todas las citas de los autores que no son brasileños fueron traducidas a partir de las traducciones de sus libros existentes en portugués y están todos debidamente referenciados al final del trabajo. De los demás autores se hizo una traducción directa del portugués.

² En el campo de la acústica el término *ambiencia* se refiere a una manera de determinar la relación entre la percepción del sonido escuchado y el lugar dentro del cual se está escuchando, o sea, se refiere a la relación entre la manera en que se escucha y el espacio/lugar en donde se está.

Erich María Remarque, dando un ejemplo de sonidos producidos por cadáveres en una guerra:

Los días son calurosos y los muertos yacen desenterrados. No podemos ir a buscar a todos, no sabríamos qué hacer con ellos. No necesitamos, sin embargo, preocuparnos: son enterrados por las granadas. Algunos tienen los estómagos hinchados como globos, silban, eructan y se mueven. Son los gases que se agitan en ellos (p. 25).

Según Schafer, la experiencia es la que da la autenticidad de testimonio al relato, algo importante para poder realmente pensar en las relaciones del sonido con el ambiente. Se trata, según él, de testimonios auditivos. Eso nos remite a la noción de *experiencia* pensada por el filósofo alemán Walter Benjamin (1993), quien parte del sentido etimológico de esta palabra percibiendo un parentesco lingüístico entre el término alemán *erfahrung* (experiencia) con el término *gefahr* (peligro). Algo parecido ocurre en el origen latino de la palabra *experiencia*: *experientia* (ej.: fuera/*peri*; arriesgar/*entia*, agente), en la cual también el interfijo *peri* es próximo de *periculum* (peligro). Siendo así, la experiencia es lo que nos marca corporalmente e interrumpe la linealidad de nuestro tiempo presente, nos muestra que este no es continuo en sí mismo, sino discontinuo, siendo estas marcas como testimonios de otro tiempo.

La experiencia, la posibilidad de que algo nos pase o nos toque, requiere de un gesto, de una interrupción (...) del presente (...) requiere parar para pensar, parar para mirar, parar para escuchar, pensar más despacio, mirar más despacio y escuchar más despacio; parar para sentir, sentir más despacio (Bondía, 2002, p. 24).

Es necesario hacer una parada en el tiempo, como dice Schafer (2001), para poder escuchar atento a los sonidos del mundo, que pueden también ser oídos como testimonios del mundo y que nos alcanzan receptivamente. “La experiencia es lo que nos pasa, lo que nos acontece, lo que nos toca. No lo que pasa, no lo que acontece, no lo que toca” (Bondía, 2002, p. 21). El saber de la experiencia mueve nuestra sensibilidad corpórea, que es una manera humana singular de estar en el mundo. La experiencia nos lleva a otros saberes que sólo son posibles si el cuerpo se encuentra abierto a experimentar lo que todavía es incierto, desconocido, lo que no puede ser anticipado, al acontecimiento que atraviesa el cuerpo en el tiempo presente. De este modo, se hace posible preguntar: ¿qué experiencias sonoras marcan nuestro cuerpo? ¿Cómo pensar/hacer/potencializar una experiencia sonora del mundo que sea capaz de germinar un saber para la escena?

Los sonidos de la tierra, de las aguas, del viento, de la lluvia, de los animales, las creencias, los acontecimientos históricos, voces de personas que habitan un determinado espacio, configuran constantemente la ambincia sonora viva de un lugar, enriqueciendo su lengua, inventando expresiones, creando y reinventando vocablos, credos. Es esa sonoridad pulsante, viva, que necesita estar en juego cuando se habla de la voz en la escena. Esta necesita bailar, o volver a bailar con la ambincia sonora, reavivando sus memorias sonoras de tiempos pasados, en los que el habla era apasionada, más próxima

a la música o a una canción. De este modo, la vocalidad de la escena teatral requiere de una relación dialógica entre los sonidos de su paisaje sonoro y fuera de él, entre el sonido y el silencio, entre los sonidos del presente y de la memoria, entre los sonidos del día y de la noche, entre los sonidos que habitan un cuerpo y otro, en un flujo constante de encuentros. Encuentros en los cuales están implicados, especialmente, cuerpo y ambiente.

Efectivamente, el mundo nos llega por los sentidos, de manera más precisa, se trata de un “encuentro entre el cuerpo sensible y el mundo sensible” (Assumpção, 2010, p. 21). El performer cearense Pablo Assumpção (2010), al relatar su experiencia en una sala de exvotos anexa a la estatua del Padre Cícero, en la ciudad de Juazeiro do Norte (Ceará-Brasil), que es un espacio “completamente forrado de retratos de votivos: decenas de millares de fotografías a color reproduciendo los cuerpos en carencia y piedad de los fieles” (p. 20), comenta cómo eso afecta intensamente a su cuerpo, produciéndole un estado de luto, “un lamento que no se exterioriza sin ambivalencia” (p.20). Este estado, comenta este autor, en lugar de paralizarlo es, al contrario, productor de conocimiento que lo lleva a intentar levantar una opinión, pero el afecto ambiguo en el cual está inmerso le impide fijarlo en una única idea. Lo que este performer delinea es un pensamiento de tránsito, en el cual este saber se da, principalmente, a partir de una sensorialidad material no solamente del cuerpo, sino también del lugar, del ambiente. Como él mismo comenta:

Sin lugar a dudas el lamento que mi cuerpo construyó en ese espacio ritual fue una proyección psíquica organizada por mis sentidos corporales, aunque fue a partir de una densidad sensorial que objetivamente ya estaba allí, propia de aquel contexto. Cada fotografía materializaba una memoria, una penitencia, un viaje hasta el huerto, un gesto. Si mi cuerpo creó fantasmas, él no lo hizo de modo aleatorio, sino justamente en el encuentro con la memoria material del contexto por donde circulaba (Assumpção, 2010, p. 20).

Hay memorias implicadas en la sensorialidad del cuerpo y del mundo, o sea, hay historias, hay cultura, o se podría decir también, cultura sensorial. Se rompe la dicotomía cuerpo y mundo, operando un pensamiento que haga posible, justamente, dibujar sus posibles relaciones, sus flujos sensoriales. Dos investigadoras de los estudios del cuerpo, Christine Greiner y Helena Katz, también afirman que existe una continua negociación entre cuerpo y ambiente, produciéndose transformaciones tanto en uno como en el otro. No hay, por lo que muestran en sus estudios, una dicotomía entre sujeto y objeto y sí, interrelaciones: “medio y cuerpo se ajustan permanentemente en un flujo inestancable de transformaciones y cambios” (Greiner & Katz, 2001, p. 71). Para ellas el cuerpo es en realidad un *cuerpomedía* y en esa condición negocia con el mundo, como si quisiera entenderse como movimiento en un mundo de igual manera en movimiento. *Cuerpomedía*, de este modo, es una estrategia tanto para invalidar la posibilidad de ver el mundo como un objeto neutro —sin memoria— que espera a un sujeto que venga a darle significado, como para anular la idea de cuerpo como recipiente cuyo vacío es llenado por informaciones del mundo. Ni el cuerpo, ni el mundo son medios por donde la información simplemente pasa, ellos entran en contacto, choque, ruptura, continuidad, pliegues,

contaminaciones con otros saberes y el cuerpo es esta encrucijada. Se trata del cuerpo como medio de sí mismo, no como medio de transmisión. (Greiner, 2005, p. 131).

A modo de ejemplo será descrita una de las propuestas de creación realizada en el laboratorio de investigación “Vocalidades Poéticas”, durante el proceso creativo de la escena-instalación *Água, flores y angelitos*.³

¿Quién va a poner agua en las flores de los angelitos?

Silencio.

“Dice John Cage – el silencio, eso no existe. (Pausa de treinta segundos y escuchen.) [...] Si es así, ¿el silencio es ruido? (Pausa de treinta segundos) [...] El silencio es una caja de posibilidades. Todo puede pasar para romperlo” (Schafer, 1991, p. 71). El silencio es algo lleno de posibilidades en la música y también en el teatro. Muchas veces un sonido, una palabra que antecede al silencio o, incluso, la suspensión provocada por un silencio, sigue reverberando, encuentra otras palabras, cadencias sonoras, en el trayecto de la memoria hasta que otro sonido sea iniciado. “Luego, aunque indistintamente, el silencio suena” (Schafer, 1991, p. 71).

La pregunta: “¿quién va a poner agua en las flores de los angelitos?”, del texto *Flores D’América* de João Denys, otorgó a la escena-instalación llamada *Água, flores e anjinhos*⁴ un momento de silencio, un estado de suspensión en la escena producido por esta pregunta, que convocaba a las actrices y al espectador a querer encontrar respuestas. Fue a partir de la abertura provocada por el silencio de esta pregunta que se originó el nombre de nuestra performance-instalación escénica, al considerar como potencia de imagen a esos tres sustantivos: *água, flores y angelitos*. A partir de esta pregunta fueron propuestas acciones que se realizaron al inicio del proceso, considerando los ejercicios de escuchar de Schafer (2001). La primera tarea fue la de aprender a escuchar, muchos ejercicios fueron realizados con este fin, pero el más importante fue el de respeto y percepción del silencio. Fueron realizados, además, ejercicios de relajamiento y concentración, como preparación y apertura a otras camadas del acto de escuchar, para poder ejercitar un modo de escucha *clariaudiente* del ambiente externo a la sala de ensayo. “Silenciar el ruido de la mente: tal es la primera tarea — después, todo lo demás vendrá a su tiempo” (Schafer, 2001, p. 358). “Poco a poco los músculos y la mente se relajan y el cuerpo se desarrolla, tornándose gradualmente un oído. Alcanzando un estado de liberación de los sentidos” (p. 362).

³ *Água, flores e anjinhos* (*Água, flores y angelitos*) fue una escena-instalación teatral realizada durante la investigación de doctorado de la autora de este texto. El laboratorio práctico de la investigación fue realizado con actrices del Curso de Teatro-licenciatura de la Universidad Federal del Ceará (Brasil). Más detalles sobre este proceso de creación pueden ser encontrados en la tesis de doctorado titulada: “Voz em Estado de Escuta: por uma pedagogia em vocalidades poéticas no ambiente da cena”. (Rangel, 2014). La referencia está registrada en la bibliografía.

⁴ Presentación pública del laboratorio práctico de esta investigación, “Vocalidades Poéticas”, como parte del proceso creativo en el cual fueron realizadas cuatro presentaciones en el mes de septiembre de 2013, en el Teatro Universitario (TU) de la Universidad Federal del Ceará.

Se describen abajo algunos de los ejercicios realizados buscando sonidos en el paisaje sonoro del cual hacíamos parte durante nuestros laboratorios en el escenario del Teatro Universitario de la UFC, así como en las áreas externas de este teatro, al aire libre, tanto en los jardines como también en lugares próximos a la calle:⁵

1. Escribir todos los sonidos que se estaban escuchando en el momento. Después, intercambiar con el grupo leyendo en voz alta los sonidos, observando las diferencias en la escucha de cada participante. Para este ejercicio, Schafer (2001), llama la atención sobre el hecho de que todos tendrán una lista diferente, por lo tanto, el acto de escuchar es personal. Percibimos que este es un buen ejercicio para cultivar el hábito de escuchar, no sólo en la sala de ensayo mas, del mismo modo, en otras instancias del cotidiano.
2. Después de hecha una lista con los sonidos escuchados, categorizar los sonidos de acuerdo a su origen: sonidos de la naturaleza, sonidos tecnológicos, sonidos producidos por el ser humano.
3. Después de la discusión fue sugerido que las participantes categorizasen los sonidos escuchados en: sonidos oídos incesantemente, o sea, sonidos continuos (C); sonidos que sonaron más de una vez, o sea, que se repitieron (R); y sonidos que fueron oídos apenas una vez (U). Fue interesante percibir que, cuando algunos de los sonidos fueron experimentados en las voces de las actrices —dividiendo quien haría el sonido continuo, el que se repite y el que se daría una sola vez— quedó evidente, durante este experimento sonoro, que esta división traía algo valioso en términos de percepción, permitiendo pensar en capas de texturas sonoras en diálogo. La sonoridad realizada antes de esta indicación, que era bastante plana, empezó a ganar relieves a partir de esta improvisación, la cual nos acompañó en algunos de los laboratorios de esta investigación.
4. Paseo sonoro: fue propuesto que cada grupo de tres personas crease un trayecto por el área externa del Teatro Universitario y, a medida de que alguna de las participantes encontrara algún sonido interesante, ese sonido era indicado para que las demás lo percibiesen durante el trayecto. Esos sonidos podrían ser originados por los diferentes pisos por donde caminaban, a causa de sus distintas superficies (madera, pasto, cemento), o por sonidos de la naturaleza o sonidos tecnológicos (autos, aire acondicionado), sonidos humanos, entre otros.

Uno de los grupos percibió y llevó su propuesta hasta el final de su trayecto, que fue la de escuchar sonidos de aguas que corrían de diversas maneras por el espacio (en cañerías y desagües de la estructura del teatro). Estas fueron posteriormente sonorizadas vocalmente, llegando a crear una secuencia sonora para esa experimentación. De las marcas sonoras derivadas de este ejercicio de investigación de ese paisaje sonoro, resultó una de las escenas de la instalación.

⁵ El Teatro Universitario de la Universidade Federal do Ceará está localizado en la Avenida da Universidade, barrio Benfica, Fortaleza- Ceará, en Brasil.

Iniciamos el trabajo con ese cuerpo-agua encarnado, de estallidos de gotas de agua que horadan, del chorro de las llaves, del resbalar del agua en el techo... dejando que las experiencias acogidas en el escuchar del agua, del ambiente sonoro en el que estábamos insertadas, fuesen transfiguradas en la escena sonora que estábamos creando. Conociendo al mundo por la experiencia y haciendo transbordar la imaginación, en este sentido, podemos escuchar la música de las aguas, de las piedras, la sonoridad de los angelitos. La percepción de los sonidos del agua, por su dinámica fluida, fue de gran importancia para traer al laboratorio otra energía que contrastaba con la energía telúrica que atraviesa también buena parte del texto *Flores D'América*.

De todos los sonidos, el agua, el elemento original de la vida, tiene el más espléndido simbolismo (...) La lluvia, un riachuelo, una fuente, un río, una cascada, el mar, cada cual produce su sonido que es único, pero todos comparten un rico simbolismo. Ellos hablan de limpieza, de purificación, refrigerio y renovación (Schafer, 2001, p. 240).

La textura sonora originada a partir de la investigación de sonidos de agua, durante el laboratorio, hizo surgir una escena-instalación que llamamos *voces del agua*. La escena empezaba con una provocación en forma de pregunta: ¿quién va a poner agua en las flores de los angelitos? Silencio. Una actriz se dirige a una jarra translúcida y vacía, empieza a dejar caer un hilo de agua que de a pocos va ganando intensidad. Ese es el único sonido en el ambiente de la escena. Después de un tiempo otros sonidos van entrando poco a poco: sonidos hechos por las actrices, sea agitando un pequeño baúl de madera con granos de arroz, o manoseando una bolsa plástica y también un palo de agua. Una de las actrices trabajó a partir de los sonidos vocales de agua investigados durante el laboratorio de trayecto sonoro. Poco a poco, las palabras del texto *Flores D'América* fueron ingresando al paisaje sonoro, con la indicación de decir las palabras escuchando, dialogando con los sonidos de los objetos que hacían parte de ese paisaje, variando la duración y la intensidad de la emisión vocal y, además, teniendo como imagen ciudades fantasmas inundadas por el mar. El fragmento del texto utilizado en esta parte fue:

Santa Lucía, los muros de Alejandría, Arizona, los márgenes de Pajeú, Campos Verdeantes, Salamandra, Angicos, buscando Brejo Santo. Arriba del Monte Horeb, en las piedras del Tororó, Catolé, Muertos de Exu, Mina Vieja, Nuevo Amparo y Buen Consejo. Ojo de agua y Carnaúba. Soledad (Denys, 2005).⁶

El ambiente de creación de la vocalidad escénica, dentro de la perspectiva que valoriza la experiencia y la potencia poética de cada sujeto, necesita emerger de un cuerpo-vocal que arriesgue propuestas, rompiendo con los clichés y los automatismos, formando

⁶ Por tratarse de un texto teatral, donde importa la sonoridad del mismo, colocamos aquí la versión original en portugués:

Santa Luzia, os muros de Alexandria, Arizona, as beiras de Pajeú, Campos Verdejantes, Salamandra, Angicos, procurando Brejo Santo. Em cima do Monte Horeb, nas pedras do Tororó, Catolé, Mortos de Exu, Mina Velha, Novo Amparo e Bom Conselho. Olho d'água e Carnaúba. Solidão (Denys, 2005).

mecanismos de registros, de marcas, de memorias vocales en el cuerpo, que vengan a dar soporte técnico y expresivo al performer, sirviendo como herramientas que puedan ser adaptadas y reorganizadas a cada nueva relación establecida con el ambiente escénico. Es el cuerpo vocal en estado de escuchar, abriendo la piel para la percepción de las combinaciones singulares de intensidades, melodías y resonancias. Es a partir de las conexiones sonoras, del tacto de la voz, de la reverberación de las ondas sonoras, que la voz del cuerpo engendra nuevas posibilidades de existencia, desestabilizando los patrones vocales automatizados, dándoles elasticidad para la creación, de dinámicas y trayectos poéticos de la voz en relación con el ambiente, en un constante y reversible tejer del uno en el otro, en una relación de íntima convivencia.

La ambiencia sonora de la escena es, al mismo tiempo, sonido y escena. En la medida en que se desparraman las palabras, murmullos, canciones, ruidos, coros, sonidos y silencios, pueden surgir imágenes, en otro lugar, en ese constante encuentro sensorial de la voz con el ambiente de la escena y con el mundo.

REFERENCIAS

- Assumpção, P. (2010). O mundo como organismo sensório. En A. Bardawil (Org.) (2010). *Tecido Afetivo: por uma dramaturgia do encontro* (pp. 20-23). Andrea Bardawil. - Fortaleza: Cia. da Arte Andanças.
- Benjamin, W. (1993). *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e História da Cultura*. Brasiliense.
- Bondía, J. (2002). Notas sobre a experiencia e o saber da experiencia. *Revista Brasileira de Educação* (19), pp. 20-28. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>
- Denys, J. (2005). *Flores D'América*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, SESC.
- Greiner, C. (2005). *O Corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. Annablume.
- Greiner, C. & Katz, H. (2001). Corpo e processos de comunicação. *Revista Fronteiras: estudos midiáticos, Vol. III (2)*, pp. 65-74.
- Rangel, J. (2014). *Voz em estado de escuta: por uma pedagogia em vocalidades poéticas no ambiente da cena* (Tesis doctoral). Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza. URI: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/14650>
- Schafer, M. (1991). *O ouvido pensante*. UNESP.
- _____ (2001). *A afinação do mundo*. UNESP.

El cuerpo y el espacio. Investigar el propio proceso creativo

MARTÍN ROSSO (Argentina)

Como docente trabajo en orientar el estudio del cuerpo del actor en la composición teatral, articulando conceptos de las teorías de K. Stanislavski (método de las acciones físicas) con principios y métodos desarrollados por Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, definiendo un método de formación y entrenamiento corporal que acompañe la actuación. Como investigador en el grupo IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes del Espectáculo) trabajamos con hacedores de la práctica escénica (enriquecidos por los conocimientos científicos) a ejercer formas de investigación que permitan analizar el proceso creativo paralelamente a su realización. La vinculación entre teoría y práctica se realiza mayormente bajo el marco metodológico de la crítica genética. Esta metodología de investigación ve la obra de arte a partir de su construcción, acompañando su planificación, ejecución y crecimiento. Mi desempeño artístico (actor-director) se desarrolla con obras con un fuerte compromiso social, entendiendo al teatro como instrumento capaz de transformar la realidad social.

EN LA CREACIÓN ESCÉNICA

28.29.30.31.MAYO 2019



Martín Miguel Rosso
Argentina

El cuerpo y el espacio. Investigar el propio proceso creativo

Body and space. Insights on our own creative process

Martín Rosso

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

martinrosso@yahoo.com.ar (ORCID: 0000-0001-6032-5278)

PALABRAS CLAVES / KEYWORDS

Investigación, metodología, cuerpo, espacio /
Research, methodology, body, space

RESUMEN

Este trabajo se enmarca dentro del grupo de investigación IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas) perteneciente a la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA), Argentina, y tiene como principal objetivo el de investigar la práctica escénica simultáneamente a su realización. El objetivo de esta ponencia es exponer nuestra metodología de investigación y brindar algunos aspectos técnicos que nos den luz para pensar el cuerpo y el espacio en la práctica escénica.

ABSTRACT

The main goal of this project, carried out by IPROCAE (spanish acronym for Creative Processes Research on Performing Arts) from the Central Buenos Aires Province National University in Argentina, is to gain insight on the theatrical practices through research while performing. In this presentation we will characterize our research methodology and introduce some techniques to help us reflect on our body and space during the performing practice.

El cuerpo y el espacio. Investigar el propio proceso creativo

La investigación parte del rol del artista/investigador como un mismo sujeto. Esto implica analizar y reflexionar la obra creativa a través de variables que nos permiten indagar en el pensamiento intelectual en proceso. Dicho objeto de estudio es cambiante y se halla en experimentación permanente. La heurística del procedimiento podrá revelar: la génesis, la inquietud, las técnicas, los métodos, los criterios de selección y, en definitiva, los hechos creativos que nos llevan a la producción de una obra dramática.

Al reflexionar y cuestionar nuestro acervo artístico emprendemos una “tarea filosófica” (Daros, 1997). Según este autor, es el epistemólogo Karl Popper quien describe a esta tarea como un instrumento de análisis, de esclarecimiento de los pensamientos, de las ideas, de las realidades del mundo cultural y físico que nos rodea. Volviendo al proceso de investigación, un acto de reflexión-acción cíclico, que implica una espiral dialéctica entre la práctica y la reflexión, donde ambos momentos quedan integrados y se complementan.

Popper (como se cita en Daros, 1997) plantea que el punto de partida de este análisis filosófico es asumir la falibilidad humana y entender que nunca se llega a verdades definitivas, aunque se corrobore momentáneamente la creencia. Nuestra tarea consiste entonces, en estar atentos a las dudas, a lo no previsto, errores y conflictos, más que en empeñarnos en confirmar nuestros aciertos. La autocrítica constante será intentar refutar el propio *hacer artístico*, al estilo de la propuesta de Popper.

De manera general la metodología propone tres momentos (lógicos, no cronológicos) en la investigación: un *momento de identificación* de los aspectos posibles (y deseables) de ser analizados; otro *momento de organización* en el que se realiza el desciframiento, la ordenación, clasificación y, de ser necesario, la transcripción de los diferentes documentos del proceso; y un *tercer momento, descriptivo-interpretativo* que conlleva la necesidad de articular o construir un cuerpo teórico que ilumine los datos. En este caso, las teorías aplicadas a la investigación no serían modelos rígidos y fijos, sino que funcionarían como guías conductoras suficientemente maleables y amplias como para permitirnos a los artistas/investigadores acceder a la singularidad del proceso estudiado.

La forma de *recolectar datos* en los diferentes procesos de creación/investigación ha ido variando y entendemos que no hay un método único en cuanto a cómo deben compilarse estos datos. La principal consideración es llevar un registro del proceso, desde el inicio de la investigación, encontrando una manera y un estilo que se adapte a las necesidades del proyecto estudiado. Un elemento importante en la forma y el contenido del registro es el rol que se tiene en el proceso creativo estudiado, variando si se es actor, director, técnico, etc.

En la práctica —y como forma de ejemplificar la metodología de recolección de datos o diferentes formas de registros personales— es la que denominamos: *toma de notas*. Son apuntes que se realizan durante el momento de ensayo de la obra y que tienen la

característica de ser breves, aclaran, explican, interpretan o plantean preguntas acerca de algún acontecimiento o proceso específico. Otras han sido indicadas: *reflexión elaborada*. Se realizan fuera del espacio creativo y consisten en elaborar una reflexión de las anotaciones durante el ensayo en donde se busca clarificar, comparar, identificar, profundizar sobre algún hecho o tema específico registrado. Un tercer momento es la *puesta en común*. El equipo de creación/investigación socializa sus registros personales, con el objetivo de buscar una “codificación” o clasificación de las diversas ideas, temas y observaciones que figuran en las notas de campo, comparando los enfoques propios con los que propone el grupo.

Asimismo, se ha desarrollado, en alguno de los ensayos, otro método de registro de recolección de datos aprovechando los nuevos recursos tecnológicos de captación de imagen y sonido existentes, que permiten confrontar datos y profundizar los análisis con los participantes, sea individual o en grupo. La observación en pesquisa no es solo mirar, significa indagar con la observación específicamente sobre el fenómeno que se quiere conocer (Triviños, 1987, p. 18).

El *objeto de estudio* en el que nos centramos tiene la característica, como expresa Salles (2004), de ser continuo, sensible e intelectual, sustentado por la lógica de la incerteza. Abre espacio para la introducción de nuevas ideas que inevitablemente afectan al artista. La práctica nos permitió detectar tres campos de estudio interrelacionados que fueron denominamos de la siguiente manera: *contexto*, *técnica* y el *artista*.

Los procesos creativos están insertos en un contexto que brinda un diálogo con la tradición, con el presente y con el futuro. Envolviéndolo no solo de relaciones culturales y políticas, sino también de una gran diversidad de diálogos de naturaleza inter e intrapersonales: del artista con él mismo, con la obra en proceso, con futuros espectadores, etc. Así, estos procesos también son influenciados por la coyuntura que inevitablemente nos afecta. La obra creativa se alimenta y cambia informaciones con su entorno, que permite que surjan nuevas ideas, percepciones y que los imprevistos generen nuevas posibilidades de obras, etc. Esta búsqueda, como proceso continuo, es siempre incompleta. El proyecto, que direcciona de algún modo la producción de las obras, puede cambiar a lo largo del tiempo. Es estar atentos, por ejemplo, al momento histórico, las modas artísticas imperantes, la función que ella cumple como producto artístico, etc.

Otro aspecto a prestar atención es la organización de los elementos técnicos utilizados. Como afirma Serrano (1996), en el teatro, como en otras disciplinas artísticas, existe una *historia-técnico-constructiva* como marco de referencia. En ella pueden hallarse las herramientas y los procedimientos que constituyen la especificidad del teatro, una acumulación de conocimientos posibles que como un mapa orientan al actor en el territorio creativo del teatro. Esos conocimientos están ahí para ser reconocidos, superados, contradichos y hasta negados. La noción de mapa nos permite analizar nuestra creación, atendiendo especialmente a aquellas propuestas técnicas-constructivas que por sus características influyeron en el proceso y nos ofrecen elementos teóricos y metodológicos

para nuestro estudio. Aportan también datos históricos para la contextualización y comprensión de los fenómenos estudiados.

En relación a la especificidad del congreso que nos convoca a pensar el cuerpo y el espacio, algunos aspectos técnicos que fuimos abordando a lo largo de nuestras investigaciones fueron: el estudio del movimiento y el espacio escénico y los objetos en relación con el actor.

El estudio de movimiento es abordado como la herramienta fundamental del trabajo del actor. El movimiento no solo es movilidad observable, es todo lo que sucede dentro del sujeto (a nivel físico, emocional, psíquico) o entre dos o más sujetos en la comunicación y el contacto. Movilidad no es simplemente locomoción, implica un cúmulo de aspectos interrelacionados, que se movilizan toda vez que alguien se mueve. Al movernos, se mueve nuestra corporeidad,¹ nuestra historia, nuestros símbolos, nuestras emociones. Toda movilidad es acción efímera, cada nuevo movimiento modifica al anterior, altera el estado previo. Estamos constantemente cambiando, constantemente en movimiento, aún en los planos más sutiles de nuestra existencia.

Pueden establecerse dos formas de estudiar el movimiento: en relación con el espacio externo y en relación con el espacio interno del sujeto. Ambos aspectos se entrelazan y a la vez se interpelan para forjar el comportamiento humano. Una de las técnicas utilizada es el Análisis de Movimiento Laban (AML). Este sistema se divide en cuatro categorías: cuerpo, expresividad, forma y espacio. La categoría *cuerpo* estudia la respiración como soporte del movimiento, el soporte muscular interno del cuerpo, la dinámica postural, las organizaciones corporales en el movimiento, las conexiones óseas que sustentan la movilidad, la utilización y transferencia del peso en la locomoción, y la iniciación y secuenciación del movimiento. La categoría *expresividad* estudia las calidades dinámicas del movimiento que expresan la actitud interna del sujeto. Se divide en cuatro factores: flujo, espacio, peso y tiempo. La categoría *forma* analiza los cambios en el volumen corporal en relación consigo mismo y el entorno. Existen tres formas básicas que el cuerpo humano es capaz de asumir en el movimiento: forma fluida, forma direccional (lineal o arcada), forma tridimensional. La categoría *espacio* estudia las relaciones entre el cuerpo y el espacio exterior al sujeto. Se trabaja con conceptos como kinesfera (espacio tridimensional que rodea al cuerpo), alcance del movimiento (próximo, mediano o distante),

¹ El término *corporeidad* es utilizado aquí como sinónimo de cuerpo. La opción por utilizar dicho concepto se basa en las afirmaciones de la profesora Elina Matoso (2001), cuando expresa que:

Ambas denominaciones llevan sobre sí atribuciones que las tornan confusas o ambiguas. El término cuerpo hereda referentes religiosos, ontológicos, técnicos, algunas veces asociados a instrumento, otras a objeto de rendimiento económico, por ejemplo, que lo tiñen de esa ambigüedad inevitable. La palabra corporeidad resalta especialmente ese aspecto de indefinición, de mayor abstracción (...) Cuerpo como carne historizada, así como transparencia virtual o imagen inasible". (p. 34).

Creo que el concepto de corporeidad resulta más abarcador para referimos a la totalidad de los aspectos que participan en la movilidad. Tanto en lo relativo al movimiento, como en lo vinculado a los demás elementos que participan en la comunicación humana. Para profundizar en este concepto remito al texto de origen la profesora Matoso (2001).

trayecto espacial del movimiento que estudia el cuerpo y su cinestesia (percepción que informa al sujeto sobre su posición en el espacio) en distintas formas y planos.

Otro aspecto estudiado en relación al cuerpo y el espacio es el espacio escénico y los objetos en relación al actor. Esta mirada nos permite detectar cual es la base estética y metodológica a partir de la cual los actores organizan su composición. Según Brook (1986) para que la acción teatral pueda ser realizada son fundamentales tres elementos: el espacio vacío, el espectador (alguien que observa ese espacio) y el actor (alguien que cruza y, por tanto, desenvuelve una acción en ese espacio vacío). “El espacio escénico, entendido como el espacio real del escenario donde se desenvuelven los actores” (Pavis, 2001, p. 132) se organiza en estrecha relación con el lugar físico donde se desarrolla. Existen espacios escénicos abiertos, adaptados a plazas, calles, estadios, mercados, etc. y espacios escénicos cerrados, situados dentro de edificaciones: salas teatrales, escuelas, fábricas, etc.

Otro elemento analizado fueron las *formas espaciales*. La relación que se entabla en un espacio de representación entre espectador y actor puede establecerse de las más variadas formas. En el teatro occidental predominó la utilización de dos formas geométricas para la definición de los espacios escénicos. Uno de ellos fue el espacio circular. Desde el origen ritual del teatro la relación entre el espectador y la escena se vio fuertemente estructurada por medio de la definición circular del espacio escénico. El círculo es la figura escénica primordial en el teatro antiguo. En él, la escena no exige un ángulo de visión o una distancia particular. El círculo involucra en la secuencia a todo el lugar, la participación no queda limitada al mirar exterior sobre los acontecimientos, todo espectador participa de la acción, sin importar el ángulo de su ubicación.

Un rectángulo colocado de frente al público encierra en una especie de caja al espacio de la representación. Es la otra forma más utilizada dentro del teatro occidental. Conocido como escenario de tipo *italiano*, este confina la acción dentro una caja abierta frontal al mirar del público (o del príncipe, en sus orígenes), cuya posición de audición y de observación es privilegiada. Este tipo de escenario organiza el espacio de acuerdo con el principio de la distancia, de la simetría y de la reducción del universo a un cubo. Este cubo significa al universo entero a través del juego combinado de la representación directa y de la ilusión. La combinación de estos dos principios —círculo y línea, coro de los oficiantes y ojos del señor— producen todos los tipos de escenario y de relación en el teatro.

Además de esta relación entre la forma del espacio y el ojo del espectador. El espacio también establece relaciones a nivel psicológico y social que reflejan la finalidad del espectáculo, por ejemplo:

- a) Identificación: el escenario italiano exige la identificación del espectador con la ficción, la proyección del sujeto sobre la escena. El público es llamado a “entregarse” a los actores-ilusionistas.
- b) Distancia crítica: al contrario del primero, este tipo de escenario busca la distancia entre escena y platea. Impide la atracción del interés de la sala, provoca una

distancia crítica y divide al público a propósito de la pieza. El paradigma de este tipo es el escenario brechtiano.

c) Alternancia: busca una relación variable entre el escenario y la platea, alternando identificación y distancia.

d) Modificación de la relación ficción-realidad: a veces, ciertos espectáculos como juegos dramáticos o *happenings* buscan modificar la relación entre el área de actuación (ficción) y la platea (realidad) con el objetivo de integrar el espectador a la ficción.

La concepción estética desde donde se origina la representación define también la elección particular del espacio escénico. Por ejemplo, en la tragedia clásica el espacio es un lugar neutro, que no caracteriza el ambiente, pero establece un soporte intelectual y moral para el personaje. En el espacio romántico se utilizaban colores y brillos para iluminar mundos estimulantes para la imaginación. El espacio naturalista buscaba reproducir lo más fielmente posible el mundo real al que refiere. El espacio vinculado al teatro simbolista desmaterializaba el lugar y lo estilizaba como universo subjetivo u onírico, sometido a una lógica diferente. El espacio expresionista se modelaba en locales parabólicos (prisión, calle, hospital, ciudad, etc.), mostrando la profunda crisis que desgarraba la conciencia ideológica y estética de las sociedades. El espacio teatral contemporáneo es centro de investigaciones muy difíciles de caracterizar. Él no es más concebido como un lugar en donde se pueden hacer algunas transformaciones, sino como un elemento dinámico de toda la concepción dramática de la obra.

Así como la definición espacial, la elección y utilización de objetos cumple un importante papel dentro del universo de la representación, los objetos crean y condicionan conductas en los personajes, forman parte de sus deseos llegando inclusive a adquirir una impronta actancial capaz de suplantar a los personajes. Los objetos escénicos introducen informaciones, no solo por medio de su presencia (o ausencia) en el discurso verbal de los personajes, sino también, por la posibilidad de acumular tiempo e historia, construyendo de este modo un recurso apropiado para la economía narrativa de la obra dramática.

La utilización escénica del objeto puede servir como recurso cómico o distanciador, pero ello dependerá del tipo de manipulación que el personaje realice y de los desplazamientos semánticos que pueda asumir. Los objetos en el teatro pueden ser icónicos y referenciales de la realidad cotidiana o pueden jugar un papel metafórico que, a veces, deviene símbolo. Es necesario definir en el marco de la preparación de la obra la elección, introducción y destinación adecuada del objeto en el marco ficcional de la representación. También es preciso definir la relación dinámica que se entabla entre objetos y personajes, por ejemplo, si un objeto aparece de forma aislada, agrupada o en masa; si el objeto ocupa un rol pasivo o activo en la vida del personaje; si pertenece a personajes presentes o ausentes, conocidos o desconocidos; si es introducido en la escena a la vista del espectador o tras de un telón o una fosa, etc.

Todo análisis de los objetos escénicos debe considerar la relación que el sistema objetual mantiene con los otros sistemas sýgnicos que operan en la puesta en escena, ya que dicha relación es la que permite decodificar su significación en el marco del universo ficcional. Asimismo, si los objetos, en tanto marcas ostensibles de prestigio social, constituyen un código reconocible por una determinada comunidad, será importante tener en cuenta no sólo lo individual, sino también las eventuales referencias a la movilidad o congelamiento de la estratificación social a la que pertenecen los personajes de acuerdo con la elección del sistema objetual.

Analizar la técnica es describir, lo más objetivamente posible, los procedimientos, las herramientas, los materiales que se utilizan para la construcción de la obra. Estudiar nuestro hacer artístico es intentar sacar a la luz los principios que direccionan nuestra práctica. Estos principios nos caracterizan y nos singularizan. Es percibir y reflexionar nuestros valores, ideologías, la forma de representar el mundo, los gustos y las creencias que nos rigen en el modo de acción.

Estudiar nuestra poética apuntaría a describir de qué modo particular se articulan los elementos de la creación, es decir, describiría la adaptación irreplicable, circunstancial, de estos materiales. En la práctica, la técnica y la poética se dan juntos, la diferenciación es teórica. Serían diferentes aproximaciones ante un objeto único. Estudiar nuestra práctica artística es entender que, como afirma Serrano (1996), la verdadera creatividad del artista será el resultado de una actividad profundamente sincera, autoexpresiva y sin rótulos previos. Se trata de una auscultación y objetivación de la propia situación histórica socialmente irreplicable.

REFERENCIAS

Brook, P. (1986). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Nexos.

Daros, W. R. (1997). Tareas actuales de la Filosofía según los últimos escritos de Karl Popper. *Invenio: Revista de investigación académica*, (1), 11-24.

Matoso, E. (2001). *El cuerpo, territorio de la imagen*. Letra Viva & Instituto de la Máscara.

Pavis, P. (2001). *Dicionário de Teatro*. (Trad. Guinsburg, J. y Pereira). Perspectiva.

Salles A, C. (2004). *Gesto inacabado. Processo de criação artística*. Annablume.

Serrano, R. (1996). *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*. Escenología.

Triviños, A. (1987). *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. Atlas.

Cuerpo vulnerable: comunidad e interdisciplinariedad en una Investigación basada en la práctica

LUCIA GINOCCHIO CASTRO (Perú)

Magíster en Arte y Diseño en la Educación por la University College London (UCL), licenciada en Psicología Educacional por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y bachiller en Artes Escénicas con mención en Danza (PUCP). Ha trabajado en diversos proyectos de investigación en educación, artes escénicas y espacios culturales. Es docente a tiempo completo del Departamento de Artes Escénicas de la especialidad de Danza y profesora de la diplomatura de Pedagogía en Danza y Artes del Movimiento. Actualmente se desempeña como Directora de Estudios de la Facultad de Artes Escénicas (PUCP).



cchio

ONY PRODU

Cuerpo vulnerable: comunidad e interdisciplinariedad en una investigación basada en la práctica

Bodily vulnerability: community and interdisciplinarity in a practice-based research

Lucia Ginocchio Castro

Pontificia Universidad Católica del Perú

lucia.ginocchio@pucp.pe (ORCID: 0000-0002-5046-1660)

PALABRAS CLAVES / KEYWORDS

Vulnerabilidad corporal, interdisciplinariedad, comunidad de práctica, pedagogía del arte /
Bodily vulnerability, interdisciplinarity, communities of practice, arts pedagogy

RESUMEN

La presente investigación reflexiona sobre las posibilidades de un diálogo interdisciplinario entre la danza y el arte contemporáneo. Esta reflexión partió de una *investigación basada en la práctica* —basada en mi práctica como bailarina de danza contemporánea—, que consistió en el encuentro físico de mi cuerpo con un espacio poco habitual: un estudio de artes plásticas. Para dicha exploración se partió del concepto de *vulnerabilidad corporal* de Judith Butler (2014). En el encuentro con el espacio físico del estudio y con la presencia y ausencia de los otros artistas plásticos trabajando en dicho espacio, se reconfiguró la experiencia del cuerpo —mi cuerpo— dependiente tanto de su entidad individual como del encuentro con el otro (Nancy, 2000). Es aquí en que la necesidad del otro —de un otro— tan importante en mi trabajo habitual en danza contemporánea, se potenció y, en este escenario de vulnerabilidad, mi cuerpo se abrió a la capacidad de afectarse y ser afectado (Seigworth & Gregg, 2010). La investigación formó parte del módulo “Practice-based-research in art and design education” cursado durante mis estudios de maestría.

ABSTRACT

This practice-based-research reflects over the possibilities of an interdisciplinary dialogue between dance and contemporary art. Based on my practice as a contemporary dancer, the work focused on the physical encounter of my body with an unusual space: an art studio. To kickstart my practice, I decided to work with the concept of *bodily vulnerability* (Butler, 2014). In the encounter with the physical space of the art studio and with the presence/absence of the other visual artists working in that space, the experience of the body (my body) was reconfigured and I became to understand “this singular plural coexistence” (Nancy, 2000, p.3). Thus, the need of others, of one-another, so important in my usual work in contemporary dance, was enhanced and in this scenario of vulnerability my body was opened to affect and to be affected (Seigworth & Gregg, 2010). This research was part of the module "Practice-based-research in art and design education" during my master's studies.

Cuerpo vulnerable: comunidad e interdisciplinariedad en una investigación basada en la práctica

We all have our own theories and ways of understanding
the world, and our communities of practice are places
where we develop, negotiate and share them.¹

La presente investigación formó parte del módulo “Investigación basada en la práctica” (“Practice-based-research in art and design education”) cursado durante mis estudios de maestría en Arte y Diseño en Educación (“Art and design in education”) en el Instituto de Educación (Institute of Education - IOE) de la Universidad Colegio de Londres (University College London – UCL), entre los años 2017 y 2018.

Este trabajo de investigación a través de la práctica, entonces, se enmarcó en un programa de maestría que reunía a profesionales de diversas áreas del Arte Contemporáneo con el objetivo de explorar y debatir cuestiones de educación en las artes. Dicho programa tuvo como propósito que estudiantes de diversos campos aprovechen su experiencia como educadores en arte como una base para la investigación. De esta manera, en la maestría se buscaba que los estudiantes establezcan relaciones entre el ámbito académico y su experiencia profesional, se comprometan con las prácticas artísticas como un medio para entender el aprendizaje en y a través del arte, y exploren el proceso artístico

¹ “Todos nosotros tenemos teorías o formas de entender el mundo y nuestras comunidades de práctica son lugares donde las desarrollamos, negociamos y compartimos”. (Wenger, 1998, p. 48) [Todas las traducciones pertenecen a la autora del artículo].

como un modo de investigación en sí mismo y no solo como objeto de la investigación educativa.

Los objetivos del módulo “Investigación basada en la práctica” que alojó la investigación incluyeron: a) explorar y comprometerse críticamente con las implicaciones del *hacer* como una práctica situada; b) demostrar la importancia del conocimiento profesional de cada uno de nosotros, los estudiantes de la maestría, para la investigación sobre asuntos en la educación del arte y diseño; c) hacer explícitas las conexiones que potencialmente surgen entre la investigación en arte y la educación en arte; d) compartir las experiencias de los estudiantes como educadores en artes a través de la investigación y e) posicionar nuestra práctica artística de manera crítica dentro del continuo de la educación artística. Consecuentemente, la tarea principal de este módulo requería de desarrollar una práctica artística en el estudio que permita reflexionar y generar nuevas comprensiones sobre la enseñanza y aprendizaje en artes. Esta tarea demandaba, entonces, comprometerse críticamente con una práctica creativa significativa para cada uno de nosotros, los estudiantes de la maestría, y dialogar con la teoría pertinente para generar dichas comprensiones.

Desde este marco, para plantear mi práctica surgió la necesidad de analizar mi experiencia como bailarina de danza contemporánea en Lima, previa a ir a cursar mis estudios de maestría fuera del Perú. Hasta entonces, bailar para mí había significado un ejercicio colectivo; era solo a través de establecer relaciones y comunidades de práctica entre mis colegas bailarines que yo podía realizar y gestionar mi trabajo. Tomando en cuenta las pocas o casi nulas oportunidades laborales formales y estables que suelen tener los bailarines contemporáneos en Lima, mi práctica en danza era profundamente dependiente de mis compañeros. Es decir, que para poder realizar mis ideas, buscaba a quienes quisieran colaborar conmigo en pensar y proponer una pieza, en dirigir, asesorar o bailar conmigo, o de profesionales y amigos de otras disciplinas que quisieran colaborar con otros aspectos de la pieza como la escenografía, vestuario, el video y otros elementos de la puesta en escena.

Cuando apliqué a mi maestría, mi objetivo era ampliar mi perspectiva del arte contemporáneo, alimentar mi práctica como bailarina con una comprensión más amplia de las tendencias contemporáneas de la educación en artes y cuestionar y retar lo que había sido mi práctica hasta ese momento. El desarrollo de mi trabajo en el módulo “Investigación basada en la práctica” de mi maestría me empujó a todo ello, al permitirme adaptar mi práctica usual en danza y ajustarla a este nuevo contexto. El presente texto es una reflexión sobre este proceso y sus resultados, y un recuento de cómo entrelacé mi práctica con la teoría.

Vulnerabilidad corporal

Para iniciar mi práctica trabajé sobre el concepto de vulnerabilidad corporal, que recogí de un ensayo de Judith Butler (2014) “Bodily vulnerability, coalitions and street politics” [“Vulnerabilidad corporal, coalición y política de la calle”]. En este ensayo, Butler se concentra en el tema de la vulnerabilidad del cuerpo y su resistencia, haciendo algunas reflexiones sobre las protestas en masa. Para Butler la vulnerabilidad no es equiparable con la *dañabilidad*, sino que más bien tiene que ver con la receptividad de un cuerpo como una característica humana:

Vulnerability implicates us in what is beyond us, constituting one central dimension of what might tentatively be called our embodiment”. [La vulnerabilidad nos implica en lo que está más allá de nosotros, constituyendo una dimensión central de lo que puede tentativamente llamarse, corporización] (Butler, 2014, p. 114).

Para la autora, existe una vulnerabilidad constitutiva y encarnada que, por supuesto, permea el proceso de construcción de género.

Basándome en estas ideas, comencé el trabajo práctico en el estudio. Para este inicio tenía definido un tema de investigación y un sustento teórico del cual podía valerme para desarrollar una práctica, pero no estaba segura de los métodos o las maneras mediante las que me iba a acercar a dicha práctica. En otras palabras, tenía claro qué hacer pero no tenía mucha idea de cómo hacerlo. El balance hecho sobre mi práctica en Lima indicó que la manera en la que habitualmente me aproximaba a la práctica ya no era apropiada en este nuevo contexto, principalmente, porque no tenía otros compañeros bailarines que me apoyen en probar ideas, en venir a improvisar conmigo o en brindarme oportunidades para crear.

En este contexto, y al verme ya confrontada con el lugar en el que tenía que desarrollarse mi práctica, decidí concentrarme en el encuentro conmigo y con mi cuerpo en este espacio tan inusual para mí, un estudio de artes plásticas —lugar en el que yo nunca había trabajado—, y en sus restricciones —principalmente, el trabajo solo— como una manera de reflejar mi propia vulnerabilidad o de reflexionar sobre ella. De este modo, me planteé descubrir o redescubrir mi práctica desde la vulnerabilidad, teniéndola como una capa o base para mis improvisaciones.

Trabajo preliminar: dibujar en el espacio

Un primer acercamiento al espacio que iba a ser el contenedor de mi práctica detonó en mí algunas preguntas de inicio en relación a mi identidad y el lugar en el que me encontraba. Esto implicó cuestionarme, no solo por el lugar físico en el que me situaba, sino también por el subjetivo. Me encontraba en un estudio de artes plásticas que no era un lugar habitual para mí, pero también, en una maestría en Arte Contemporáneo, rodeada de artistas visuales, muchos de ellos extranjeros, en otro país culturalmente muy distinto al mío. En este sentido, me pregunté: ¿qué significa ser una bailarina de danza

contemporánea en este lugar?, ¿qué significa o cómo significo yo ser una artista (teniendo en cuenta que no me refiero a un artista escénica solamente)?, ¿cómo me muevo o cómo me relaciono con este espacio cuando soy bailarina?, ¿cómo me muevo o cómo me relaciono con este espacio cuando “pretendo” ser artista? En relación a estas preguntas, mi primer ejercicio fue un acercamiento al lugar físico que podría describirse como más cercano a la plástica: me acerqué al uso de la cuerda como un material que me permitía medir el espacio, jugar y “dibujar” en el espacio con ella.

Figuras 1 y 2. Practice-based-research module assignment (2017)



Nota. Crédito de las fotografías: Lucia Ginocchio Castro.

Como un referente artístico apareció Fiona Banner². Su obra *Small nudes*, ejercicio en el que dibujaba con palabras, me permitió plantear formas de dibujar el espacio y dibujar mi cuerpo en ese espacio. El trabajo de Rebecca Horn también resonó con mi práctica, dada la relación que ella establece entre la plástica y el cuerpo (Haenlein, 2001). Su motivación artística fue significativa para mí en tanto su trabajo parte de una necesidad autobiográfica de protección, brindada a través del camuflaje de un cuerpo cubierto en plumas y de la iconización de un cuerpo amenazado (“protection afforded by the camouflage

² Banner, Fiona. (2005-2007). Fiona Banner aka The Vanity Press. [Página oficial de Fiona Banner] Recuperado de: <http://www.fionabanner.com/works/smallnude/index.htm?i15>

of a plumage costume and the iconization of a threatened body”) (Haenlein, 2001, pág. 12), que se conectaba con mi indagación acerca de la vulnerabilidad.

Más adelante, durante este ejercicio que denominé *trabajo preliminar*, utilicé *masking tape* para hacer formas del cuerpo humano en el piso y las paredes del estudio como una manera de “dejar rastros” de mí en el espacio. Fue una oportunidad para marcar, delimitar, establecer o dejar por sentado una presencia, —mi presencia—, con la que pude interactuar en la búsqueda de un *otro* imaginario.

Figuras 3 y 4. Practice-based-research module assignment (2017)



Nota. Crédito de las fotografías: Lucia Ginocchio Castro.

Retornar al cuerpo: improvisaciones en video

Después del trabajo preliminar, me enfoqué en hacer improvisaciones de movimiento en el estudio. Para dichas improvisaciones tuve como referente artístico el trabajo de Tino Sehgal. En palabras de Reese Leahy (2012):

Sehgal’s work manipulates the relations between space, time and bodies within the museum: specifically, he resets the institution’s rules by reinstalling the bodies of artists, enactors and visitors in unexpected and unsettling configurations. [Su trabajo [el de Sehgal] manipula las relaciones entre el espacio, tiempo y los cuerpos en el museo, específicamente, restablece las reglas de la institución reconfigurando los

cuerpos de artistas, actores y visitantes en situaciones inesperadas e inquietantes (p. 2).

A partir de estas ideas, —y desde la comprensión de que el estudio de artes plásticas, así como en el museo, tiene un conjunto de normas y reglas implícitas y explícitas— mi motivación fue reconfigurar mi movimiento en la confrontación con el espacio, como una manera de renovar mi práctica.

Como ya mencioné, en mi maestría muchos de los estudiantes eran artistas plásticos que iban desarrollando su trabajo de *hacer* arte en el estudio. Esto significó que para mis improvisaciones yo no contara con un espacio particular, sino que iba moviéndome y probando bailar alrededor de ellos. Moverme en este espacio rodeada de personas que estaban también trabajando en sus propias creaciones era un ejercicio obviamente difícil. Puse una cámara fija que iba moviendo conforme yo iba cambiando de locación y edité videos que resumieran este ejercicio para mí. El registro de mi práctica fue parte importante de mi trabajo. De cierto modo, bailar para la cámara y editar los videos conformó también mi práctica. Tomando palabras de Phelan (1993), comprendí que el video dio continuidad a la danza, mientras que la convertía en algo nuevo.

En el siguiente *link*, comparto el video editado: <https://vimeo.com/249779832> (Lucia Ginocchio, 5 de enero de 2018).

La búsqueda del otro y el encuentro de lo interdisciplinario

El video muestra las interacciones accidentales con mis compañeros de maestría. Sus voces y sus cuerpos son parte e incluso a veces se vuelven protagonistas de mi trabajo. Observar el video luego del proceso de edición y mostrarlo al grupo de profesores y estudiantes de la maestría trajo muchas reflexiones en relación a la presencia/ausencia de los otros en el espacio físico, pero también en cómo yo había planteado mi trabajo. Así, pude identificar al espacio como afectando mi práctica.

En sus reflexiones sobre el *affectus* o el afecto, Seigworth & Gregg (2010) entienden que la capacidad de un cuerpo no se restringe a un cuerpo solo, sino que siempre es influenciada por el contexto y sus relaciones de fuerza. “The capacity of a body is never defined by a body alone, but is always aided and abetted by, and dovetails with the field or context and of its force-relations” (p. 2). Más aún, para los mismos autores:

Affect marks a body’s *belonging* to a world of encounters or; a world’s belonging to a body of encounters (...) In this ever-gathering accretion of force-relations (or, conversely) in the peeling or wearing away of such sedimentations) lie the real powers of affect, affect as potential: a body’s capacity to affect and to be affected. [El afecto marca la pertenencia de un cuerpo a un mundo de encuentros o a un mundo que pertenece a un cuerpo de encuentros (...). En esta acumulación cada vez mayor de relaciones de fuerza (o, a la inversa, en la exfoliación o el desgaste

de tales sedimentaciones) se encuentran los verdaderos poderes del afecto, el afecto como potencial: la capacidad de un cuerpo afectar y ser afectado] (p. 2).

La teoría del afecto me hizo volver a la cuestión de la vulnerabilidad corporal de Butler (2014):

Vulnerability may be a function of openness, that is, of being open to a world that is not fully known or predictable. Part of what the body does (to use the phrase of Deleuze, derived from his reading of Spinoza) is to open onto the body of another, or a set of others, and that for this reason bodies are not self-enclosed kinds of entities. They are always in some sense outside of themselves, exploring or navigating in their environment, extended and even sometimes dispossessed through the senses. [La vulnerabilidad puede ser una función de la apertura, es decir, de estar abierto a un mundo que no es completamente conocido o predecible. Parte de lo que hace un cuerpo (para usar la frase de Deleuze, derivado de su lectura de Spinoza) es abrirse al cuerpo de otro, o un conjunto de otros, y, por esta razón, los cuerpos no son unidades encerradas en sí mismas. Siempre están, en cierto sentido, fuera de sí mismos, explorando o navegando en su entorno, extendidos o incluso a veces desposeídos a través de los sentidos] (p. 114-115).

Desde el marco de los *afectos* empecé a comprender la vulnerabilidad corporal en relación con los otros y con el espacio que me rodeaba. Los afectos, de forma parecida a lo que establecía Butler (2014) para la vulnerabilidad, no parten necesariamente de los sentimientos experimentados, sino que son fuerzas, encuentros o relaciones entre personas, personas y objetos, espacios. En este sentido, la lectura de Jean-Luc Nancy (2000) reiteró mi reflexión, al pensar nuestra condición de seres humanos como un estado permanente de necesidad del otro. Citando a Nancy (2000):

Being [human] cannot be anything but being-with-one-another, circulating in the *with* and as the *with* of this singularity plural coexistence. [Ser [humano] no puede ser nada más que estar el uno con el otro, que circular en el *con* y como el *con* de esta co-existencia singular-plural] (p. 3).

Comprendí en este momento que los afectos marcan al cuerpo en tanto este cuerpo se encuentra con otro, en tanto el cuerpo, como dice Nancy circula entre una existencia individual-plural.

Todo lo anterior generó que me preguntara sobre el lugar de lo interdisciplinario en mi práctica. ¿Era suficiente explorar los materiales por mí misma, en un intento de moverme como una artista? ¿Era mi práctica una exploración individual del espacio físico? En este momento se hizo evidente que mi práctica estaba siendo afectada por la presencia de los otros. En otras palabras, a pesar de que yo desde un inicio planteé experimentar la vulnerabilidad de mi cuerpo, en una práctica de un solo, lo que sucedió en realidad fue que la presencia de otros artistas en el espacio fue tan notoria que mi danza consistió de una negociación de mis improvisaciones sobre la presencia de estos otros. Mi planificación de una danza en solo, terminó dejando de ser un solo y fue únicamente cuando vi el video

editado que esto se hizo evidente para mí. La edición de video me mostró otros cuerpos y otras voces continuamente interactuando conmigo. De este modo, sugiero que a pesar de que yo no había planeado entrar en un diálogo interdisciplinario, lo interdisciplinario ya estaba ocurriendo: yo estaba ya, incluso sin comprenderlo de antemano, inserta en una nueva *comunidad de práctica* (Wenger, 1998).

Por su parte, las conversaciones con mis compañeros durante la práctica, en espacios formales e informales de intercambio, fueron detonantes para mi trabajo (Zander, 2004); y también, de manera sorprendente para mí, muchos de mis compañeros intentaron bailar conmigo, haciendo mímicas o interactuando con las figuras humanas que yo iba dejando por el estudio. En este sentido, de acuerdo con Irwin & Springgay (2008):

Practitioner-based research is necessarily about self, but it is also about communities of practice. Individuals committed to inquiry are situated in communities of practice. [La investigación basada en la práctica es necesariamente acerca de uno mismo, pero también se trata de comunidades de práctica. Los individuos comprometidos con la investigación están situados en comunidades de práctica]. (p. 111).

Figuras 5 y 6. Practice-based-research module assignment (2017)



Nota. Crédito de las fotografías: Lucia Ginocchio Castro.

Conclusión: vulnerabilidad como pedagogía

En su ensayo “La comunidad de aquellos que no tienen nada en común” (“The community of those who have nothing in common”), Gerard Biesta (2004) distingue dos concepciones de aprendizaje. La primera es la concepción del aprendizaje como adquisición:

Acquisition of something external, such as knowledge, values or skills; something that existed before the act of learning and that becomes the possession of the learner. [La adquisición de algo externo, como por ejemplo, el conocimiento, los valores o habilidades; algo que existía antes del acto de aprender y que se convierte en posesión del aprendiz] (pág. 320).

La segunda es la concepción de aprendizaje como una respuesta. Aprender como respuesta significa no copiar o reproducir lo que ya existe, sino responder a lo que es poco familiar o habitual, aquello que es diferente, que te reta, te irrita o incluso, te confunde. En este sentido, para Biesta:

Learning is an invention or creation, it is a process of bringing something new into the world, namely, one’s own unique response, one’s own voice. [El aprendizaje es invención o creación, es un proceso de generar algo nuevo, algo que tiene que ver con la respuesta única de cada individuo, con su propia voz] (p. 320).

Para finalizar quisiera sugerir que mi involucramiento con la práctica en el estudio me empujó hacia la segunda definición de aprendizaje de Biesta. Moverme por el estudio de artes plásticas fue una de las experiencias menos seguras por las que he pasado. Estar expuesta de esta manera me confrontó, desestabilizó y cuestionó. No obstante, en palabras de Biesta:

In and through the way we expose ourselves to what is strange and other, that we come into the world as unique and singular beings – and not as instances of some more general form of what is to be human. [Es en la forma en que nos exponemos a lo que nos es extraño y otro, y la forma en cómo lo hacemos, en que nos convertimos en seres únicos y singulares, y no en un ejemplo de alguna forma más general de lo que significa ser humano] (p. 319).

En este sentido, la vulnerabilidad fue para mí una forma de aprendizaje: al exponerme a aquello que yo comprendía como distante o ajeno, pude generar una nueva comprensión sobre lo que significa comunidad. Es por esto que la presente investigación propone la vulnerabilidad como un espacio pedagógico; aceptar nuestra vulnerabilidad constitutiva se convierte en una oportunidad para el diálogo.

REFERENCIAS

- Biesta, G. (2004). The community of those who have nothing in common: Education and the language of responsibility. *Interchange*, 35 (3), 307-324.
<https://doi.org/10.1007/BF02698880>
- Butler, J. (2014). Bodily Vulnerability, Coalitions, and Street Politics. *Differences in Common. Gender, vulnerability and community, Critical Studies*, 37, 97 - 119.
https://doi.org/10.1163/9789401210805_007
- Haenlein, C. (2001). *'Time goes by' in Rebecca Horn*. Irish Museum of Modern Art. [Catálogo de la exhibición].
- Irwin , Rita L. & Springgay, S. (2008). A/r/topgraphy as practice-based research. En Melisa Cahnmann-Taylor & Richard Siegesmund (Eds.), *Arts-Based Research in Education: Foundations for Practice* (pp. 103-124). Routledge.
- Lucia Ginocchio. (5 de enero de 2018). VIDEO 1 [Archivo de Vídeo]. Vimeo.
<https://vimeo.com/249779832>
- Nancy, J.- L. (2000). *Being singular plural*. Stanford University Press.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*. Routledge.
- Reese Leahy, H. (2012). *Museum bodies. The Politics and Practice of Visiting and Viewing*. Ashgate Publishing Ltd.
- Seigworth, G. & Gregg, M. (2010). An Inventory of Shimmers. In M. Gregg & G. Seigworth (Ed.), *The Affect Theory Reader* (pp. 1-26). Duke University Press.
<https://doi.org/10.1515/9780822393047-002>
- Wenger, E. (1998). *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity* (Learning in Doing: Social, Cognitive and Computational Perspectives). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511803932>
- Zander, M. (2004). Becoming Dialogical: Creating a Place for Dialogue in Art Education. *Art Education*, 57 (3), 48-53. <https://doi.org/10.1080/00043125.2004.11653551>



PRESENTACIONES ARTÍSTICAS

El espacio en *La Gran Fiesta de la Democracia Real*

RODRIGO BENZA GUERRA (Perú)

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



▶ *La Gran Fiesta de la Democracia Real*, dirigida por Rodrigo Benza Guerra.

El espacio en *La Gran Fiesta de la Democracia Real*

Rodrigo Benza Guerra

Departamento Académico de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú
benza.r@pucp.edu.pe (ORCID: 0000-0002-3386-5575)

El espacio en la obra *La gran fiesta de la democracia real* surge de la observación de los espacios en los que se desarrollan las manifestaciones de teatralidad andina como atrios de iglesias, casas, el local de la comparsa o las propias calles, por mencionar algunos¹. Con manifestaciones de teatralidad andina me refiero a aquellas danzas y representaciones presentes en las fiestas y rituales andinos².

Específicamente, la obra es resultado de un proceso de investigación de posibilidades de creación escénica a partir de la danza la *Chonguinada* como ejemplo de teatralidad andina³. Este proyecto surge de nuestro⁴ interés por aprender de estas manifestaciones en nuestro camino como artistas.

El proceso de investigación contempló diversas etapas que nos permitieron vivenciar distintos espacios. Hicimos un primer viaje a Tarma donde vimos cómo se bailaba la Chonguinada en la plazoleta del santuario del Señor de Muruhuay y después fuimos invitados al local de una comparsa donde comimos, bebimos y bailamos.

Luego nos unimos al grupo *Pasiones Huanca*, que está constituido por residentes en Lima que bailan en Sapallanga en honor a la Virgen de Cocharcas. Los ensayos se realizaban en canchas de fulbito los domingos por la tarde. A veces,

¹ Ver:

Benza, R. (2020). Calles, iglesias y plazas: Los espacios en las manifestaciones de teatralidad andina. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT). Universidade do Estado de Santa Catarina*, 2(38), pp.1-26.
<https://doi.org/10.5965/14145731023820200009>

²Sobre el concepto de teatralidad andina se puede revisar:

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

Rubio, M. (2016). O Grande Teatro de Paucartambo. *Sala Preta*, 16(1), pp.5-25.

<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v16i1p5-25>

³ El proyecto fue uno de los ganadores del fondo del Concurso Anual de Proyectos (CAP) de la PUCP.

⁴ Esta investigación fue realizada con el actor Ricardo Delgado quien interpretó el personaje del Rey en la obra *La gran fiesta de la democracia real*. Las asistentes de investigación fueron Laura Ortiz y Gabriela Rojas.

inclusive, había que compartir el espacio con jóvenes que estaban jugando un partido. En Sapallanga, estuvimos con el grupo a lo largo de toda la fiesta – Ricardo era uno de los bailarines de la comparsa – y experimentamos la energía y particularidades de cada uno de los espacios en los que esta realizaba sus actividades.

Uno de estos espacios, y que fue el que tomamos como referencia para *La gran fiesta*, es el local de la comparsa, conocido en algunas regiones como casa de cargo. Este suele ser un galpón o local amplio, generalmente con bancas o sillas alrededor, a veces con algunas mesas. Es común también que haya un escenario donde se coloca la banda o la orquesta, y/o que haya un presentador animando la fiesta. Este es el espacio de reunión de la comparsa donde sus integrantes se preparan, ensayan, comen, beben, celebran, realizan algunos rituales como bautizos de nuevos miembros, castigos para aquellos integrantes que han cometido alguna falta y, finalmente, para realizar las fiestas en las que reciben invitados.

Desde que empezamos la investigación sabíamos que este espacio de la fiesta sería determinante para la creación de la obra que haríamos, ya que teníamos particular interés en los niveles de convivencia presentes durante la misma. Los danzantes conservan siempre el vestuario de la danza, por lo tanto, a pesar de estar en un espacio “cotidiano” de celebración con sus familias, amigos e invitados, no pierden esa energía especial del danzante. En determinado momento de la fiesta, la comparsa se reúne y la danza es “representada”. Es un espacio de convivencia con códigos conocidos por la mayoría en el que se alterna el estado de “representación” y el “cotidiano” de forma natural.

Las ganas de explorar este tipo de espacio fue uno de los determinantes de la situación escogida para la obra: una fiesta de lanzamiento a la rereelección de un rey.

Otro interés que teníamos era que la obra pudiera ser presentada en cualquier espacio amplio, tal como sucede con las danzas de teatralidad andina. Estas se pueden presentar en la calle, en un galpón, en una cancha de fútbol, en un pampón, etc. En ese sentido, la obra fue construida desde una propuesta flexible para adaptarse a las posibilidades de los diversos potenciales espacios de presentación.

La obra fue presentada en dos espacios diferentes. El primero es el Centro Cultural Cine Olaya que es un galpón grande. A uno de los extremos colocamos unas tarimas que funcionaron como escenario. Al fondo del mismo se colocó el trono del Rey construido con cajas de cerveza. A ambos lados del galpón, filas de sillas, tal como se distribuyen en las fiestas. En el extremo opuesto al escenario y flanqueando la entrada al galpón, había sendos pequeños escenarios. En uno de ellos se colocaba la orquesta y en el otro había un quiosco vendiendo cerveza y comida durante la obra/fiesta. Para completar el ambiente de fiesta colocamos banderolas de colores. El segundo espacio fue el patio (rotonda) de Estudios Generales Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Para esta función, que fue de día, nos adaptamos a las irregularidades naturales de la arquitectura, pero conseguimos mantener la distribución espacial de la fiesta.

La acción transcurre en todo el espacio y los personajes se relacionan con el público que es a su vez, un personaje más: invitados a la fiesta / partidarios del Rey. La comparsa de baile toma el centro del espacio para presentar su coreografía, en la tarima se realiza el concurso de baile donde, después, los invitados se toman fotos con el rey para luego dar paso a la fiesta que sucede en todos lados.

Con esta propuesta no estamos inventando nuevas configuraciones espaciales para el teatro, pero, aprendiendo de nuestras manifestaciones escénico-rituales tradicionales, buscamos continuar explorando espacios que puedan generar experiencias vivas y orgánicas en los distintos niveles de convivio promovido por la producción escénica.

(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica, una experiencia de creación artística en la interacción con las calles del Centro Histórico de Lima

MARISSA BÉJAR MIRANDA (Perú)

Directora escénica, investigadora y profesora asociada del Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Ha participado en distintas residencias y congresos artístico-académicos nacionales e internacionales y recibido diversos premios por sus trabajos de dirección, entre ellos el Premio a la Producción Artística ProArt (PUCP 2017) y ProArt (PUCP 2019). Entre sus áreas de interés están el trabajo artístico en el espacio público y para sitio-específico, la etnografía sonora y de los sentidos, y la creación escénica interdisciplinaria. Es Master of Arts in Media Studies por la New School University de la ciudad de Nueva York, universidad en la cual obtuvo también el Diploma de Posgrado en Realización de Cine. Es diplomada como actriz profesional por la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú y bachiller en Ciencias Sociales con mención en Sociología por la misma universidad.



▶ *(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica, dirigida por Marissa Béjar Miranda. Fotografía de performance 'Los oficinistas'.*

***(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica,* una experiencia de creación artística en interacción con las calles del Centro Histórico de Lima**

Marissa Béjar Miranda

Departamento Académico de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú

marissa.bejar@pucp.pe (ORCID: 0000-0001-8265-4523)

*(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica*¹ es, más que un espectáculo, una experiencia escénica y performática interdisciplinaria de interacción con el entorno. Como limeña y ciudadana, en general, y como creadora escénica, en particular, siempre tuve un interés especial por la calle, más aún, por las calles del Centro de Lima, que están continuamente atestadas de gente, llenas de sonidos, olores, interacciones y transacciones diversas, capas de historia, movimiento y flujo de transeúntes, en las que discurre la energía de quienes trabajan en ellas en infinidad de oficios y actividades de todo tipo. Siempre me he preguntado por las personas que las habitan, por sus historias, por cómo su sola existencia y uso de las aceras, plazas, avenidas y rincones dan sentido y personalidad a nuestra ciudad. Por ello, cuando la Especialidad de Creación y Producción Escénica de la PUCP me invitó a proponer y liderar su proyecto de investigación-creación para el año 2018², encontré la oportunidad perfecta para explorar la ciudad teniendo la creación de un trabajo escénico en la mira. Dicho trabajo comenzó con una investigación previa que duró seis meses, en la cual un equipo creativo y yo tomamos como metodología el caminar por la ciudad durante horas, en búsqueda de elementos y sensaciones diversas, el grabar imágenes en video y sonido, el realizar entrevistas a distintas personas que habitan o trabajan en el Centro de Lima, y el visitar múltiples edificios y espacios para intentar desentrañar momentos de nuestra historia o de las historias de otros. Posteriormente, convocamos a un grupo grande de performers a quienes dividimos en elencos y con quienes realizamos diversas creaciones performáticas, inspiradas tanto en “personajes” de la calle, como en situaciones que

¹ Creación escénica a partir de un trabajo de investigación-creación que contó con el generoso apoyo y financiamiento de la Especialidad de Creación y Producción Escénica, la Facultad y el Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su primera temporada se realizó en ocho fechas, entre el 22 de agosto y el 1ro de setiembre de 2018, y, su segunda temporada, en tres fechas, el 28 de mayo, y el 1ro y 8 de junio de 2019, a propósito del III Seminario de Artes Escénicas cuya publicación acoge este texto. Por mi trabajo de *(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica*, recibí el Premio a la Producción Artística, ProArt PUCP 2019.

² La Especialidad de Creación y Producción Escénica lleva a cabo bianualmente un proyecto de investigación-creación que está a cargo de alguna de sus profesoras o profesores a tiempo completo.

encontramos durante el periodo de investigación; así, con los insumos que fuimos juntando, y con la creatividad que nuestros performers traían día a día a nuestros tiempos de ensayos³, se generaron ocho performances. Todo este proceso, se cristalizó en lo que convenimos en llamar “caminata escénica”, una propuesta a la que nuestros “participantes-caminantes” se apuntarían para recorrer una ruta previamente establecida por nosotros en las calles del Centro Histórico de Lima, que establecía paradas tanto en espacios públicos y en exteriores, como al interior de algunos inmuebles, en los que les esperaban diversas intervenciones audiovisuales y performáticas, a la vez que se les encargaba tareas específicas de conexión con sus propia memoria personal e historias que relatarían en hojas de papel que dejaban al final del recorrido para que los demás caminantes leyeran. Este recorrido podía durar entre tres y seis horas, y estaba planteado para realizarse de modo personal, para tomarse todo el tiempo necesario de caminar por el simple hecho de transitar el espacio, y dejarse afectar y sorprender, no solo por nuestras intervenciones, sino también por lo inesperado de la ciudad misma⁴.

En *(Un) Ser en la ciudad*, el trabajo con el espacio lo es todo. El espacio como punto de partida creativo e investigativo, y el espacio como punto de llegada, donde la obra y la experiencia que esta pone a disposición, cobra sentido en su uso. Es una experiencia de interacción con el espacio individual y colectiva al mismo tiempo. Es individual, dado que el participante-caminante establece sus propios tiempos al realizar el recorrido y, a pesar de que sigue una ruta predeterminada, también tiene la opción de permitirse pequeños extravíos y alteraciones de la ruta. Así también, el caminante vive una experiencia única e irrepetible, puesto que el propio espacio de la calle es cambiante e impredecible, y, más aún, la forma cómo percibe e interactúa con el entorno, está estrechamente vinculada a su historia y memoria personal y al cúmulo de momentos previamente vividos. Por su parte, es una experiencia colectiva de interacción con el espacio, ya que esta se construye en relación con los cuerpos y las acciones de todos los demás quienes lo habitan y lo transitan; de ese modo, el propio caminante se funde con la ciudad, y, en su discurrir y circular por ella, la modifica y la construye también. Desde el lado de la creación escénica, la irrupción de las diversas performances y las intervenciones audiovisuales en el corazón de algunas de las calles más transitadas del Centro Histórico de Lima suponen también una alteración y, al mismo tiempo, una simbiosis con entorno. Además es imprescindible una adecuación de todos los involucrados en ese momento en que es ineludible compartir el espacio:

³ Mi profundo agradecimiento al equipo de investigación y creativo central, conformado por Milagros Felipe, Piero Fioralisso, Giordani Guerra, Janina Thiel, Gabriel Olaya, Marisol Heredia y Antonio Venegas; a nuestras y nuestros entonces estudiantes, algunas de ellas y ellos ya licenciados hoy, Ana Lucía Rodríguez, Stefany Samaniego, Miguel Seminario, Renzo Abrill, Daniela Plaza y Lynn Rodríguez, que nos apoyaron de principio a fin como practicantes de producción; a Bonnie Luyo, quien se sumó posteriormente al equipo y lideró la producción de la segunda temporada; a nuestras y nuestros practicantes de Audiovisuales PUCP; a todos los monitores y monitoras que sostuvieron los detalles logísticos mientras nuestros caminantes estaban en ruta; y a nuestras y nuestros performers, en su gran mayoría estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, quienes con su fe y talento hicieron realidad todos nuestros sueños para esta producción a través de sus performances.

⁴ Para más información sobre esta creación escénica, se puede ver el artículo que escribí para la revista *Conexión*: Bejar, M. (2020). *(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica. Reflexiones sobre un proceso de investigación-creación de intervención en el espacio público. Conexión*, año 9, (13), pp.13-40. <https://doi.org/10.18800/conexion.202001.001>

los performers reciben la energía del movimiento y los cuerpos que fluyen por calle y potencian sus performances con esa necesidad de persistir realizando su trabajo en medio del trajín propio de la calle; los transeúntes y quienes trabajan en la calle, se ven sorprendidos por las performances y en muchos casos, cambian momentáneamente sus propósitos de esos minutos y se permiten parar y conectarse con esas creaciones que de manera inesperada han aparecido en su camino, mientras otros, presurosos, esquivan los ruidos que se forman espontáneamente alrededor de las intervenciones, para poder llegar a sus destinos.

En esta creación escénica, la relación con el espacio nos anima a proponer una experiencia más que un espectáculo. La experiencia está sostenida por lo que la calle en sí misma nos brinda, una fuente inagotable de estímulos sensoriales en los que uno, si se toma el tiempo y le pone el deseo de hacerlo, se puede entregar para entrar sin prisa, pero sin pausa, en un tiempo alternativo de conexión con el entorno, con los otros, con las diversas capas de historia que una ciudad como Lima tiene impresas, pero, sobre todo, en un tiempo de encuentro consigo mismo, con la memoria personal a partir de ese tiempo reflexivo en movimiento. Las performances que irrumpen en el espacio tienen la función –o, al menos, esa fue nuestra intención– de convertirse en una parada que permita enfocarse en un detalle de algún ser de la ciudad, o en alguna de sus posibles historias, de modo el caminante pueda detenerse a observar y pensar en seres específicos o interacciones que suceden en la ciudad. Más todavía, los distintos encargos que se encomiendan a los participantes de esta experiencia –los hay de todo tipo, desde escuchar a través de audífonos textos reflexivos acerca de la ciudad o pedir un alto en el itinerario para recordar un momento memorable de la historia personal vinculada al Centro de Lima y anotarla para que otro caminante la lea al final de la ruta– procuran brindarles momentos y herramientas para darle sentido a aquello que se observa y percibe y vincularlo con aspectos muy personales de cada quién.

Otro aspecto esencial de *(Un) Ser en la ciudad* es su aproximación metodológica, tanto para la investigación, como para la creación de las distintas intervenciones, así como también para la puesta en marcha de la experiencia en sí. Todo esto está estrechamente vinculado a una comprensión del espacio como un territorio en constante movimiento, y es precisamente por medio de ese movimiento que se construye y se redefine continuamente. Entonces, la caminata es la estrella de esta perspectiva metodológica, y el acto de caminar durante horas pone al cuerpo en movimiento en el centro del re-conocimiento del entorno y de la generación de la experiencia artística por medio de una apertura a lo que nos rodea de manera sensorial, sensible y reflexiva. Son la caminata y su contraparte, la detención, los dispositivos que activan a su vez el estado de alerta y al mismo tiempo de contemplación, que esta experiencia artística procura provocar. El cuerpo, su propia energía, bioritmo y aproximación orgánica al entorno, en un tiempo específicamente destinado para ello, es el canal de conexión entre el mundo exterior y el mundo interior por el que se busca que esta experiencia discurra. Esta aproximación metodológica nos brinda la oportunidad de explorar una concepción diferente del *público* y oponer a ella la noción de *participante*, visto más bien como alguien activo que toma decisiones y genera su propia experiencia en relación con la performance, dentro de un formato predeterminado que le da contención.

Una idea final que quisiera ofrecer para cerrar este breve texto, es que un trabajo escénico centrado en la relación con el espacio, particularmente en relación con el espacio público y la calle, anima a jugar continuamente en el límite del arte y la vida misma. Así, este delicado límite nos permite hallar en el movimiento de la calle y en las interacciones de sus seres, motivos suficientes para contemplar, apreciar y reelaborar lo percibido y para transformarlo en una propuesta artística que supone alimentarse de una constante interacción con la calle y aceptar sus riesgos, su calidad de imprevisible y su capacidad de sorprendernos. Debo concluir este escrito poniendo en evidencia algo que a estas alturas todos conocemos ya muy bien, y es la manera cómo el contexto de la pandemia de la COVID 19 pone en discusión las diversas dimensiones en las que nos relacionamos con la calle y cómo interactuamos en ella, desde la libertad de circular expuestos al contacto con los otros, hasta la necesidad vital de hacerlo con precaución y con todo tipo de protección física que oculta las expresiones faciales, pero que, seguramente, obliga al cuerpo a comunicar por otras vías y con otro tipo de gestualidades. Este tiempo tan retador que estamos viviendo cambia las reglas del juego en ese uso de la calle sobre el que he compartido reflexiones líneas arriba. Afortunadamente, esperamos, este tiempo, tarde o temprano, también pasará.



REFLEXIONES A PARTIR DEL SEMINARIO

Mesa de apertura.
La creación escénica y los espacios
públicos

Mesa de apertura.

La creación escénica y los espacios públicos

Transcripción de la Mesa de apertura del III Seminario Internacional de Artes Escénicas *El Cuerpo y el Espacio en la Creación Escénica*, en la que participaron:

Presentador:

Luis Peirano Falconí

Moderador:

Rodrigo Benza Guerra

Ponentes:

Alex Huerta Mercado

Profesor - Departamento Académico de Ciencias Sociales-PUCP

Eliana Monteiro

Directora de Teatro da Vertigem

Marissa Béjar Miranda

Directora de (Un) Ser en la ciudad: caminata escénica

Lima, 28 de mayo del 2019.

Alex Huerta Mercado:

Muchas gracias a FARES (Facultad de Artes Escénicas-PUCP) por invitarme. Gracias a Lorena (Pastor), también, por invitarme a ser profesor (en la Facultad de Artes Escénicas). Haciendo un *statement* político hacia los invitados: que hagan notar FARES, porque FARES es la Facultad que le da corazón a la Universidad Católica y merece mucho más de lo que está recibiendo. Merece un local y merece más, y hacerlo notar. Quisiera hablar sobre *(Un) Ser en la ciudad*, porque creo que muchos de nosotros estamos bien agotados, que hemos estado caminando varias horas en la ciudad de Lima y los que han venido, de todas maneras, han tenido una dificultad para llegar al Centro. Porque, al Centro de Lima, es difícil de llegar. Especialmente si vives fuera del Centro. Este escenario, que Marissa ha elegido, es difícil. ¿Por qué? Porque existen dos tipos de ciudadano.

Una ciudad planificada, y podemos ver que Lima lo fue en algún momento...es una ciudad habitada, que es lo que estamos viendo, y es donde Marissa se ha animado a construir este escenario imposible. Esta ciudad de infraestructura física imposible donde la gente anda muy apurada. Donde es difícil concentrar, donde es difícil, también, tener un público que se concentre. Pero, Lima tiene algo particular. Se fundó en pleno

desierto: somos la segunda ciudad más grande ubicada en un desierto después del Cairo. ¿Por qué? Evidentemente, en un caso sin paradigma, la ciudad fue fundada no en la capital originaria que era Cusco, sino en la Costa. Fue movida por la cercanía que tenía por el mar y ni siquiera la ciudad fue puesta en la Costa misma por el Callao, por miedo a los piratas y porque en estas zonas se encontró ya un espacio urbanizado, la zona de Taulichusco *El Viejo*. Y a una cuadra de aquí pueden encontrar un monumento al pobre cacique. En todo caso, curiosamente fue fundada en la Costa, pero lejos del puerto. Y, por mucho tiempo incluso, se mantuvo bastante distante y solamente unida por el río Rímac, que, claro, era una avenida que da fruto a la Avenida Colonial. Debido a que estamos ubicados en la mitad del planeta Tierra, se supone que tendríamos que tener una zona tropical de boscosa selva. Sin embargo, la corriente de agua fría del Humboldt hace que haya una evaporización de agua y tengamos unas nubes más o menos calientes que flotan sobre nosotros y hace ese color estilo 'panza de burro' permanente. Y que chocan contra la Cordillera de los Andes y hace que tengamos siempre este cielo gris y una llovizna permanente y también una humedad en 100%, que hace que la mayoría de los limeños tengamos siempre infecciones respiratorias. Eso hace de que tengamos siempre la posibilidad de salir a caminar y, evidentemente, que no tengamos que irnos a extremos.

Lima fue fundada lejos del mar, pero también casi lejos de todo. En todo caso, en determinado momento, esta zona fue una zona de poder y lo podemos ver en los edificios, tanto en la Colonia como en la República. Sin embargo, las minorías nunca lo fueron, los grupos indígenas vivieron y convivieron en la ciudad, ya sea como sirvientes y/o como esclavos; también como los grupos afrodescendientes. En todo caso, la gran migración del siglo 20 fue la que sinceró la fisonomía que tuvimos y generó a una Lima de un escenario nunca antes visto. El cinturón de pobreza que rodeó estas casas... Lo que vemos es que poco a poco —y estuve viendo mientras caminamos, porque el caminar la ciudad nos ha enseñado que Lima es un escenario sui generis— esas casonas habitadas antes por lo que se llamaba la Oligarquía. Y ahora tiene nuevos vecinos: vemos casonas coloniales con ropa tendida, ropa colgada. Los grandes grupos de poder fueron huyendo de Lima al verse rodeados por un nuevo vecino. Y esa huida la podemos ver en las avenidas que dan a los balnearios, es decir, como la Avenida Arequipa, con esas casonas que ahora son cinescapes, centros de cómputo, etcétera. Hasta encontrarse con el abismo de la Costa Verde. Lima se volvió un espacio cosmopolita y caótico.

Esas casonas antes aristocráticas y de varones del azúcar, hechas a la usanza parisina, al estilo pompeyano, con patios grandes —como el que tenemos aquí—, rodeadas por casas por los cuatro costados, fueron ahora habitadas por 10 familias. Hace diez años se hizo una campaña con visión turística al Centro llamada *Volvamos al Centro*, pero, la verdad, es que el Centro nunca estuvo despoblado. Pero, es cierto que no trabajamos tanto en el Centro y es difícil realmente llegar a él. En *Andar en la ciudad*, el sociólogo Michelle de Certeau nos dice que hacemos una interpretación en el acto de caminar, como un acto de habla. Al igual que al hablar, en el andar del peatón, se apropia de la ciudad y escribe en él un texto existente, hace una gramática, homosintaxis. En el caso de la lengua: una estructura, una forma de hablar. Ahora, con Marissa hemos escrito un texto caminando por la ciudad: nos hemos apurado, nos hemos detenido, hemos invadido hogares, hemos intentado desplazarnos de un sitio a

otro a toda velocidad y hemos visto sitios que nunca veríamos si no fuera por ella. Como nos hemos creado un texto, hemos vuelto a ver grupos que eran anónimos, nos hemos detenido a verlos pasar. Ha sido como desafiar al Centro, como entender a un grupo que antes no veíamos, hemos desafiado el concepto de no-lugar. Es decir, por mucho tiempo, la calle ha sido un no-lugar, un sitio que hemos evadido porque los vemos lejos de una memoria. Como un sitio peligroso, un sitio en el cual preferimos no pasar por mucho tiempo. Queremos pasar de un punto A a un punto B en nuestro día a día. Si yo les preguntara qué hicieron hoy día, me dirían: estuve en mi casa, fui a estudiar o a trabajar, y vine a un evento en el Instituto Riva-Agüero. Pero, no me contarían que estuvieron en una combi o en un taxi a una hora en el tráfico perdidos para llegar aquí. Y es que la calle se ha convertido en un sitio que no existe en nuestra memoria. Gracias al teatro y a esta performance, que le dio un lugar y una memoria y un concepto, existió, existió para nosotros y existió como espacio público.

Tal vez, ese sea uno de los roles del teatro: recuperar el espacio, recuperar la memoria, recuperar el espacio público. Me pregunto si esa fue la función de Marissa: recuperar un espacio que está poblado por nuestra velocidad, por nuestra indiferencia o por lo que se llama diferencia cortés, este tipo de ignorancia que le prestamos a todo el mundo cuando estamos ahí, este tipo de ignorancia que es no sonreír o evitar el contacto cara cara. ¿Acaso el teatro es una de las soluciones contra ese tipo de indiferencias? No lo sé. La calle, entonces, llega a nosotros en forma de espacio escénico: la casona vieja, que la miramos desde afuera con desdén, llega a nosotros como escenario; la casona alejada o indiferente, como podría ser la Casa Riva-Agüero, llega a nosotros como espacio de amigos. Otra obra de teatro, otra obra del FARES. Esto es lo que me lleva a interpelar esto y me lleva a interpelar, no tanto como las obras que hemos disfrutado ahora en la calle, que nos convierte en espectadores, sino cómo nosotros nos convertimos en actores al momento de estar ahí parados. Al momento de seguir el escenario, al momento de caminar de manera determinada...Lo que Erving Goffman dice: que cada uno de nosotros, con un estilo muy shakesperiano, somos actores. Tenemos rituales diarios: nos sentamos, nos paramos, miramos. Pero, como también en el teatro cotidiano, la apropiación de la vida pública, la apropiación de la cotidianidad, nos convierte en actores al mismo tiempo. Como el hecho de acostúmbanos a observar, el hecho de no ser indiferentes, a meditar a ver lo público y lo cotidiano, también implica al propio observador como un actor. Cómo así nos transforma, cómo así la performance nos convierte en algo más. Esa es mi reflexión, es lo único que podría decirles que se me ocurre ahorita, que puedo compartir. Gracias.

Rodrigo Benza:

Muchas gracias Alex. Ahora le paso el micro a Eliana y con Eliana la dinámica va a ser más o menos así: ella va a hablar y voy a hacer algunas anotaciones, y hago un pequeño resumen de lo que ha venido diciendo en español por si a alguno se le ha pasado lo que dijo, ¿está bien?

Eliana Monteiro, traducida por Rodrigo Benza:

Eliana dice que estuvo todo el tiempo con la cabeza con esta frase de “ser en la ciudad”. Y el primer espacio al que fuimos, los que hicimos el recorrido, era la estación de tren que ahora es una casa, La Casa de la Literatura. Y la primera performance era

de una mujer vestida de un pájaro negro. Y el grupo de Eliana hace mucho el *site specific*, el sitio específico: todo lo que está en el sitio importa. Y había una reja detrás de donde estaba esta performer vestida de pájaro con mucha basura alrededor, los desperdicios que nosotros botamos. Después, habían unas vías de tren y, después, había un hombre limpiando un espacio verde, como limpiando un poco la naturaleza, lo poco de naturaleza que quedaba en este espacio rodeado por el tren, las rejas, la basura y la performer vestida de pájaro negro. Entonces, le viene el tema de lo descartable, de como nosotros somos consumistas y consumibles al mismo tiempo.

Entonces, el segundo punto fue en una plaza, en la cual nos dieron unos audífonos y en los que se escuchaba un discurso político muy entusiasta sobre democracia. Democracia para todos, progreso para todos, posibilidades y etcétera. Aquí hago un paréntesis: el discurso eran fragmentos de discursos de distintos presidentes, expresidentes de nuestro país, como un collage. Bueno, no voy a especificar el estatus actual de estos expresidentes. Entonces, Eliana dice: miro alrededor y veo que las instituciones que dominan nuestros cuerpos: el Palacio de Gobierno, la cabeza del Estado, el poder político; la Iglesia, con un edificio muy imponente; la Municipalidad, del otro lado. Luego, veo al costado a una mujer con su escudo de policía y sigue “la democracia para todos, democracia para todos, democracia para todos” y, justamente, hoy en Brasil esa frase “democracia para todos” es vacía. En la coyuntura actual en Brasil esa frase no significa nada. Desde la mujer policía con su escudo... las campanas en la Iglesia empiezan a sonar... hay un policía escribiendo todo, escribiendo muchas cosas... y después a la derecha una joven posando para tomarse un *selfie*. Y eso le genera la pregunta: ¿cómo continuar siendo alguien con un cuerpo activo en ese contexto?

Luego, llegamos por la calle y estaba el pájaro inicial, pero ya era un conjunto de pájaros en la calle. Y mirando alrededor estaba la Iglesia. Al otro lado había una tienda de electrodomésticos, de zapatos, de un monto de cosas descartables, de consumo y etcétera. Ahí yo le cuento a Eliana que había un policía vestido de civil ayudando en la performance y, mientras, pasa otro policía y se empieza a mezclar todo: lo real con la ficción. Cuando ya había comenzado una danza, pasa un hombre con tres bolsas en la que estaba escrito “Vivir cada paso” y en la danza había pasos armoniosos, algunos más disonantes, otros menos. D ahí empieza un ballet, pero ese ballet no funcionaba y eso era lo bueno. Que no funcionaba porque remitiéndonos al pájaro en la basura, ahora el pájaro intentando hacer ballet en un espacio donde obviamente no se puede bailar ballet, porque es el piso es irregular, está lleno de piedras, etcétera... Y es, más o menos, como lo que hacemos nosotros: intentar adaptarnos, no nos sale, nos levantamos y continuamos.

Luego fuimos a una casa muy antigua. La primera escena pasaba en un patio y era un espacio que tenía mucho sentido, porque la escena era de un corte rural. Y era como si fuera un viaje en el tiempo, como inicios de siglo, como un viaje al pasado en 1920. Y era un espacio de representación, y eso también le hizo sentido. Ese “doble espacio” porque saliendo de ahí yo le mostré la placa en Jirón Ica que dice: “Calle de Birra”. Creo que era el nombre que tenía en la Colonia esa calle. Entonces, ese tema de ser dos cosas al mismo tiempo: pasado y presente. Y era un espacio como más protegido, que podía ser más lúdico y que todo fluía más.

Luego salimos de ese espacio y subimos al techo, donde había un lugar que era como una jaula donde estaba el mismo pájaro del inicio cantando. Parecía que fuera el mismo pájaro que vimos al inicio con la basura y cantando lindamente, y con una voz que remitía a *saudade* a nostalgia, a extrañar la tristeza. Una cosa mezclada entre esas cosas.

Luego, en otro espacio, pero en el mismo techo, había dos cargadores. Y hay, nuevamente, un salto en el tiempo de traernos en el tiempo actual con un sonido fuerte. Cargando muchas cosas, trabajando mucho y cae cantando una canción de amor, pero luego vuelve a trabajar. Y empieza de nuevo el día a día y no parar de trabajar. Y, en ese momento, se escucha nuevamente la voz del pájaro cantando. Y, entonces, se abordan esas dos situaciones, como que se fusionan. Y, entonces, tenemos a ella que esta presa, pero canta; y él que está suelto, pero preso en esta ronda de trabajo nuevamente para consumir, para fabricar o generar más cosas descartables de consumo.

Luego, bajamos de nuevo. Entramos de nuevo a la casa y entramos a unas habitaciones donde había unas cortinas muy antiguas y una cama muy antigua. Y en esos cuartos había proyecciones de video, pero proyecciones muy actuales. Entonces, nuevamente esta fricción entre lo antiguo y lo nuevo. Pero, además, la proyección que estaba en esta sala de las cortinas y la cama...solamente se veían los pies. Y en la otra proyección que estaba afuera, solamente se veían las espaldas de las personas: no se veía la cara. Y eso le remite, nuevamente, a esta fragmentación del ser. De repente, dice pareciendo muy pesimista por la situación política que está atravesando Brasil hoy, pero es a lo que le remitió.

Luego, salimos a la calle y había una fiesta de 15 años. En Brasil también es muy común que se siga haciendo fiestas de 15 años. Y había cuatro chicas y dos chicos todos sonrientes y había... estaba sonando un vals muy fuerte. Y antes habíamos pasado por una tienda donde se alquilaban ropas para fiestas. La coreografía estaba muy correcta, muy exacta, era como un cuento de hadas en la calle, con el sueño femenino y el príncipe encantado. Y en ese momento le incomodó que fueran dos hombres y cuatro mujeres: es algo que hoy por hoy ya no podríamos permitirlo. Luego empezaron los problemas con el sonido: se empezó a cortar el sonido y empezó el momento...como la coreografía del desencanto, porque también veía a los chicos que no sabían qué hacer...si esperaban que empiece de nuevo. Y esa coreografía que estaba muy exactita y bien hehecita, comenzó a desconfigurarse un poco. La coreografía del desencanto. Y vio una lectura muy crítica de lo femenino, de ese sueño femenino que se impone. Luego las chicas reciben un regalo, una caja con un regalo que lo abren y son zapatos —y solo faltaba que sean de cristal—, collares, etcétera. Y una recibió un libro, pero se lo colocó en la cabeza para corregir su postura. Y, entonces, se ve que es la crítica vía negativa de ese argumento, con lo absurdo que es eso y la falencia. Detrás de la opulencia.

Y dejo para el final una escena que en realidad sucedió en el medio del recorrido: que era que nos colocaron en una sala en la que te sientes y hay un marco y rejas, como si fuera una jaula, y ves hacia afuera. Y la gente de afuera también miraba hacia adentro. Y era: ¿y que están viendo? Pero, lo que ella sintió en ese momento, es que nos volvimos esas palomas, esos pájaros que estaban en la jaula y que la gente nos miraba.

Y, claro, podríamos salir cuando queramos. Era eso, sentir esa experiencia de estar preso en una jaula y todo... Esto, finalmente, le sigue remitiendo a cómo conseguir el ser en una ciudad que nos oprime tanto. Eso es. Muchas gracias.

Rodrigo Benza:

Y, bueno, ahora Marissa, que creo que con todo lo que han dicho ellos tiene muchas cosas que decir.

Marissa Béjar:

Sí, en realidad, muchas gracias a Alex y a Eliana. En realidad, cuando uno hace un trabajo como este, lo que toca es oír cual es la experiencia personal que tiene cada uno según quién es y de dónde viene y cómo la hace suya. Agradezco mucho a Alex por revalorar nuestra ciudad y entenderla y explicarlo un poco ante el público del Seminario. Muchos acá, en esta sala, vivimos en esta ciudad; otros, no. Pero, creo que Alex ha hecho un *match* muy lindo de los que es el teatro y las ciencias sociales, cómo se alimentan mutuamente y cómo se puede interpretar esta propuesta escénica en este contexto doble. Y a Eliana le agradezco profundamente el detalle con el cual nos ha compartido cómo ha vivido ella esta experiencia. Porque, finalmente, la puesta del proyecto va por ahí: va porque nosotros sabíamos que poníamos elementos con ciertos propósitos. Pero, también, es muy largo decir cada propósito de cada performance y cómo nació. Voy a tratar de hacer un resumen de todas ellas, en general.

Sabíamos que lo que queríamos...que lo que nosotros pusiéramos ahí, tuviera dos ejes por los cuales florece. Y ese florecimiento no depende de nosotros, no está en nuestro control. Uno de ellos es lo que pasa en la ciudad, como bien Eliana ha señalado. Ponemos algo, pero está pasando mucho alrededor. Entonces, en el momento que ella ve a un policía o ve a alguien tomando un *selfie*; al momento que oye los audios de los discursos de los presidentes...ese un momento único, irrepetible, que no viven los demás. Porque esa señorita del *selfie* o ese policía no habría estado dos minutos más tarde ahí. Entonces, sabemos que lo que estamos poniendo se hace realidad según la persona que lo está viviendo y según cómo se está comportando la calle en ese preciso momento. Y la calle, mucho más el Centro de Lima, es absolutamente impredecible. O lo único que es predecible es que va a pasar mucho y nos va a sorprender. Entonces, sí, en efecto, esta propuesta tiene ese propósito, poner eso en la calle. Porque se completa con dos tipos de experiencias: en la calle en sí y el ser humado, el ser en la ciudad única que la vive. En este caso Eliana hace relación con su experiencia como brasilera y con el momento que están viviendo allí ahora, que, si la viera de acá a cinco años, tal vez, la interpretaría de otra manera. O si la hubiera visto hace 5 años, también. Entonces también contamos con eso, con ese ser único que camina: nuestro participante, y que hace sentido de la experiencia según lo que le vamos brindando.

Ahora, las performances, la ruta, lo que va sucediendo...todo se debe a mil cosas. Este es un proyecto que se inició como una investigación para explorar cosas que de nuestro quehacer nos motiva, y nos preocupan o queremos desarrollar. La Especialidad me propuso... La Especialidad de Creación y Producción Escénica, que está produciendo nuestro Seminario y, también, cada dos años produce estos proyectos de creación e investigación. Y, en esta ocasión, me lo encargaron a mí. Y tuvieron la

súper gentileza de decirme qué te provoca. Y yo lo que les dije que me provoca eso, irme a la calle. Por múltiples motivos, también, de historia de vida, etcétera. Y explorar ese espacio que no se sabe qué es, entre la vida misma y el arte, por todo lo que mencione anteriormente.

Entonces tuvimos una investigación larga de varios meses donde había un equipo central, estoy yo dirigiéndolo. Y, bueno, tenemos un antropólogo —que no sé si está aquí—. He visto que varios de los gallinazos acaban de entrar. Los bailarines gallinazos. Pero, las performances siguen en otros espacios. Entonces, ellos van llegando. Tenemos un antropólogo en el grupo, tenemos gente de audiovisual, un especialista en sonido, un especialista en imágenes y proyecciones. Y, bueno, tuvimos a nuestra directora de arte, que no está aquí en este momento porque está de viaje. Y un equipo de producción. Recordemos que la Especialidad de creación y Producción forma creadores y productores al mismo tiempo, pero entendemos al productor como un ser muy creativo y que propone, y que saca adelante. Que no es la persona que saca el vaso de agua al espacio cuando un actor necesita beber agua en el lugar, sino que es la persona que puede liderar este tipo de proyectos. Y, además, proponer también. Entonces somos un equipo bien interesante: como diez personas que llevamos el equipo central, con en el cual investigamos la ciudad por varios meses, caminándola dos veces por semana. Y cada uno desde su perspectiva. Y, entonces, ahí recogimos muchos insumos de lo que luego se convirtió en las performances y las intervenciones de proyecciones y sonido. Luego, vimos una segunda etapa en la que cada uno estaba manejando su material y ahí es donde nosotros pasamos a la creación, también, performática.

Escogimos algunos seres de la ciudad que nos provocaba mucho. Esos pájaros negros son los gallinazos. No hay necesidad de saber qué son gallinazos, simplemente está bien que se vea un pájaro negro porque igual la analogía está. Pero, son los gallinazos que están omnipresentes en Lima. De hecho, están en nuestro escudo: el escudo de Lima tiene dos gallinazos. Y que nosotros consideramos que han estado siempre en la ciudad y que van a seguir cuando ya no estemos nosotros. Entonces, tienen mucha información, mucha experiencia sobre Lima. Entonces decidimos que los gallinazos eran un eje, un eje al cual volvíamos una y otra vez. Por eso se encuentra esa mujer gallinazo, que es una performer que explora muy bien la corporalidad del animal. Pero, luego nos encontramos con ese mismo animal —como bien Eliana ha percibido— en distintas facetas. Lo que nosotros decidimos fue darle la oportunidad al gallinazo de ser quien quiera ser. No es un ave grácil ni bella. Entonces darle la oportunidad que fuera quien quiera ser: si quiere bailar ballet que lo haga. Y, en efecto, en esas condiciones, en medio de esta ciudad así y en ese lugar tan lleno de gente: si quiere cantar hermoso que lo haga. Y, así, tenemos un eje que tiene que ver con los gallinazos, pero, luego, con otros seres que nos provocan.

Por ejemplo, el estibador, el cargador que está ahí moviéndose. Nosotros encontramos en la investigación que es como las venas y la sangre de la ciudad porque le propone a la ciudad los flujos, las velocidades, las energías, las intensidades. Si nosotros nos vamos al Mercado Central —que no es parte de la ruta—, encontramos muchos estibadores que atraviesan con un *expertis* de movimiento toda la ciudad. Y le dan línea de movimiento. Y decidimos que algunos performers también tendrían que

explorar esa área: de cómo le proponen a la ciudad el ritmo, el movimiento, cómo la atraviesan. Porque, a la vez, estos estibadores son gente, o sea, ponerles el foco — como bien percibió Eliana— en que son gente que tiene una vida. Y puede, en medio de su trabajo, estar soñando con alguien o recordando a alguien o lo que fuera.

Tenemos unas barrenderas —que ustedes no llegaron a ver porque se turnan ahora con los estibadores—, son unas señoras que barren las calles y que las vemos en todos sitios. Y que también tienen una performance muy particular. Lo del quinceañero fue algo que tiene una evolución que no lograron ver porque ya era tiempo de venir acá y, además, los problemas técnicos se superpusieron. Pero, esa performance, en efecto, es el sueño hecho realidad de la quinceañera. Yo incluso en la performance les digo esto es Disney y elije una princesa, cualquiera que quieras. Si eres la Cenicienta, lo que sea, porque, luego —que no pudieron ver— esto decanta en otra cosa: esos dos hombres que están ahí se convierten en el padre ausente y el chico del barrio, que le proponen estar con la chica en medio del quinceañero. O sea, eso detona en una improvisación que se parece hasta a una telenovela, donde la realidad se rompe. Claro, ahora la realidad se rompió por el parlante que no funcionó, y que, bueno, en fin, así pasó. Pero esa realidad se rompe en una improvisación que es el cierre de la escena donde vemos que la madre va a bailar el vals con la hija porque hay un padre ausente. Y que la hija está muy feliz y le agradece por haber hecho este esfuerzo tan grande. Volvemos a la realidad: pasamos de Disney hasta la realidad de cualquier quinceañera limeña. Y aparece el padre en la fiesta... Y, bueno, ahí suceden cosas, porque bueno eso es bien improvisado a veces... Según cada pasada pasan distintas cosas. Yo les he dicho a los actores que ellos se dejen llevar por el momento y que vayan generando. A veces, la hija lo perdona, a veces, no. A veces, la madre le increpa. Pero todo eso es con un micrófono que también no funcionó en esta pasada que ustedes vieron, porque sí se necesita que se oiga el texto. Y, entonces, todo decanta en otra cosa, pasamos de la ilusión a la realidad.

Ahora, en la ruta, ustedes no han llegado a ver algo porque nosotros lo hemos acertado bastante para que el grupo del Seminario lo vea. Pero, en la ruta, después de los gallinazos que están en la ferroviaria, pasamos al Río Rímac, al puente Trujillo, sólo para mirar y escuchar al Río, que es un río abandonado, descuidado. Es el origen de nuestra ciudad, pero lo tenemos como si fuera cualquier cosa. Y, entonces, lo que yo creo que sucede es que nosotros ponemos las performances con un intento de darle una lógica y un hilo, pero también la propia ruta nos da el hilo y la lógica de lo que es posible y lo que no es posible. Porque en términos de producción hay demasiado que cuidar y demasiado con lo que luchar. Y, entonces, al final la ruta termina siendo lo que se puede, según lo que nosotros buenamente podemos armar. Pero, con la fe nuestra de que lo que fuera va tener un sentido. Ese armado va a tener un sentido según cómo se camine y según quién sea la persona que esté viviendo la experiencia. No voy a tomar más tiempo. Creo que va haber preguntas o algo así.

Rodrigo Benza:

Muchas gracias a los tres. No sé si alguno de ustedes quiere preguntar algo o hay alguna pregunta o comentario que quiera hacer alguien que este sentado en el frente de aquí

Alex Huerta Mercado:

A ver, Marissa, una pregunta: ¿no has pensado experimentar un poco este tipo performance que gusta en la calle? Bueno, estaba en Jirón de la Unión... No sé si han visto, hay estatuas vivientes, hay performers que imitan a Michael Jackson, hay bastantes... Hay una feria que me preocupa de señores ciegos que cantan como José José y, también, hay bastante ritmo de chicha, cumbiambero, cumbia tropical, andina, estética de chicha, de estética popular. ¿Vas a experimentar en algún momento con este tipo de estética bastante, bastante popular, que también representa a Lima? Porque en estas estéticas hemos visto la impronta colonial, la impronta andina, la impronta etcétera. Pero no sé, estaba pensando que, también, podría haber un espacio para lo popular masivo.

Marissa Béjar:

Tengo la tentación de hacer mucho más. A Rodrigo Benza le va a dar un ataque en cualquier momento, si volvemos a hacer esto. Es muy difícil, es un esfuerzo gigante, que agradezco a la Especialidad y a la Facultad por el apoyo. De hecho, hemos tenido que sacar cosas. La ruta, realmente, puede durar hasta 5 horas. De hecho, hay gente que regresa y la vuelve a ver, porque te puedes quedar 40 min en una performance. Pero, sabes, hay tomar decisiones. Me encantaría explorar lo que tú dices, de hecho, tenemos chicha en las barrenderas que no hubo hoy. O sea, lo que ellas hacen es una secuencia de movimiento cuando empiezan con sus escobas. Que están como en la ciudad y, de pronto, nos metemos en su mundo de fantasía. Es decir, ellas están barriendo, pero en realidad están bailando. Entonces, eso se transforma en un baile donde están en una especie de concierto y ellas cantan y se mueven con una chicha que es muy conocida *E/la*. Entonces, está presente, pero no se pudo ver hoy. De hecho, la están viendo otros caminantes, porque están turnándose con los estibadores.

Y sobre la estética en general, me provocaba mucho jugar con los colores, pero si algo tuvimos claro aquí es que queríamos alejarnos de lo que consideramos más convencional. Es decir, por el momento, de vincular a Lima con los colores estridentes chillones porque asumíamos que, de todas maneras, iban a estar en la ruta. Y que, de todas maneras, iba a sonar todo eso por los parlantes de las tiendas.

Respecto a las estatuas vivientes, el año pasado estaban y nosotros convivíamos con ellas. O sea, sacábamos al ballet de gallinazos en medio de las estatuas. Pero, la Municipalidad de Lima los ha desalojado del todo. Ahora, en esta reposición, si ustedes buscan bien en el Jirón de la Unión, ya no están. Solamente están los cantantes invidentes porque no los van a botar por un tema de...obviamente, se metería en un gran lío la Municipalidad. Pero, ya no hay ninguna estatua viviente ahí. Entonces la convivencia con el espacio público es distinta porque, al no estar las estatuas vivientes que proponían mucho movimiento y que tenían muchas músicas estridentes de parlantes que sí funcionaban y siempre funcionaban bien, ahora lo que se percibe es lo otro. Claro, como no están ellos imponiendo, se percibe todo esto que Eliana percibe: los jaladores de tatuajes, las tiendas que ofrecen cosas, todos esos sonidos han empezado a salir adelante. Entonces, si las estatuas vivientes estaban, muy bien. Y, si no estaban, también muy bien. Porque la propia ciudad te propone la dinámica según el momento en el que estamos haciendo *(Un) Ser en la ciudad*.

Diálogo de cierre.

Diálogo de cierre

Transcripción del Diálogo de cierre del III Seminario Internacional de Artes Escénicas *El Cuerpo y el Espacio en la Creación Escénica*, en el que participaron:

Profesoras organizadoras del Seminario:

Cristina Velarde

Lucero Medina Hú

Invitados internacionales:

Eliana Monteiro

Juan Carlos Aldana

José Antonio Sánchez

Lima, 31 de mayo del 2019.

Cristina Velarde:

Bien, bueno, vamos a comenzar con la última mesa del Seminario. Les agradecemos su participación. Agradecemos también la presencia de todos los invitados internacionales y nacionales. Esperamos que el Seminario haya sido un momento de encuentro, de poder compartir diferentes experiencias que vienen de diferentes lugares y diferentes aproximaciones. También a los conceptos o los temas o a las problemáticas que nos movilizan. Y lo que les proponemos para esta mesa, entonces, es tener una breve reflexión de los invitados internacionales sobre esta experiencia o las reflexiones que han podido generar en este encuentro, este Seminario Internacional; para luego pasar a las preguntas. Porque me imagino que muchos de ustedes han ido generando preguntas que todavía no han podido o no han encontrado una oportunidad para ser expresadas, y poder escuchar algunas respuestas alrededor de ellas.

Lucero Medina Hú:

Yo solo quería compartir —aparte de agradecer a todos— cuando estábamos saliendo de los talleres, una alumna se acercó donde Lorena Pastor, que es la Jefa de Departamento, y le dijo: “Mira, Lorena, hace mucho tiempo, nosotros recién ingresábamos. Tú eras nuestra profesora de Oral y Corporal...Y ver cómo ha crecido la Facultad y la Especialidad... De empezar con cursos muy poquitos, poco a poco, y ahora llegar a un espacio de encuentro como este es bien emocionante.” Y también lo es para mí. Yo vengo de la Católica, estudié acá. He estudiado mucho acá. He visto cómo, poco a poco, los ladrillos se han ido forjando. Y he llegado ya cuando la pared estaba con unas raíces, porque son raíces muy profundas. Entonces, también el Seminario ha sido un espacio de muchos cuestionamientos para nosotras, para Rodrigo también. Estamos Rodrigo, Marissa, Cristina, Silvia, Antonio, Gerardo, Gierina y los alumnos que apoyan

este espacio de descubrimiento y de encuentro. Y algunas cosas que queríamos contar tiene que ver con las ponencias. Nosotros propusimos 4 ejes para que la gente pudiera entregar trabajos y compartir sus experiencias, pero decidimos abrir un eje más, que fue el eje 5, porque lo que no contábamos es que algunas personas —en realidad no algunas, tres o cuatro— querían trabajar a partir de las experiencias metodológicas en el arte. Y, normalmente, cuando pensamos en estas relaciones del cuerpo y el espacio, no lo habíamos tenido en cuenta nosotras. Y fue una sorpresa; por lo tanto, fue un aprendizaje. Y hay algunos pensamientos que queríamos compartir con ustedes que tienen que ver con lo que Cristina y yo hemos podido encontrar a partir de las ponencias, de las presentaciones y las muestras de los talleres que acabamos de ver. Y que han sido un resultado intenso de tres días en los cuales hemos visto que los alumnos y profesores, que también han estado en los talleres, se han arriesgado. Y en un tiempo que puede parecer muy exiguo, han logrado comunicar algo, transmitir algo y hacemos pasar por una experiencia.

Algo que encontrábamos con Cristina era, justamente, las diferentes maneras que podemos encontrar de estar en escena. ¿Qué significa estar en escena cuando reflexionamos, nosotros mismos, los artistas, sobre esa práctica? Y cómo esta aproximación al cuerpo requiere mucho de receptividad y escucha. Y en una de las ponencias de la primera mesa, justamente, la apertura sensorial de todas las capas que pueden estar comprometiendo el proceso creativo, son también importantes para el artista que investiga y para quien se pone en contacto con esa práctica artística.

Entonces, encontrar eso en las ponencias y en las pequeñas reflexiones que han surgido en los intermedios del café también ha sido muy enriquecedor. Y, también, cómo el artista va encontrando su genealogía a partir de la relación con lo concreto: cómo se va haciendo él mismo o ella misma una historia a partir de otros, que también son parte de su práctica, y a partir del contexto en el que pueden desarrollarse y en el que quieren incidir con algún tipo de pacto o compromiso. Entonces hacíamos como una especie de línea: cómo este sujeto-individuo artista, recibe, compone, se extravía voluntariamente y descubre o encuentra una imbricación de sentidos.

Entonces, ahora les dejaría a ustedes unos pequeños momentos para que puedan reflexionar... Hemos cambiado la configuración del espacio¹ porque también nos dábamos cuenta que era necesario que empecemos a estar juntos de otra manera. Una de las preguntas que nos ponía José Antonio en su conferencia era *¿Por qué estamos juntos? ¿Qué hacen estos cuerpos juntos? ¿Por qué estamos juntos?* Y, teniendo en cuenta que aquí hay tanto gente del extranjero, como también está Lucía Lora de la ENSAD, son instituciones que estamos pensando en lo mismo y ya es momento que nos toquemos un poco más y empecemos a preguntarnos cómo construir juntos.

¿Quieres empezar? ¿Eliana? ¿José Antonio?

¹ Se refiere a cómo se distribuyó el espacio para esta última mesa. El Auditorio de Letras propone un espacio de butacas para el público y una mesa fija detrás de la que se sientan las y los conferencistas. Ambos espacios están separados, marcando una distancia entre quienes participan escuchando y quienes participan hablando. Para este *Diálogo de cierre*, se propuso acercarnos colocando las sillas de las moderadoras e invitados delante de la mesa fija del Auditorio. Esta reconfiguración del espacio nos permitió estar juntas y juntos de otra manera.

Eliana Monteiro, traducida por Héctor Briones:

Eliana estaba comentando que un término que le llamó la atención en este último día por este evento es un término de Leda Maria Martins llamado *encrucijada*, que trata sobre el ambiente africano, pero ella lo trae para toda la cultura. Y le llamó la atención también que habían unas brasileras acá y una peruana haciendo el vínculo entre lo que están hablando en su ponencia y la política, eso le llamó la atención.

A partir del *entrecruzamiento o la encrucijada*, se pregunta aquí, yendo más allá de las determinaciones culturales, suponiendo una posibilidad de entrecruzamiento sociales, existenciales... Ella dijo "mi interrogando", o sea se refiere a ella, preguntándose sobre otras formas de vínculos y alianzas ¿Qué es lo que se puede hacer juntos? ¿Qué se puede hacer juntos en este momento que decidimos estar aquí todos reunidos? ¿Qué otras posibilidades hay de esos vínculos y alianzas?

Hay una música, una letra, que no voy a cantar. Voy a leer, porque si la supiera...pero canto muy mal. Así que voy a traducir la letra de un músico llamado Tom Zé, un músico bastante experimental en Brasil. Viene de la Tropicália, que sería el margen, contextualizando. De la Tropicália, es muy famoso en ese ambiente y es una música que Eliana considera bastante política.

"Usted inventa, grite. Yo invento, ay. Usted inventa, llore. Yo invento, uy. Usted inventa el lujo. Yo invento la basura. Usted inventa el amor. Yo invento la soledad. Usted inventa la ley y yo invento la obediencia. Usted inventa a Dios y yo invento la fe. Usted inventa el trabajo y yo invento las manos. Usted inventa el peso y yo invento las espaldas. Usted inventa la otra vida y yo invento la resignación. Usted inventa el pecado y yo me quedo aquí en el infierno, mi Dios en el infierno. Por Dios, Dios me ayude"

Tom Zé es un músico experimental que traduce o metaforiza, muy políticamente, lo que pasa en la realidad. Entonces, ¿cómo trabajar con eso? Una cosa que había dicho antes Eliana, que yo no lo traduje, es qué hacer justo en este momento donde hay una derecha más expuestamente tomando los lugares de poder de Brasil y en América Latina. Entonces, ¿cómo pensamos también Latinoamérica? Es una pregunta que ella lanzó antes. Gracias.

José Antonio Sánchez:

Bueno, retomando el aliento bíblico religioso que nos deja Eliana con "*Usted inventó a Dios y yo me quedo en el infierno*", y el Apocalipsis y el libro de Job... Pues, yo me voy al Génesis, para recordar a una escritora mexicana llamada Rosario Castellanos, conocida sobre todo como novelista, pero que escribió una obrita de teatro. Juan Carlos en su presentación en un momento citaba "*Lo que no se nombra, se silencia*" y, en parte, sí es cierto, pero con un matiz. En esa obrita, que no la voy a contar entera, pero hay una escena que es como una profanación de la escena del paraíso donde están Adán y Eva. Y, entonces, Eva está quejándose porque a Adán le ha dado por nombrar las cosas: tú eres un árbol, tú eres zorro, tú eres una mujer. Pero, ¿yo por qué tengo que ser una mujer? El nombrar puede ser un instrumento de conocimiento, pero también es un instrumento de dominación. Es cierto que la academia...Y no solo la academia. Tenemos la obligación de usar la palabra para comunicar aquello que hacemos y es cierto que lo que no se comunica, se invisibiliza. Pero comunicar no necesariamente es nombrar, comunicar no es necesariamente utilizar el lenguaje catalogador restrictivo, que es el lenguaje que utiliza Adán. Lo que no se nombra, se

silencia; pero también podemos decir: lo que no se nombra... ¿Qué hacemos si no nombramos? Vivimos. Entonces, Eva no nombra, porque está viviendo. Y en ese vivir la experiencia sin detenerse a nombrar y catalogar las cosas, se encuentra con la serpiente, que en la obra de Rosario Castellanos se presenta a sí mismo como un exiliado político, y, entonces, hacen una conspiración. Lo que pasa es que Adán tiene mucha fuerza porque está apoyado por Dios y ese lenguaje catalogador, nominador, reglamentador, cosificador, que es el que vence. Yo creo que nuestro ámbito, efectivamente... Eliana hablaba de la poesía —que es el tema en el que yo intenté insistir el primer día—, que es otra forma de utilizar el lenguaje. Donde el nombrar no es determinante, donde el catalogar no es determinante, donde las palabras funcionan para producir sentidos. Que pueden tener sentidos políticos, que pueden tener sentidos activadores y que pueden tener sentidos potenciadores de la vida y potenciadores del movimiento. Y donde la palabra no es enemiga del cuerpo, y la palabra no es enemiga de las relaciones, y el lenguaje no se convierte en un instrumento de encerramiento de burocracia de academia, sino en instrumento de comunicación y de potencia. Entonces, creo que en el ámbito de las artes en la academia y de las artes escénicas, tenemos que pensar esas otras formas de comunicación, esos otros usos de la palabra. Pero, que también son otros usos del cuerpo, de la imagen. Porque no solo tenemos la palabra para comunicar los procesos y para comunicar el conocimiento, sino que los saberes se pueden manifestar de múltiples maneras. Pero, no caigamos en la trampa de catalogar los saberes ni con la palabra, pero tampoco con el cuerpo ni con la imagen.

Juan Carlos Aldana:

He quedado vaciado de la palabra. Digamos que este encuentro posibilita como una... la posibilidad de extender nuestras redes y de comunicarnos, digamos, lo que somos como latinoamericanos. Y, realmente, si no hay este tipo de encuentros, ¿cómo reconocernos, no? Como este asunto de que tenemos que potenciar esa cultura que ancestralmente... Los pueblos indígenas realmente son una sola cultura, no son estas múltiples culturas de las que, finalmente, estamos siendo nombrados y diferenciados. Y extender estos lazos de afecto, porque se vuelven de afecto... Porque uno realmente regresa no con el asunto de la academia, que a veces es tan aburrido, sino que este encuentro dinamiza lazos de afecto. Y ahí es donde hay realmente una correspondencia. Y ese lugar posible —aunque suene idílico o tal vez romántico— de la resistencia. Pero, ante todo, no solo la resistencia, sino la persistencia, porque tenemos que persistir. Esta cuestión loca del hecho de entregarse a ser artista toda la vida es un asunto de la persistencia. Hemos resistido en la persistencia como un lugar del tiempo que tenemos que prolongarnos más allá. Y el lenguaje, más allá de nombrar, el lenguaje no solamente nombra un cuerpo, sino que genera una corporalidad y la corporalidad tiene una memoria, como no solo la materia sino la materialidad misma. Allá hay algo que corresponde al hecho de... Si hablamos de *peruanidad*, es diferente hablar del Perú, ¿no? ¿Qué es la peruanidad sino es sentarnos en una mesa y deleitarnos de todos los manjares que ustedes tienen? Que mejor seducción que aquella y que está más allá de los posibles políticos o esto... Debemos desvincular o fisurar, realmente, digamos, este sistema de la representación. Donde hay lugares posibles en medio de la dificultad y a veces de la imposibilidad misma. Y hay que generar textos provocativos, así sean mentiras. Así sea una ocurrencia o lo que sea. Y es apuntar eso, que realmente hoy en día debemos hablar en clave de manifiesto. Si volvemos realmente a lo social, a la revuelta, ¿no? A “no comer entero”, como decimos los colombianos. A “no tragar entero”. Y a tener otras políticas de relación. Para nosotros, el lenguaje, como dice José (Antonio) y el hecho de nombrar cosas... Tan difícil como decir “no trago entero” o “perro

come perro”, cosas que están ligadas a un lenguaje de la violencia y que tenemos que resistir ante eso. No naturalizarse esos espacios como tal.

Cristina Velarde:

Bueno, ahora vamos a pasar a las preguntas. Si alguien se anima lo vamos a hacer a través del micro. Si alguien quiere preguntar algo o compartir una reflexión.

Intervención 1:

Una pequeña reflexión. Justo lo que mencionaba José Antonio me recordó a unos versos de Blanca Varela y su lucha con la palabra y con esto de que la palabra no sea este instrumento de dominación ni de encierro. Me vino a la memoria y gracias por eso. Porque siempre los ponentes pueden decir un montón de cosas, pero también hay cosas que conectan de pronto, ¿no? Y eso, digamos, lo proyecto de alguna manera cuando ensayas en un proceso escénico: que uno está con una idea y, de pronto, surge otra y, pum, te lleva a otro lugar, otro camino y es enriquecedor. Y, nada, eso quería compartir.

Intervención 2:

Hola, buenas noches. Yo quisiera hacer una pregunta, pero partiendo de reconocer la posibilidad política del trabajo con el cuerpo. Partiendo de ahí, les preguntaría a ustedes, como a modo de reflexión, y ¿qué pasa si el cuerpo también es el lugar de la ideología? O sea, si hay un nivel en que el cuerpo es constituido también por fuerzas externas, ¿qué estrategias podemos tomar para que el trabajo con el cuerpo no termine replicando las mismas cosas que queremos cuestionar? Como riesgo posible dentro del trabajo del performer. Gracias.

Eliana Monteiro traducida por Héctor Briones:

Bueno, la manera en que el grupo Da Vertigem intenta hacer eso —un poco voy a sintetizar— es llevar el cuerpo al cansancio máximo para que la mente no interrumpa mucho ese proceso. Y, a partir de allí, un trayecto, una caminata por la ciudad, en ese cuerpo cansado, puede tener acceso a otro tipo de percepciones. Pero, también dice, que es una manera de intentar eso, no es una seguridad. No tiene seguridad si eso, efectivamente, va a atender a tu pregunta de un cuerpo que se liberte. Pero, es la manera en que ellos están intentando hacer eso, tomar eso con el cuerpo.

Hay un problema con el grupo. Hay muchos directores, que son muy cerebrales y pocos actores que son más corporales. Entonces, un poco ello está llevando a ellos mismos a preguntarse cómo provocar en el cuerpo, cómo producir en el cuerpo esa salida de esa dominación tan de cabeza, tan logocéntrica.

José Antonio Sánchez:

Bueno, yo creo que en este Seminario ha habido algunas ponencias que han respondido a eso. Yo, la verdad, lamentablemente no he podido escuchar todas, pero ayer la ponencia que presentó Sandra me parece una respuesta a esa pregunta que tú haces. Y desde el ámbito del feminismo ha habido múltiples respuestas a esa pregunta. Y yo añadiría...podríamos dar muchos ejemplos, pero creo que no hay como una respuesta que sea “esto es”, sino todas estas cosas son posibles o todas estas experiencias han sido o todos estos caminos están abiertos, ¿no? Y, en ese sentido, me parece muy interesante, por una parte, tener la singularidad de cada una de las

experiencias y, pues, en este Seminario se han presentado algunas que dan esa respuesta de cómo puede haber cuerpos disidentes respecto al formateo cultural de los modelos dominantes o los modelos hegemónicos de la corporalidad, que se manifiestan en una singularidad exacerbada, una singularidad que convierte el propio cuerpo del artista en un campo de resistencia o en un campo de batalla; pero también atendiendo a la pluralidad. Porque, digamos, hablar del cuerpo es una abstracción. Porque, o estamos hablando de *mi cuerpo* singular o, si no, estamos hablando de *los cuerpos*, de la pluralidad de los cuerpos. Y la pluralidad de los cuerpos raramente se manifiesta en la soledad del cuerpo, sino en la pluralidad. Y los cuerpos somos plurales, somos diferentes. Con diferencias irreductibles, por muchas razones. Entonces, también es otra forma de trabajar en la política de los cuerpos: resistiendo la homogeneización de los cuerpos. Es precisamente en ese trabajo con la pluralidad. Ya me callo.

Intervención 3:

Muchas gracias, ante todo. Después de estos cuatro días tan intensos que están cerrándose ahora, tengo algunas ideas que me gustaría poner en consideración. Pensaba en el acto de la palabra, de este Adán que nos describes, que tal vez como una herencia de su creador, que crea con la palabra: “hágase la luz”. Él también va creando a la hora de nominar las cosas. Y cómo esta palabra ya creada puede sí tender a petrificar la cosa cuando pasa a llamarse de una única manera. Y eso me trae a la memoria algo que el lunes conversaba con la profesora Marissa Béjar sobre el accidente: ¿qué más común en una ciudad que el accidente? Y no solo un accidente fatal, sino el imprevisto. Aquello que no cabe en un catálogo, en una clasificación, en una receta. Y ese accidente que nos obliga a crear. A enfrentar el accidente y, tal vez —eso es lo que pienso ahora— ese instante en el que me siento vulnerable por haber perdido lo que yo había preparado para enfrentarme a una ciudad que me sorprende a toda hora. Que ese momento de experiencia, en ese momento precario, pueda tener, tal vez, esa dimensión para existir, para ser en lo imprevisto.

Intervención 4:

Bueno, en mi ponencia hable un poco sobre el tema racial. Yo soy brasileña, estudio a un grupo de Rio de Janeiro, un grupo de favela o de asentamientos humanos, como se dice aquí. Y me gustaría volver un poco a preguntar, y también discutir más que tener una respuesta ahora, pero discutir la cuestión racial tanto en Brasil como aquí o en Latinoamérica, en la calle. ¿Cómo trabajar con ese cuerpo que tiene sus diferencias de colores y también que se relaciona con la sociedad de maneras muy diferentes? Y pensar el arte relacionado con el contexto. ¿Cómo son las acciones de esas personas que o son negras o son blancas o son indígenas, todas esas diferencias en perspectiva con la sociedad y la calle? Porque estamos hablando mucho de la relación del espacio con el cuerpo, entonces... Y eso me viene con la discusión de la identidad de Latinoamérica. Y cómo pensar el arte y cómo es el arte aquí, que piensa su cultura y sus raíces. Porque, a veces, yo veo que hay mucho arte y en la academia, principalmente, donde nosotros traemos muchas cosas de Europa, muchas cosas de Estados Unidos, de otros países, para intentar encajar. Y, a veces, no encaja. Y nosotros intentamos. Intentamos cambiar las palabras... y parece que no. Tenemos que crear nuestras propias palabras, nuestros propios conceptos, porque cada país tiene su contexto, su historia, su memoria y tiene su cuerpo. Aquí en Perú se ve. Yo veo en Brasil y veo la diferencia de los cuerpos aquí, de la ciudad. Y eso cambia en Chile... En todos

los países hay una diferencia. Entonces, ¿cómo realmente crear también nuestros conceptos?

Juan Carlos Aldana:

Yo creo que estamos viviendo un tiempo donde se exageran y se polarizan estos odios, estos arraigos. Y ese es el peligro que vivimos actualmente, ¿no? Precisamente entre nosotros crece un muro, “mira lo que crece en el muro”. Y pensar en soluciones... No hay respuestas como tal. En Colombia, nuestro nuevo presidente está finalmente exacerbando los odios, homofobias, persecuciones a los drogadictos, persecuciones a los intelectuales. Evidenciando, como si realmente estuviéramos en manos del comunismo, de una izquierda, pues, que no existe. Y exacerbando, aún más, las clases sociales dominantes. Esta cuestión que se había perdido en nuestra ciudad, ahora hay señalamientos muy fuertes, ¿no? Y...no sé, el panorama no es fácil como para contestar si realmente podemos instalarnos en un lugar en el que podamos provocar otra cosa. A veces... Yo trabajé en una época con comunidades. Trabajé con la OEI, con el ACNUR. Y era el tallerista que iba a todos estos lugares. Y me di cuenta que estas avanzadas eran aún más perversas: instrumentalizan al artista, instrumentalizan a la víctima e instrumentalizan todo. Y hay una especie de perversidad que “aminoran el impacto”, pero que detrás están entrando las grandes compañías mineras. Y ahí quedamos como en una especie de espectadores incautos frente a situaciones que, finalmente, están agenciadas por las clases de poder. Y ahí estamos los artistas creyendo que estamos haciendo algo, ¿no? Y sí, digamos, que hay un asunto aún más grueso de la perversidad. Y, ¿qué tácticas podríamos usar para realmente entrar a fisurar esos espacios y no exagerar más la diferencia, no? Pero tampoco homogenizar. No sé, eso es a manera de comentario.

Eliana Monteiro traducida por Héctor Briones:

Voy a hacer una síntesis. La idea es que Eliana da unas clases en la Fábrica de Cultura, que viene de un gobierno de derecha, de centroderecha. PSDB, que era Alckmin. Los dos son del mismo grupo de derecha: Alckmin y Opus Dei. Pero, sin embargo, mantienen ese proyecto que está en la periferia, en algunos barrios periféricos donde ella da clases hace bastante tiempo. Y ella habló de cómo hacerle frente hoy al poder por dentro y cómo ella ve que eso es posible. Aunque es muy pequeñito, es posible. Entonces, sería una repuesta posible, aunque tampoco tiene seguridad. Los chicos, la mayoría, son negros, con pelo liso. Los negros no tienen necesariamente el pelo liso; ellos se alisaban el pelo. Y lo que ella ve de cambio, a partir del trabajo colaborativo —que hace todos los procesos igual que en la Compañía se hacen: estudio teórico, estudio práctico, investigación de campo; o sea pensar la ciudad de otra manera— ella ve que esos alumnos empiezan a asumir en su cabellera: ahora con los pelos “black power”, con otra lógica de entenderse como ciudadano y como persona. Y no solamente eso. Están constituyendo grupos que ganan financiamiento para hacer espectáculos. Ya uno que va ganando por segunda vez un financiamiento, otro que está entrando para ganar un financiamiento. Y, más aún, están entrando a la universidad. O sea, ella dice eso: que tal vez sea un cambio pequeño, pero un cambio un poco elocuente de cómo se puede transformar la realidad en ese sentido, muy pequeñamente, pero haciéndole hoyo por dentro al poder porque es financiado por la derecha. Y, bueno, si la derecha sabe ahora mejor...es una manera que ella ve que es posible y es un trabajo que ella tiene más gusto de hacer por esa repercusión sociocultural que está provocando el trabajo.

José Antonio Sánchez:

Yo quería comentar sobre la segunda parte de la intervención. Antes Juan Carlos hablaba de esa idea de las Artes Vivas como identificadora de la Maestría de Bogotá. Pues, ahí tenemos un ejemplo de un modo de pensar la práctica artística que tiene que ver con una experiencia concreta en Bogotá y que entra en conflicto en el reparto del poder internacional. Por ejemplo, hace poco presentamos un artículo a una revista de EE.UU. —no recuerdo el nombre y ni lo voy a decir— y la aparición del término *Artes Vivas* fue censurado. Porque no existía tal cosa traducida. Tiene que ser *performance art*, porque si no es performance art no vale. Ahí hay un ejemplo. Y Artes Vivas no es solamente una traducción “live art” o de “art vivant”, sino que Artes Vivas responde a una situación de violencia cotidiana donde la vida es un valor central para la creación. Entonces, Artes Vivas tiene un sentido muy específico en Colombia —que también lo puede tener América Latina— y puede ser un concepto o un modo de identificación de la práctica, que siendo propia al mismo tiempo puede tener un interés general. Pero ahí entramos con el reparto de poderes académico e internacional. Y, claro, hay un pensamiento latinoamericano que es potentísimo y que tendría que estar en los niveles básicos de cualquier carrera de creación, ¿no? Y, pues, yo ayer citaba a Suely Rolnik que es como un referente básico. Bolívar Echeverría. Silvia Rivera Cusicanqui. Es decir, hay toda una producción —podemos dar nombres y nombres— de conceptos que son mucho más interesantes que el teatro post dramático, prácticas de lo real o todas esas cosas, que deberíamos tener como base de nuestro discurso de pensamiento y no preocuparnos tanto de la pequeña teoría que nos sirve para hacer tesis pequeñas. Intentar hacer pensamiento y creación a partir de ese discurso. Sabiendo que ese discurso, obviamente... Bolívar Echeverría estudió en Alemania y es discípulo de Marx, y eso no es despreciable. Quiero decir que la herencia de la cultura, venga de donde venga, venga de Shakespeare o venga de la tradición quechua, es algo que debemos reivindicar venga de donde venga, porque ha resultado de una experiencia acumulada, de saberes acumulados, que en algunos lugares ha llegado a niveles de sofisticación muy altos y que no podemos despreciar por ser de un sitio o de otro. Y, al mismo tiempo, sabemos que no podemos repetir los errores colonizadores en los que hemos... o de autocolonización, en los que hemos vivido durante muchos años.

Lucero Medina Hú:

Sí, no hemos tenido una ponencia que aborde esto, pero yo sí quería compartir una cosa muy chiquita antes de cerrar. Es que en el Grupo Yuyachkani, por ejemplo, en el trabajo de Miguel... Miguel, a partir de su trabajo en el Gran Teatro de Paucartambo —lo digo porque lo conozco, no porque invisibilice a otras prácticas— ya está empezando a, sobre la base de los principios de cosmovisión andina y de relación: desde reciprocidad, redistribución, el concepto de la buena vida; estamos empezando a trabajar en Yuyachkani con otras bases también. No borrando lo anterior, porque también es nuestra herencia. Como dice Jerzy Grotowsky: “Tú eres hijo de alguien”. Pero, como hijos, también tenemos otro suelo, otra raíz y la reconocemos. Y también está en las prácticas de las poblaciones afrodescendientes, que están muy fuertemente haciéndose un lugar, igual que otros colectivos. Pero, claro, es una respuesta bastante compleja en el lugar complejo en el que estamos.

Les agradecemos a todos por estar aquí y a los grandes invitados internacionales que hemos tenido.

Durante el Seminario nos escuchamos, y algunas de esas palabras aparecen aquí para recordar lo que compartimos.

nacimiento cuerpo soberbia lugar ciudad

vulnerabilidad real desacuerdo autoreferencia relato presente

juego liminal biográfico intensidad espacio imagen-cuerpo

abandono política ritmo futuro estética experiencia

preguntas caja de papel blanca poético comunidad signo deseo

profano colectivo incompetencia transformación luz

orgánico ética palabras colaboración locura acontecer justicia

personal revelar autor enseñar desnudo presencia

dentro-fuera latinoamérica estampita rua proceso milonga

ficción danza arte vida hacer frío vela sudor

 caminar contento bailar afecto

Créditos

Agradecemos a todas las personas que hicieron posible la realización del III Seminario Internacional de Artes Escénicas *El Cuerpo y el Espacio en la Creación Escénica* en el año 2019, así como reconocemos su labor.

Comité Organizador

Docentes de la Especialidad de Creación y Producción Escénica:

Mg. Cristina Velarde Chainskaia

Mg. Rodrigo Benza Guerra

Mg. Marissa Béjar Miranda

Mg. Lucero Medina Hú

Asistente Académico - Especialidad de Creación y Producción Escénica

Antonio Venegas Flores

Asistente Administrativo - Especialidad de Creación y Producción Escénica

Gerardo Díaz Guerrero

Asistenta de Comunicaciones - Especialidad de Creación y Producción Escénica

Gierina Córdova Rojas

Productora

Silvia Tomotaki Layza

Comité Científico

Docentes del Departamento Académico de Artes Escénicas - PUCP:

Dra. Lorena Pastor Rubio

Dr. Luis Peirano Falconí

Dr. Renato Romero Cevallos

Dr. Gino Luque Bedregal

Mg. Mónica Silva Macher

Mg. Marissa Béjar Miranda

Mg. Lucero Medina Hú

Mg. Cristina Velarde Chainskaia

Mg. Rodrigo Benza Guerra

Comité de Evaluación de Ponencias para Publicación

Docentes del Departamento Académico de Artes Escénicas - PUCP:

Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho

Dr. Gino Luque Bedregal

Mg. Lucero Medina Hú

Mg. Cristina Velarde Chainskaia

Mg. Mireya Martínez Solís

Mg. Rodrigo Benza Guerra



► Lorena Pastor y Marissa Béjar, profesoras de la Especialidad de Creación y Producción Escénica.



► Alex Huerta Mercado y Eliana Monteiro, participantes de la mesa de apertura 'La creación escénica y los espacios públicos'.



► María Carolina Araya, Héctor Briones y Juliana Rangel, ponentes del Seminario, junto a Rodrigo Benza, profesor de la Especialidad de Creación y Producción Escénica.



► Cassiana dos Reis Lopes, Sandra Bonomini, Alessandra Carvalho, Tainá Macêdo Vasconcelos y Matilde Wrublevski, ponentes del Seminario.



► Diana Leon y Juan Carlos Aldana en el taller 'Relaciones de espacio y cuerpo'.



► Eliana Monteiro en el taller '¿Qué te agota de tu experiencia en la ciudad?'.



► 'Cuerpos poéticos: el espacio escénico como campo de experimentación ética', conferencia magistral de José Antonio Sánchez, presentada por Lorena Pastor, Lucero Medina Hú y Tatiana Fuentes.



► 'Desobediencia aplicada: prácticas artísticas indisciplinadas', conferencia magistral de Juan Carlos Aldana, presentada por Marissa Béjar.



► 'Recorrido por las cinco constantes en el trabajo creativo del Teatro da Vertigem', conferencia magistral de Eliana Monteiro, presentada por Rodrigo Benza. En la conferencia nos acompañaron Lucía de María, Carlos Cueva y Rafael Freyre de la Asociación para la Investigación Teatral La Otra Orilla - LOT.



► Lucero Medina Hú y Cristina Velarde, profesoras organizadoras del Seminario, con Juan Carlos Aldana, Diana Leon, José Antonio Sánchez y Eliana Monteiro, invitados internacionales, en el 'Diálogo de cierre'.

El III Seminario Internacional de Artes Escénicas *El Cuerpo y el Espacio en la Creación Escénica* se llevo a cabo del 28 al 31 de mayo del 2019 en la Pontificia Universidad Católica del Perú.



PUCP

**Especialidad de Creación
y Producción Escénica**