

# Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena



**Una filosofía de la praxis teatral**  
**TOMO III**

Lucía Lora y Jorge Dubatti  
Coordinadores y editores

# Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena



PERÚ  
Ministerio  
de Educación

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE  
ARTE DRAMÁTICO  
Guillermo Ugarte Chamorro

Con la colaboración de:



FILO:UBA  
Facultad de Filosofía y Letras



IAE : Instituto de Artes del Espectáculo

# **Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena**

Una filosofía de la praxis teatral

**TOMO III**

**Lucía Lora y Jorge Dubatti**  
Coordinadores y editores



**PERÚ**

Ministerio  
de Educación



ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE  
**ARTE DRAMÁTICO**  
Guillermo Ugarte Chamorro

**Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”**

Dirección General: Lucía Lora Cuentas

Dirección Académica: Gilberto Lorenzo Romero Soto

Dirección de Investigación: Lucía Lora Cuentas

Secretario general: Santos Cadillo Jara

Oficina de Administración: Israel Igdalias Ramón Pongo

Oficina de Planeamiento y Presupuesto: Janet Chinchay Vásquez

Coordinación en Dirección de Investigación: Yasmin Loayza Juárez

**Fondo Editorial ENSAD**

Coordinación editorial: Roxana Villalba Garcés

Corrección: María Inés Vargas Tunque, D'yanira Moscoso Quintana, Natalia Elías Pineda

Diseño y diagramación: Alan Canales Espinoza

Diseño de portada: Paulo Yataco Ramos

**De esta edición**

Coordinación y edición general: Jorge Dubatti y Lucía Lora

Fotografía de portada: *Collage* compuesto con archivos de elements.envato

**Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena.**

**Una filosofía de la praxis teatral. Tomo III**

© De los textos, las autoras y los autores

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

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

Calle Esperanza N° 233, Miraflores

Lima 18, Perú

1.ª edición - Octubre 2022

HECHO EL DEPÓSITO LEGAL EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

N° 2022-10846

ISBN N° 978-612-48419-6-5

Se terminó de imprimir en octubre de 2022 en:

Litho & Arte S.A.C.

Jirón Iquique 026, Breña, Lima.

RUC: 20509312428

Tiraje: 750 ejemplares

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

# Índice

**13**

Prefacio

**17**

Raquel Araujo

Germinal

**39**

Víctor Arrojo

La actuación en fuga o las consecuencias  
de querer matar al perro

**59**

Eugenio Barba

“Para mí los libros se volvieron los grandes maestros”  
Entrevista con Jorge Dubatti

**69**

Sergio Blanco

“Escribir un texto para mí es una forma de  
investigación”  
Entrevista con Jorge Dubatti

**81**

Albano Boj y Martina Carfagnini

Poética de la transducción en dos piezas de videoarte.  
Análisis de las obras *Latencia de Estigia I*  
y *Latencia de Estigia II*

**99**

**María Bonilla**

El laberinto de la traducción en la experiencia  
artística

**115**

**Davide Carnevali**

Representar al ausente

Teoría, práctica, ética entre escritura y puesta en  
escena (en *Retrato del artista muerto*)

**135**

**Javier Daulte**

Mis maestros

**153**

**Marco Antonio de la Parra**

Carta a un amigo investigador

**161**

**Daniel Dillon**

Reseñas para interpretar dramaturgias  
contemporáneas

**175**

**Jorge Dubatti**

Filosofía de la praxis escénica en el metateatro

# 191

**Jorge Eines**

Ética, técnica, ensayo y cuerpo pensante.

“Hay una nueva cultura de lo teatral”

Entrevista con Jorge Dubatti

# 207

**Jazmín García Sathicq**

Producir el vacío para llegar al vacío.

Análisis de los procesos de creación

para un teatro poético, social y político

# 219

**Camilo Gil Ostria**

¿Artistas-investigadoras/es en Bolivia?

Tres casos concretos y una ética del individuo

# 241

**María de los Ángeles “Chiqui” González**

La imagen liberada: apuntes y estrategias para la creación audiovisual

# 261

**Didanwy Kent Trejo**

Intuiciones analógicas entre el teatro-matriz y la tiburona de Groenlandia

# 289

**José Manuel Lázaro**

Ecós y rutas de la conferencia performativa:

*Instrucciones para existir*

# 319

**Madeleine Loayza Cabezas**

La tensión erótica, dispositivo-rizoma, custodio de la metamorfosis escénica

# 339

**Gino Luque**

Indagaciones sobre la tragedia contemporánea.

Una reflexión a partir de la escritura de la obra de teatro *Infortunio*

# 367

**Ana Julia Marko**

Poéticas de exhumación bajo el cielo: acciones públicas del Grupo Cultural Yuyachkani

# 387

**Lucero Medina Hú**

Acompáñame, porque puede suceder... que pensemos la epistemología de la investigación en artes escénicas desde/con los procesos de acompañamiento



**403**

**Marianella Morena**

“¿Qué querés ser cuando seas grande?”

**413**

**Mónica Silva Macher**

Gestión en movimiento

**421**

**Giuliana Simões y Flávio Desgranges**

En las tramas del efecto estético: intersección  
entre arte y vida

**439**

**Víctor Sosa Traverzzi**

Del teatro de la re-presentación a un teatro de la  
re-presenciación



## **Nota de edición**

La curaduría de *Artistas investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo III* estuvo a cargo de los coordinadores y editores generales Jorge Dubatti y Lucía Lora, quienes orientaron y consolidaron las líneas temáticas que conforman los textos; además, invitaron a participar a las autoras y los autores que integran la presente publicación. El equipo del Fondo Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (ENSAD) desarrolló la edición, la corrección, la revisión de los contenidos y la producción de la publicación bajo la dirección de los editores generales. En el citado se consideraron las normas desarrolladas por la American Psychological Association (APA, séptima edición). Por otro lado, se han respetado —sin imponer reglas de armonización o restricción— las diversas propuestas y variaciones de lenguaje inclusivo que las autoras y los autores han empleado en sus artículos, entendiendo que su uso es una apuesta dinámica y en movilización. Por último, recordamos al público lector que este libro se puede encontrar tanto en formato físico como digital, siendo este último de libre descarga a través de la página web de la ENSAD.



## Prefacio

**L**a Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (ENSAD) y el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” (IAE), de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA), vienen construyendo un puente académico de colaboración e intercambio fundado en un convenio de compromiso bilateral firmado en 2019.

Entre los múltiples trabajos compartidos desde entonces, queremos destacar esta serie de volúmenes *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*, publicación del Fondo Editorial ENSAD, cuyo tercer tomo presentamos.

Celebramos la continuidad de esta línea teatrológica de innovación, que pone el acento en la creación-investigación o investigación-creación, para estimular y empoderar en las casas de altos estudios a las/los artistas-investigadoras/es en tanto productores de conocimiento desde la autoobservación, desde la investigación participativa y desde sus diversas combinatorias, bajo variados formatos y discursos (el artículo, el ensayo, la tesis, la carta, la entrevista, la conferencia performativa, el manifiesto, entre otros).

Las y los artistas investigadores producen conocimiento desde sus prácticas artísticas, conocimiento encarnado que porta la memoria de sus sociedades y las suyas propias como parte de una colectividad, para luego materializarse a través de sus construcciones poéticas y reflexivas, y así retornar a sus contextos. Sus cuerpos no son cuerpos neutros, sino que cargan con sus determinantes sociales en tanto sujetos que están sujetadas/os a una cultura que las/os determina y configura. De esas corporalidades pensantes emerge una voluntad de innovación y transgresión de los límites impuestos por estas mismas culturas de las que emergen y que pueblan estos volúmenes.

Al mismo tiempo, ellas/os generan un conocimiento que al regresar a sus entornos culturales, creativos y académicos, ya resimbolizado a través de sus construcciones poéticas o de su mirada crítica a las mismas,

agrietan aquellos aspectos de la vida social que siendo culturales han sido naturalizados. En ese sentido, todo conocimiento que ellas/os producen es, y siempre será, determinante para el desarrollo de sus culturas y sus sociedades y para el estudio y edificación de las diferentes prácticas artísticas y académicas.

Epistemológicamente, se trata de perseguir nuevas articulaciones entre arte, formación superior, cultura, sociedad y generación de saberes. Así, si se considera que uno de los objetivos centrales de nuestras instituciones es la investigación, tenemos que formularnos cinco preguntas fundamentales sobre la investigación artística, preguntas que a su vez transversalizan, explícita o implícitamente, los textos de los tres volúmenes publicados: qué problemas focalizar, qué discursos producir, desde qué poéticas materializarlos, con qué métodos y teorías, desde qué políticas de contención institucional.

Creemos en la necesidad de concientizar a las/los alumnas/os y docentes de nuestras casas de estudios sobre su condición de artistas-investigadoras/es y en la necesidad de autoobservación reflexiva de nuestras prácticas. La publicación de estos volúmenes contribuye a ello, así como la serie *Investigación teatral desde la perspectiva teórico-práctica*, publicada por la ENSAD y de la que hay disponibles cuatro tomos.

La filosofía de la praxis artística compromete todos los aspectos de la actividad para la producción de conocimiento: los procesos creativos, las estructuras y las concepciones, las relaciones institucionales con los campos, los públicos, la circulación, el armado de archivos, la historia, etc.

La investigación artística adquiere así tres dimensiones principales, todas ellas de alto valor institucional: la investigación específica de problemas focalizados; la metainvestigación (el investigar para investigar, la cuestión epistemológica que enfrentan nuestras áreas); la investigación aplicada (el conocimiento artístico articulado a la vida social a través de prácticas de educación, salud, gestión, políticas culturales públicas y privadas, programación, curaduría, etc.).

Como señalamos en los volúmenes anteriores, esta producción de conocimiento específico y singular involucra a todas/os los agentes del campo teatral: el actor y la actriz, el técnico-investigador/a, el docente-investigador/a y el estudiante-investigador/a, el crítico-investigador/a, el

espectador-investigador/a, el gestor-investigador/a, el empresario-investigador/a, etc. Por ello, estos libros incluyen trabajos sobre grupos, dramaturgias, actuación, públicos, docencia, dirección y puesta en escena, traducción y transducción, ensayo, historia de nuestras disciplinas, etc.

Los tomos I y II sumaron más de mil páginas, se publicaron en 2020 y 2021, y reunieron 37 trabajos de artistas-investigadoras e investigadores participativas/os de Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, España, México, Perú y Uruguay. Están disponibles en la página oficial de la ENSAD (<https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/publicaciones/>). Las coordenadas fundantes de esta perspectiva teatrológica pueden ampliarse en el trabajo introductorio al tomo I (pp. 19-45).

El presente volumen incorpora 25 textos a la serie, nuevas voces de los países ya mencionados y otras de Bolivia, Dinamarca, Francia, Italia y Paraguay. La serie tiene una clara voluntad internacional y en especial latinoamericana, más allá del puente Perú-Argentina, con la conciencia de que en los territorios de nuestro continente se está produciendo una teatrológica con un pensamiento propio, territorial, valioso, que debe ser visibilizado y más accesible a las/los lectores interesadas/os.

Agradecemos la participación de las/los artistas-investigadores de diversos países y universidades que realizaron los trabajos aquí incluidos o que, como los maestros Eugenio Barba, Jorge Eines y Sergio Blanco, estuvieron dispuestos a transmitir su experiencia de artistas-investigadores a través de entrevistas. Agradecemos también a quienes han publicado reseñas críticas de nuestros libros en diversas revistas especializadas y han contribuido así a su circulación. Finalmente, nuestra gratitud a los equipos de la ENSAD y del IAE, que hacen posible la continuidad de estas publicaciones.

Mg. Lucía Lora Cuentas  
Directora de la ENSAD

Dr. Jorge Dubatti  
Director del Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA





# Germinal



## **Raquel Araujo**

Directora y gestora de Teatro de la Rendija, en colaboración con Óscar Urrutia Lazo. Ha formado parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca). Su labor ha sido reconocida con el Premio a la Cultura Ciudadana del Ayuntamiento de Mérida 2015, los Premios Terry 2016 y Festitim 2022 por mejor puesta en escena, la Medalla Xavier Villaurrutia 2018, el Premio Villanueva de la Crítica Teatral 2019, la Berenjena de Plata del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro en 2019, entre otros. Lleva a cabo, bianualmente, el Festival de Teatro de la Rendija-Iberoamérica en Escena.

# Germinal

Raquel Araujo  
Teatro de la Rendija

*Gwendolina: Ernesto es un nombre que produce vibraciones.*  
Oscar Wilde, *La importancia de llamarse Ernesto*

En este texto des-bordaré una máquina abstracta, un juguete de ideas desmontables y recursivas. Revisaré algunas ideas de Gabriel Weisz sobre una epistemología telúrica y algunos elementos planteados por él sobre técnicas somáticas chamánicas que pondré en relación con el trabajo actoral y la palabra en verso; de igual manera, me referiré a los antecedentes del grupo Teatro de la Rendija y del Teatro Personal. Pasearé por algunos conceptos deleuzianos como rizoma, máquina abstracta y pliegue, provocando derivas y conexiones entre los procesos de las obras *El Divino Narciso*, *Profunda piel* y *Pícnic*.

Partiendo de las ideas incitantes de Didanwy Kent, comienzo a instalarme como archivo vivo, despertando mi cuerpo al llamado vibratorio de las aves en el jardín de mi casa, y me pregunto si es posible hacer teatro en un mundo colapsado. El otro llamado, que parte de *El Divino Narciso* de Sor Juana, cruza el puente y se junta al primero, articulando el verso “¡Selva, que es mundo!”, que recalca en *Profunda piel* y *Pícnic*. Kent (2020) nos propone:

Sin embargo, pienso que además de involucrarnos en el ámbito de los haceres de la escena (cuando esto es posible porque muchas veces no lo es), convertir el cuerpo en un laboratorio de autopercepción para la investigación implica también hacerlo partícipe en el encuentro con el archivo vivo, concebirlo como un productor de archivo y un articulador de memoria de la escena. (p. 9)

Así, mi cuerpo se abre como archivo de memoria, a sabiendas de que al hacer memoria la autoficción toma lugar; también toma espacio el laboratorio personal como directora-actriz al experimentar de manera directa la indagación con relación a verso, palabra y vibración. Como pro-

cesos vegetales, existen ramificaciones en este espacio que me permiten explorar y respirar de manera física los procesos vibrátiles, para acuerpar una especie de *aedo* o rapsoda. De esa manera, reactivo mi memoria como archivo vivo de las funciones de *El Divino Narciso*, por un lado, y me extendo hacia *Profunda piel*, por otro. Aquí entiendo el concepto de versionar las obras o producir derivas. Por ello, *Profunda piel* es un semillero que crece desde el borde de la fuente de Narciso, abriendo derivas como enredaderas que se entrelazan con los procesos abiertos, que se conectan o entretejen. Pensamientos y gestos que continúan su curso, porque no se cierra la carpeta, el archivo, la experiencia, sino que se disemina en la vida creativa.

Partiré de cuatro ideas: 1) La palabra como vibración en escena deviene agenciamiento y *continuum*, 2) El encuentro con las flores *zhephirantes* me incita a la descolonización de mi selva o representación, 3) Germinal, el teatro de la naturaleza, y nosotros contemplando, 4) Las escrituras del yo como una nueva aproximación al teatro personal que fundara Teatro de la Rendija. Todas las ideas concurren ante la pregunta ¿cómo podemos vivir todxs juntxs en un mundo/selva en extinción?

## **1. Antecedentes**

### **1.1 La palabra en Teatro de la Rendija**

Teatro de la Rendija es una organización escénica creada por un grupo de estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, a finales de los ochenta, que dio cauce a una forma de investigación para la escena que tuvo como eje la autobiografía. Partiendo de las propuestas de Gabriel Weisz Carrington, y particularmente la que denominó Teatro Personal (Weisz, 1992, p. 115), los que formábamos el grupo comenzamos una travesía donde la palabra en escena configuró una poética autobiográfica<sup>1</sup>.

---

1 “El Teatro Personal coincide con la autopresentación en abrir el espacio fuera de los teatros para romper con los factores condicionantes de la actoralidad. El Teatro Personal no es tanto una forma estética, tal y como se visualiza la autopresentación sino una forma de vida. El curso que se intenta trazar es el de una filosofía de la representación. Esto es, un procedimiento que nos permita identificar nuestras acciones con un conocimiento de nuestro ser” (Weisz, 1992, p. 129)

La Rendija ha perseguido el uso de la palabra desde las escrituras del yo<sup>2</sup> hasta el verso barroco de Sor Juana Inés de la Cruz, en la puesta en escena de la loa y el auto sacramental *El Divino Narciso*. En ese cúmulo de experiencias de más de treinta años, se van conectando por el medio y generando, en un archivo memorioso, las diversas maneras en las que estilos y conceptos teatrales abordaron su existencia efímera de voces, ecos del pasado. Como una cartografía perceptual que traza flujos, las reverberaciones regresan a mi cuerpo desde las palabras emitidas (Kent, 2016). La palabra territorializa y el cuerpo fluye por mesetas de escenas y tareas, de coreografías y cambios de vestuario. La actriz es flor que vibra y deviene humana.

Uno de los métodos de trabajo del Teatro Personal desarrollado por La Rendija a partir de la teoría weisziana, es el proceso testimonial como base de la construcción de la obra. El creador escénico puede elegir el formato, soporte, tema, la temporalidad de la presentación de su testimonio. Partiendo de esta materia prima, las posibilidades de presentación comienzan a generar un ámbito conceptual y poiético, que se decantará y desarrollará a lo largo del proceso de puesta en escena. Menciono este elemento de trabajo en específico, por estar ligado a la palabra como elemento nodal de escritura desde el cuerpo.

### **Injerto uno <sup>3</sup>**

El testimonio como confesión fue una reacción a la escucha de la palabra en el teatro. La palabra emitida puede tener características de camuflaje, de ‘buen decir’, de recitado o banalidad.

El testimonio en escena, sin escritura previa, contiene el poder de atención de una confesión. En contraste con la palabra aprendida, la potencia que necesita desplegar el performer está

---

2 Parto del nombre del laboratorio Cartografías del Yo, impartido por la dramaturga mexicana Ana Lucía Ramírez como parte de la residencia también llamada Profunda Piel, realizada en La Rendija, sede virtual, en julio de 2020, al referirse a las prácticas escriturales destiladas de la historia personal. En el mencionado laboratorio, indagamos los cruces de metodologías de trabajo sobre biodrama, autoficción, teatro documental y teatro personal. La etapa presencial de la residencia, que integró también a otros creadores, fue apoyada por Iberescena y llevada a cabo en noviembre de 2021 en Teatro de la Rendija.

3 <https://articulos.infojardin.com/arboles/injertos-injerto-arboles.htm#3>

preñada de una decisión creadora desde el vacío, ponerse en abismo... y mirar otra vez.

El teatro es una reunión de seres en estado de creación; es conectar con el otro —llámese espectador o participante— de manera profunda y reverberante, como una onda en el agua. Reverberación somática que se evidencia en el cuerpo. Caminar en escena es poner el cuerpo en tránsito y suspensión escénica, desde allí se emite la palabra. Si la provocación llega de los oficiantes, la impecabilidad en su intención es también una reflexión ética y ontológica.

## **1.2 La palabra escrita, clásicos vistos por La Rendija**

En la etapa yucateca nos dedicamos a lo que llamamos “Clásicos vistos por La Rendija”: palabras dichas por otros para hablar de nosotros mismos. Aproximaciones, evocaciones, reinenciones, recontextualizaciones de diversos textos, entre ellos: *La importancia de llamarse Ernesto* de Oscar Wilde; *Hanjo* de Zeami; *Medea Múltiple* y *Bacantes, para acabar con el juicio de dios* a partir de textos de Eurípides, Antonin Artaud y Heiner Müller; y *Tío Vania* de Anton Chéjov. Aquí, la autobiografía ya no es literal. ¿Cómo devienen propias las palabras que enunciamos de los textos de otros autores? ¿Cómo nos aproximamos escénicamente a los textos clásicos?

Patrice Pavis aborda este tema en el capítulo 11 de su libro *La puesta en escena contemporánea*. Titulado “Los esplendores y miserias de la interpretación de los clásicos”, este capítulo se dedica a “la emisión de algunas hipótesis sobre el enfoque escénico de las piezas clásicas en el transcurso de los últimos veinte años en Francia” (Pavis, 2015, p. 289). Señala Pavis, además, que “Cada época y cada cultura tiene su propia concepción de los clásicos” (p. 290). Si bien centra su estudio en el teatro francés, arroja luz sobre la puesta en escena de los textos teatrales considerados clásicos.

En el contexto del nuevo teatro yucateco, aludiendo en específico al que ha emanado del movimiento de espacios autónomos o teatros independientes de la ciudad de Mérida, se han desarrollado puestas en escena de muy diferente especie, con compañías de teatro que han crecido con sus públicos. Puedo enfatizar, siendo la directora artística de uno

de los espacios punteros de este movimiento, que estos pequeños lugares, hechizos<sup>4</sup> y acondicionados con dedicación, a pesar de contar con recursos limitados, han constituido el laboratorio de construcción poética del nuevo aliento teatral del sureste mexicano. En este contexto se lleva a cabo el proyecto escénico al que me refiero, *El Divino Narciso*. Su relevancia radica en que la puesta en escena fue planeada para La Rendija Sede A, ubicada en el antiguo barrio de La Mejorada, en el centro histórico de la Ciudad de Mérida, pero también se ha presentado en diferentes escenarios nacionales e internacionales. La obra fue montada en dos versiones, una de recorrido y otra de formato italiano.

¿Qué hace clásico a un clásico? Patrice Pavis reflexiona al respecto desde la categorización de la noción de lo clásico del siglo XIX francés, que le otorga, por oposición al romanticismo, su carácter; lo que refiere a la antigüedad sobre valores indiscutibles, canónicos y universales; su punto de vista estético que busca el orden, la armonía y coherencia, así como el equilibrio entre la razón y los afectos (Pavis, 2015, p. 290). Con su advenimiento, la puesta en escena del siglo XX se configura como una forma de relectura de los textos considerados clásicos, donde el director se posiciona desde su análisis en contexto y territorio, actualizando el entendimiento de la obra. El auge del montaje de los textos clásicos a manera de repertorio asienta su necesidad en la construcción de “identidades nacionales”; al montar a sus propios autores como una forma de “educar a los ciudadanos”, establece diferentes procesos en Francia de “culturización” y “democratización de la cultura”. Hablamos de Francia, un país que invierte significativamente en cultura y arte para la ampliación del “capital cultural” (Bourdieu, 2011, p. 71) de sus ciudadanos.<sup>5</sup> El contraste con nuestro país, la extensión del territorio nacional, las deficiencias de nuestro sistema educativo, la precaria infraestructura cultural y, de todo ello, el mínimo espacio para el teatro de arte ponen en valor el emprendimiento de nuestra empresa.

De tal modo, la hermenéutica condujo la voluntad de decir hacia las mujeres involucradas en producción artística —desde Sor Juana—. Hablar

---

4 “Hechos a mano”. En México, les decimos “hechizos” a los espacios no construidos para ser teatros, sino creados de manera artesanal con equipos de iluminación y de sonido caseros, por lo general casonas en desuso.

5 “Pienso que la variable educativa, el capital cultural, es un principio de diferenciación casi tan poderoso como el capital económico. Hay toda una nueva lógica de la lucha política que no puede comprenderse si no se tiene en mente la distribución del capital cultural y su evolución” (ídem).

desde nosotras en un diálogo cruzado, de Juana a nosotras y de nosotras a ella. Los conceptos debieron ser puestos en varios cuerpos y pasar por varios procesos de la obra en periodos diferentes, para poder desdoblar a Juana y desdoblarnos nosotras en ella.

Desde el punto de vista de la práctica, el proceso reveló oquedades en la formación profesional de diversos roles. Con relación al trabajo de dirección y como una autoobservación, el insuficiente conocimiento musical fue para mí un obstáculo y no logré gestionar los tiempos y modos de los compositores. Del mismo modo, por razones de producción en el trabajo autónomo con escasos recursos, el diseño de algunos elementos de la escena y su tiempo de realización rebasaron la capacidad humana en el calendario de trabajo. El trabajo actoral enfrentó dificultades con relación a la profesión teatral, en algunos casos la dificultad para recordar y fijar los hallazgos en escena. Reaprendí que el autoconocimiento de rangos subjetivos y emotivos, si bien van adquiriéndose y ampliándose en el proceso, no siempre se reconocen de manera constante para una evolución sostenida. Colaboradoras fundamentales en este proceso han sido Nara Aleida Hidalgo Pech, actriz que ha trabajado los personajes Religión y Eco, así como Katenka Ángeles Cetina, quien ha dado la doble dimensión humana y divina al personaje de Narciso. En ambas actrices la palabra enuncia significados amplios, hondos y diversos que construyen mundos casi palpables en el aire. Juntas construimos un juego áureo manifestado como un contradispositivo para la puesta en escena, revelando a una autora que devino cómplice. Generar técnicas no es repetir, sino reconocer aquellas fibras que vibraron en el ensayo, y explorarlas múltiples veces, de diversas maneras. Fijar no es repetir, es devenir (des) territorializando rizomáticamente la escena.

## **2. Des-bordar la exégesis**

Desde la primera vez que la pronuncié mentalmente al leerla, la oración-verso “¡Selva, que es mundo!” es una línea de fuga en el sentido de abrirme a recorridos internos que des-bordan el universo de la obra que la contiene. Al enunciar la palabra selva, mi imaginación me lleva inme-



diatamente a la selva baja del oriente de la península, la selva maya.<sup>6</sup> El paisaje pastoril que solicita la poeta desde el inicio del auto sacramental, más que remitirme inicialmente a parajes idealizados europeos, me condujo al mangle o al huizache. El impulso domesticado teatral, fue forzando el bocetaje del diseño hacia ideas barrocas colonizantes, con arcángeles virreinales y colores rojos, dorados, púrpuras, verdes y bermellones. Pesados cortinajes que develaban espejos dentro de teatrinos, a modo de carros alegóricos. No describiré más las ideas que llenaron de recortes la investigación visual inicial, pero informo que la plasticidad alcanzada se fue territorializando hacia nuestros cuerpos y al contexto de Mérida, en México, entre los años 2016 y 2019.

El *corpus* sobre el que reflexioné tomó la primera versión de recorrido en La Rendija Sede A, y la última versión, a la fecha, fue presentada en su versión frontal en El Sauzal, municipio de Tenerife, España. Esto se debe a la transición por versiones que caracteriza mi trabajo como directora de teatro. Versionar es vital, en el sentido más operativo de mantener vivo el trabajo de escena, porque las ideas se mueven y saltan por líneas de fuga que fisuran lo fijo. Cito a Esther Díaz, para enfatizar mis pensamientos que bordean lo múltiple en el ejercicio de versionar:

Lo múltiple es dejar de subsumir lo heterogéneo bajo el abrigo de lo uno. Los agenciamientos aumentan sus dimensiones en multiplicidades que cambian de naturaleza a medida que aumentan sus conexiones. Esto es molecularizar, liberar. Es lo contrario de molarizar, de territorializar. En un rizoma continuamente hay líneas de fuga. (Díaz, 2007)

Por otro lado, el enigma. El diálogo a distancia de cientos de años con Juana Inés ha sido rasposo, discontinuo y con forcejeos. Juana no

---

6 “La selva maya alberga una diversidad ecológica y cultural incomparable. Después de la Amazonía, la selva maya —extendiéndose por México, Belice y el norte de Guatemala y con una superficie de más de 14 millones de hectáreas— es el bosque tropical más extenso del continente americano. Brinda refugio a innumerables especies únicas y en peligro de extinción, como el pecarí de hocico blanco, el tapir, el guacamayo rojo, el águila arpía y el mono aullador. A menudo pueden observarse huellas del jaguar en el suelo del bosque. Además, alberga casi 400 especies de aves y, en el pico de los meses migratorios del invierno, recibe varios millones de aves visitantes. El bosque también es hogar de comunidades mayas con un legado milenario. Muchas continúan practicando técnicas agrícolas tradicionales y cuidando del bosque como sus antepasados lo hicieron por generaciones. No obstante, las presiones que afectan esta región son más significativas que nunca antes. La producción tradicional de pequeña escala está cediendo terreno a los sistemas agrícolas y ganaderos extensivos, que transforman el paisaje amenazando la biodiversidad y salud de los suelos”. Recuperado de: <https://www.nature.org/es-us/sobre-tnc/donde-trabajamos/tnc-en-latinoamerica/mexico/selva-maya/>

es una mujer sencilla, a veces es cautelosa y desconfiada para compartir ideas y el flujo de su palabra, pone escollos en la colaboración. Como una perla en una ostra, no se abre fácilmente a la vista y el sabor salado del molusco es un gusto que se adquiere.

La escritura de Juana ha sido para mí un enigma desde 1985, cuando siendo estudiante leí el auto sacramental al que me refiero. En los salones de Filosofía y Letras de la UNAM, me veo librando una batalla, la de una estudiante que no cuenta con un espacio de legalización para abordar los secretos del teatro, o mejor, inventar otras formas escénicas; con maestros como muros que no consideraban, en ese tiempo, que una mujer provinciana pudiera dirigir teatro. La mujer de metro y medio y piel morena que fui y soy pone en escena sus secretos, como juegos, como confesiones en el formato del Teatro Personal (Weisz, 1992, p. 126). Palabra en el cuerpo: la mía expuesta, la de Juana encriptada. Dos mujeres bastardas sin permiso de palabra. Miro a Juana Inés como el personaje ficticio, más allá de su biografía, por medio del cuerpo de su texto: la intimidad radica en decir sus palabras, su “poética somática” (Weisz, 2005, p. 39). Proceso de identificación y distanciamiento, la leo y no la veo, pero escavo y me veo a mí.

En su libro *Palacio Chamánico* (1994), Gabriel Weisz revisa algunos elementos del pensamiento de Antonin Aratud, contrastándolo con técnicas somáticas prehispánicas. Mi interés en volver a los textos de Weisz, quien fuera mentor y maestro en los inicios de mi trabajo como creadora escénica, vibra desde un “llamado” vegetal en el universo alegórico de *El Divino Narciso*, que me retorna a la pasión inicial de mi trabajo, a la mimesis como biología. Si la selva es el mundo representado, puesto a ver ante el espectador, y los personajes alegorías, la relación amplia hacia la existencia no se refiere solamente a lo humano y el deseo de hundirme en la fuente de Narciso, en el vientre de lo sagrado, sino que también me ha llevado a la necesidad de rasgar el dispositivo colonial, lo conocido y las ideas que he impuesto sobre mí y, por ende, sobre el teatro que realizo.

La mimesis vegetal que el personaje alegórico de la Gracia (divina) propone a la Naturaleza Humana, abre en el auto sacramental una relación ritual que conducirá al sacrificio de Narciso. Para que Narciso no se mire a sí mismo (Dios mirando su divinidad clausurando la otredad), la Gracia invita a la Naturaleza Humana a esconderse entre las ramas, de-

viniedo vegetación acuática y posteriormente flor, al confundirse con Dios. Narciso, mirándose en el espejo de agua cristalina, mira su humanidad en el reflejo de la Naturaleza Humana. En este momento alquímico de la obra, como en el momento del sacramento de la eucaristía, la transmutación es un devenir en flor: mirarse *Narcissus*, la flor junto a la fuente que simboliza en Sor Juana el vientre de la virgen María, la potencia femenina, en la que se reúnen los personajes, creando un hermafrodita en la fusión del reflejo de las dos entidades alegóricas humano-dios. El encuentro en la fuente está enmarcado en escenas musicalizadas, porque la voz cantada permite una abstracción y una atmósfera necesarias para transitar por espacios subjetivos no logocéntricos.

En la loa al auto, Sor Juana horizontaliza las jerarquías de las culturas paganas y pone a la par los pueblos originarios, nombrándolos nobles mexicanos. Remitir al culto de Huitzilopochtli, colibrí y dios de la guerra, no me resulta inocente, si bien Juana argumenta el sacrificio no violento como el sacramento de la comunión de un solo Dios, y lo contrasta con la ceremonia del Teocualo, en la que es modelada la figura de Huitzilopochtli con las semillas amasadas del huauhtli (amaranto) y ‘la sangre más fina’ del sacrificio. Teocualo es una ceremonia de la antropofagia ritual y significa en nahuatl ‘devorar al dios’, entendiendo que el sacrificado ha representado a la divinidad en la tierra, la cual ha dado su cuerpo como dios en la tierra. Los elementos intertextuales permiten jugar con la hermenéutica de la obra. Devenir flor, mimesis vegetal que hunde su ser en el ámbito de lo ctónico. Vinculo aquí las ideas de epistemología telúrica de Weisz.

El análisis etnodramático de Weisz plantea la diferencia entre teatro y representación. Contextualizando el periodo de este estudio en los inicios de los años noventa, tiempo del estallido de las formas escénicas que empujaron y diluyeron los límites disciplinares, la teoría de la presentación propuesta atiende elementos no logocéntricos, que en ese momento habrían quedado fuera de las coordenadas de lo teatral:

Una teoría de la representación aborda el ámbito ritual y sagrado del chamán. El teatro se genera entre los conflictos ideados por una dramaturgia, los conflictos interpretados por un grupo de actores y actrices, y un público que responde al espectáculo. El ritual chamánico alude a espacios sagrados, habitados por los dioses, o bien a una serie de personificaciones emocionales. Por esto es que el chamán puede ser espectador y participante en sus propias visiones. (Weisz, 1994, p. 169)

Recupero de este estudio la referencia al cuerpo sin órganos artaudiano, como contradispositivo somático en las prácticas chamánicas prehispánicas. Me permito relacionar los diferentes estadios corporales con el trabajo actoral, como una estratificación que desterritorializa técnicas y crea líneas de fuga somáticas y subjetivas a través de la palabra emitida en escena. El cuerpo del performer en escena será alterado por la expectación. Incluso por la autoexpectación. No se trata de un estado en reposo.

Así es como el personaje puede equipararse al cuerpo sin órganos que llega a habitarse por el actor. El personaje es un dispositivo que organiza los deseos, ambiciones y conflictos humanos, en un territorio escénico que finalmente expulsa la esencia misma del actor y actriz. Artaud consideraba que solamente a través de la reeducación de sus órganos, podía optar por un renacimiento. Presenciamos una reflexión corporal, que constituye la sustancia misma de la representación.

El espectáculo del cuerpo, hace pensar en una representación accidental. Resulta importante aclarar que Artaud abre un campo inexplorado, cuando convierte al cuerpo en el protagonista de su drama, porque de esta manera surge el espectáculo del cuerpo. La representación del cuerpo es accidental porque nunca sabemos lo que va a afectarnos del exterior. (Weisz, 1994, p. 18)

El personaje alegoría no se trata de una unidad lineal, sino de un cuerpo sin órganos que revisa ideas como la Naturaleza Humana, desdoblada en Eco, con su Soberbia y su Amor Propio. De tal modo, las escenas de las tríadas Eco-Soberbia-Amor propio y Naturaleza Humana-Gracia-Narciso confrontan, a su vez, a Narciso con su Eco. Esa repetición, que vibra y reverbera, multiplica la voz primera. Porque al principio fue el verbo: el movimiento de la mente que es conciencia y representación. ¿Soy? ¿Existo? ¿Vivo?

Me queda pendiente aquí, la revisión de dos vías de producción artística. El arte que se crea desde el demiurgo, único insuflador de la vida, versus la disolución del autor como creador, pues este se desplaza hacia las artes vivas en la activación performativa. Animismo versus activación, sin que los opuestos sean ficción y no ficción: el gradiente entre las tensiones binarias pliega y despliega agenciamientos.

## 2.1 Palabra vibración

*Todo flujo traza una línea,  
por eso es que cada cosa tiene su geografía,  
su cartografía, su diagrama.*

Gilles Deleuze

La vibración de las palabras que fluyen por el cuerpo deviene en estados-ideas, como presencias en *continuum* durante el acontecimiento teatral. Líneas de fuga moleculares que se estratifican sógnicamente, depositándose en el tiempo y el espacio. Es el desdoblamiento, el doble es el flujo en el agenciamiento expectatorial, acontecimiento vibrátil vinculante. El doble es también el espectador, con sus propios procesos perceptuales.

Así una multiplicidad rizomática no es realmente un ser, sino un agenciamiento de devenires, un “entre”, una *difference engine*, o más bien el diagrama intensivo de su funcionamiento. Bruno Latour al señalar la deuda de la teoría del actor en red<sup>7</sup> con el concepto de rizoma, es totalmente explícito: una red no es una cosa porque toda cosa puede ser descrita como una red. (Viveiros de Castro, 2010, p. 103)

Estar en escena diagrama planos de contingencia. De pronto es presencia, ese extrañamiento propio de la escena, de la *poiesis*. Proceso actoral que abre el espectro de posibilidades, ya no como fenomenología, sino como intensidades, un gradiente de estratos actorales.

Performar es ir y venir, un devenir de la imagen mental, del cuerpo y su repetición cambiante, que suma y destila. De pronto soy, más que en ningún momento de la vida cotidiana, ese extracotidiano que diluye lo que conozco de mí. Siglos nos separan de quien escribió palabras que suenan en el escenario y en la mente del espectador, generando extrañamiento vía poesía, métrica, imágenes mentales que danzan con los cuerpos en escena y, también, con las luces, los objetos, el tiempo.

El performer es afectado y afectará su entorno de diversa manera, si la forma se acerca a estados rituales que implican la transformación física

---

7 La Teoría del Actor-Red —también conocida como ANT (de sus siglas en inglés Actor-Network Theory), Sociología de la Traducción o, más recientemente, Ontología del Actante-Rizoma— es un enfoque sociológico característico de la teoría social y de la investigación, originado en el campo de los estudios sociales de la ciencia en la década de 1980. El elemento distintivo de esta teoría es que considera actantes tanto a humanos como a objetos (no-humanos) y discursos. Propone una visión simétrica y monista del mundo.

y emotiva en diversas intensidades subjetivas y corporales. En un extremo de las formas relacionales, las fuerzas actanciales se desplazan hacia el espectador o al juego conceptual. Descolocar la mimesis es trasladarla o desmantelarla, recolocarla en múltiples potencias de devenir mundo.

Las figuras textuales imbricadas con la métrica y emitidas con la regulación del aire en el cuerpo y el empuje de la emisión de la voz, producen un estado en sí mismo, que atiende ritmo y esfuerzo corporal en la actriz. La repetición en los ensayos de la palabra que se ancla y dispersa, que transforma la vibración y el sonido en el proceso, hasta encontrar un repertorio de potencias que se va ampliando en las presentaciones ante el público, va produciendo sedimentaciones subjetivas en el performer.

### **Injerto dos**

“La palabra ‘somático’ está formada con raíces griegas y significa ‘relativo al cuerpo humano’. Sus componentes léxicos son: soma, somatos (cuerpo, del cuerpo), más el sufijo -tico (relativo a)”.<sup>8</sup> “Son los sentimientos y las emociones que acompañan los actos cognoscitivos y tendenciales que hacen vibrar todo nuestro ser”.<sup>9</sup>

### **3. *Zephirantes que son Narcissus***

Las flores que llegan con la lluvia bordearon los caminos de la arquitectura escolar de mi infancia. Las “brujitas” blancas y amarillas brotaban por montones a los lados de la entrada principal de mi colegio. Las *Zephyranthes orellanae* son la versión peninsular de las *Narcissus*. Un recuerdo cercano a las flores de mi escuela, son las primeras veces que fui al teatro. El primer teatro para mí fue el cómico regional, teatro tosco, teatro popular de la familia Herrera. Apretujada en medio de un calor aplastante, cargada por algún adulto de mi familia para alcanzar a ver el escenario, recuerdo mirar desde el lateral, como si de un corral de comedias se tratara, el telón pintado; y en proscenio, a don Héctor Herrera en escena, con esa potente energía que impelía a verlo y reír con él.

---

8 Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?soma.tico>

9 Recuperado de [http://ual.dyndns.org/biblioteca/Psicologia\\_Racional/Pdf/Unidad\\_08.pdf](http://ual.dyndns.org/biblioteca/Psicologia_Racional/Pdf/Unidad_08.pdf)

Sin embargo, ¿qué me llevó al arte teatral? Probablemente el espectáculo eucarístico o el ballet. Mi madre vino de su pueblo de origen, Tixcocab, a la ciudad de Mérida. Dejó atrás todo lo que pudo, la lengua maya y el hipil, entre otras cosas. Cultivó una granja avícola y su legado económico ha sido, a la fecha, lo que ha dado piso material a Teatro de la Rendija. Una mujer que miraba hacia lo otro, como deseo, como cambio de piel, me llevaba cada martes y jueves a las clases de ballet. Así, mi cuerpo se fue yendo lejos de ella. Ya en mi edad adulta me fue revelado, a través de los procesos escénicos, que lo más profundo en una es ese relato telúrico que nos repetimos. Me ha costado comprender que mi diálogo es con esa *persona*<sup>10</sup> de mi ficción personal. El teatro personal se manifiesta de nuevo.

Los injertos en jardinería son un procedimiento en el que un fragmento de planta se hospeda en otra para obtener una planta extraña, múltiple, a través de una reproducción no sexual, lo mismo que los esquejes. Aquí juego con las ideas generadas en un proceso artístico: mutan, se duplican o hibridizan en otros procesos, como continuidad, como selección artística (no natural) y como conceptos que se materializan en cuerpos y diseños, pero también en procedimientos y técnicas. En cada texto que indica “injerto”, mezclo ya sea recomendaciones de páginas de jardinería o documentos científicos tomados del Centro de Investigaciones Científicas de Yucatán (CICY), injerto ideas o asociaciones sobre procesos escénicos o escriturales.

El ámbito de la tierra, los animales y las plantas son el territorio de mi abuelo, cuya presencia en mi subjetividad me regresa a la infancia. A través de este ensayo, en los injertos copio textos de jardinería y biología, interviniéndolos con asociaciones sobre los procesos escénicos. Inspirada por Mauricio Kartun cuando dice “Yo soy jardinero apasionado, vivo metiendo las manos en la tierra. La jardinería me vincula con un tiem-

---

10 «El término ha adquirido numerosos significados desde su origen, atribuido al latín, lengua de los romanos: *persóna*, probablemente una elaboración del vocablo etrusco *phersu* y éste tal vez del término griego *prósōpon*. Este último vocablo significa “máscara”, y se compone de *pros*, “adelante”, y *opos*, “rostro”: aquello que se coloca delante del rostro, por lo general en las funciones teatrales que tanta importancia tenían en la cultura griega antigua y luego en la romana. A partir de su etimología, queda claro por qué el término persona está vinculado con *personaje*, es decir, una persona ficticia. Lo que se ignora es en qué momento pasó de designar un aditamento o un disfraz a designar al ser humano propiamente. No obstante, el concepto de persona tiene en la actualidad significados filosóficos, éticos y jurídicos diferentes, que han permitido la existencia de “*personas jurídicas*” e incluso de “*personas no humanas*”. Fuente: <https://concepto.de/persona-2/>

po natural, con un tiempo real”<sup>11</sup> (Larrea, 2017), abro mi pensamiento a aquellas ideas que antes des-terraba, y así continúo, paradójicamente, por el juego de palabras, con un proceso de desterritorialización, recuperando lo perdido.

### Injerto tres

*Zephyranthes orellanae* ha sido colectada en tres localidades en el estado de Yucatán, en una de las áreas más secas y donde el afloramiento de la corozca calcárea es más superficial; entre Dzemul (muy cerca de la zona arqueológica de Xcambó) y Sisal, a pocos kilómetros de la costa yucateca. A pesar de la cercanía de estas poblaciones al mayor centro urbano de la región (nuestra caliente Mérida), la especie pasó desapercibida por mucho tiempo ya que es una planta con un pequeño bulbo de 1 cm de diámetro, que permanece enterrado, con hojas de 10 a 20 centímetros de alto, lineales, erectas y concurrentes, con una o tres hermosas flores amarillas que abren durante un corto período de tiempo (horas o un par de días); las hojas y otras partes aéreas se pierden durante las épocas menos favorables del año; así que verla es ya toda una suerte y una fortuna.<sup>12</sup> *Raquel: En este periodo de confinamiento, me uní a grupos de Facebook de jardinería y cultivo en Yucatán. Ahí conocí a Angélica Cruz, quien se ha convertido en mi dealer de zephyrantes. Entiendo que somos una cierta cantidad, sobre todo de mujeres, que nos hemos obsesionado con el cultivo de estas plantas, apenas para ver una mañana cómo brota el capullo directamente de la tierra y se va irguiendo, asomándose en*

---

11 <https://www.infobae.com/cultura/2017/09/22/mauricio-kartun-el-teatro-sigue-teniendo-la-energia-de-la-orgia-original-hay-que-hacerlo-entre-varios/>  
<https://www.youtube.com/watch?v=6wjuBlxzBds>

12 Recuperado de [https://www.cicy.mx/Documentos/CICY/Desde\\_Herbario/2010/2010-06-03-Ramirez-Duno-Zephyranthes-orellanae.pdf](https://www.cicy.mx/Documentos/CICY/Desde_Herbario/2010/2010-06-03-Ramirez-Duno-Zephyranthes-orellanae.pdf)



*breve tiempo y transformándose en una flor, fugaz y hemosa. Como el acontecimiento teatral.*

### **Injerto cuatro**

La denominación del género proviene del griego 'narkissos' (adormecimiento) porque en la antigüedad se le atribuían propiedades hipnóticas. El género *Narcissus* se integra en la familia de las *Amaryllidaceae*. Comprende unas 400 variedades procedentes de Europa, extremo oriente y norte de África.

Los Narcisos son plantas bulbosas, con hojas acintadas o junciformes. Durante la época de crecimiento hay que regarlo abundantemente. Cuando la flor se seca, se corta y se disminuyen los riegos; luego, cuando las hojas se secan también se cortan, antes no, aunque estén feas. El principal peligro que los amenaza es el acúmulo de agua que puede pudrir la planta. *Raquel: Narciso hundiéndose en el agua de la fuente.* Si vemos que la base está dañada, lo mejor es destruir el bulbo quemándolo.

La propagación del Narciso se puede realizar por separación de hijuelos de la planta madre cuando se encuentra en periodo de reposo y también a partir de semillas, pero por este sistema tarda entre 3 y 5 años en florecer. Lo mejor es comprar los bulbos. Si se desentierran durante el periodo de reposo hay que limpiarles bien la tierra y guardarlos en un lugar seco y oscuro.<sup>13</sup> *Raquel: Como Perséfone, una semilla mitológica, si bien es la primavera, también es infernal siendo Hécate en el Hades. Como los dioses gemelos Hunahpú e Ixbalanqué, que bajaron al inframundo a jugar pelota con los señores de Xibalbá.*

---

13 Recuperado de <http://www.consultaplantas.com/index.php/es/plantas-por-nombre/plantas-de-la-m-a-la-r/546-cuidados-de-la-planta-narcissus-o-narciso-cuidados>

## Injerto cinco

El vocablo latino *tellus* llegó a nuestro idioma como telúrico. Se trata de un adjetivo que se usa para calificar a aquello vinculado al planeta Tierra o al telurismo (concepto que se relaciona a la influencia que ejerce el suelo de una región sobre las personas que habitan en él). *Raquel: Siempre he considerado que la tierra del mayab posee fuerzas telúricas particulares, que son capaces de afectar los humores y las emociones de las personas.* La idea de movimiento telúrico, por lo tanto, hace referencia a un terremoto, seísmo o sismo. Estos acontecimientos hacen que se libere energía (la cual adopta la forma de ondas sísmicas) y que la corteza terrestre se sacuda con violencia. Los movimientos telúricos, de este modo, provocan que la Tierra tiemble y que puedan producirse diferentes tipos de daños en la superficie (desde la caída de edificios hasta la fractura del pavimento de las calles, por citar apenas algunas posibilidades). *Raquel: O enfermedades como tumores malignos.*

La idea de telúrico, por otra parte, se emplea en el ámbito de la música para calificar a las composiciones, géneros o ritmos que son propios de una cierta tierra.<sup>14</sup> *Raquel: Una amplia variedad de las danzas prehispánicas “acarician” la tierra, como si la tierra fuera un gran ser que debe despertar con el golpeteo. Ocurre algo semejante en la técnica susuki que golpea el piso fuertemente y en el actor de teatro noh que golpea una zona del escenario. La danza butoh surge de las tinieblas que se hunden en la tierra. El cuerpo desea fundirse a los procesos cósmicos, profundos y misteriosos de la putrefacción, de la muerte.*

---

<sup>14</sup> Recuperado de <https://definicion.de/telurico/>

Hibridación, mestizaje, combinación y multiplicidad como proceso de desterritorialización, de potencia de fuga, de retorno desde el tiempo presente. “¡Selva, que es mundo!”. Aquí expecto, en este jardín, mi cuerpo. Comprendo que la poderosa palabra de Juana Inés —andrógina a ratos, femenina otras veces, erótica, llena de ira— nos abre de par en par a un profundo sentimiento de mestizaje. Somos barrocas, raras, hechas en volutas, nos plegamos y reiniciamos, nos perdemos y nos hallamos. Somos multiplicidad y alegoría. Somos las indias, las prietas, las bastardas, las mujeres libres que pensamos y amamos con las manos hundidas en la tierra. Las que dudamos, las que razgamos la piedra noche y día hasta encontrar el camino, la brecha, la rendija.

*Mayo de 2022, Mérida, México*

## Referencias bibliográficas

- Bailly, J. C. (2013). La forma animal. *Instantes y Azares - Escrituras Nietzscheanas*, 13 (13), 85-94. <https://www.instantesyazares.com.ar/wp-content/uploads/2016/10/instantes-13.pdf>
- Bourdieu, P. (2011). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI Editores.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus.
- Díaz, E. (2007). *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*. Biblos. <http://milnovecientossetentaoycho.blogspot.com/2014/11/para-leer-rizoma-esther-diaz-publicado.html>
- Diccionario Etimológico Castellano En Línea (s. f.). Radicación de la palabra SOMÁTICO. <http://etimologias.dechile.net/?soma.tico>
- Dubatti, J. (Ed.) (2020). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”.
- Evreinoff, G. (1936). *El teatro en la vida*. Ediciones Ercilla.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Tinta Limón-Traficantes de Sueños.
- Kent, D. (2016). «Resonancias» de la promesa: «ecos» y «reverberaciones» del *Don Giovanni*. *Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. [http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/js-pui/handle/FFYL\\_UNAM/5021\\_TD27](http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/js-pui/handle/FFYL_UNAM/5021_TD27)
- Kent, D. (2020). «Resonancias», «ecos» y «reverberaciones», una propuesta epistemológica para la producción de pensamiento en la investigación escénica.

- Larrea, A. (22 de setiembre de 2017). Mauricio Kartun: “El teatro sigue teniendo la energía de la orgía original, hay que hacerlo entre varios”. *Infobae*. <https://www.infobae.com/cultura/2017/09/22/mauricio-kartun-el-teatro-sigue-teniendo-la-energia-de-la-orgia-original-hay-que-hacerlo-entre-varios/>
- LeGuin, U. (14 de enero de 2021). La teoría de la bolsa de transporte de la ficción. *Arquitectura contable*. <https://arquitecturacontable.wordpress.com/2021/01/14/ursula-k-leguin-teoria-bolsa-para-llevar-cosas/>
- Lucas, R. (1999). Unidad 8: La afectividad: sentimientos y emociones. *El hombre, espíritu encarnado*. Ediciones Sígueme. [http://ual.dyn dns.org/biblioteca/Psicologia\\_Racional/Pdf/Unidad\\_08.pdf](http://ual.dyn dns.org/biblioteca/Psicologia_Racional/Pdf/Unidad_08.pdf)
- Pavis, P. (2015). *La puesta en escena contemporánea*. Editum.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales*. Katz Editores.
- Weisz, G. (1986). *El juego viviente*. Siglo XXI Editores.
- Weisz, G. (1994). *Palacio Chamánico*. Escenología Ediciones.
- Weisz, G. (1992). *Tribu del infinito*. Árbol Editorial.
- Weisz, G. (2005). *Cuerpos y espectros*. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.



**La actuación en fuga o las  
consecuencias de querer matar  
al perro**



## Víctor Arrojo

Actor, director y docente teatral de Mendoza, Argentina. Becario de la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe. Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral por la Universidad de Chile. Profesor titular de las cátedras de Actuación, Práctica de Dirección y Práctica Escénica III de las carreras de Arte Dramático de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. Es autor del libro *El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena* (Instituto Nacional del Teatro, 2015). Ha fundado el grupo Cajamarca Teatro y ha realizado 60 montajes teatrales con proyección nacional e internacional. Asimismo, es gestor teatral en espacios privados, estatales y universitarios.



# La actuación en fuga o las consecuencias de querer matar al perro

Víctor Arrojo  
Universidad Nacional de Cuyo<sup>1</sup>

Al decir de Merleau Ponty, primero está el paisaje y luego la geografía. En su *Fenomenología de la percepción* enuncia que:

Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido y, si queremos pensar rigurosamente la ciencia, apreciar exactamente su sentido y alcance, tendremos, primero, que despertar esta experiencia del mundo del que ésta (la ciencia) es expresión segunda. (Merleau Ponty, 1993, p. 10).

Siguiendo a Ponty, voy a recuperar y compartir algunos paisajes — experiencias teatrales— que se sucedieron de manera concomitante con algunas reflexiones y con una investigación sobre la actuación y la recepción teatral, las cuales me permitieron configurar lo que denomino *actuación en fuga o las consecuencias de querer matar al perro*.

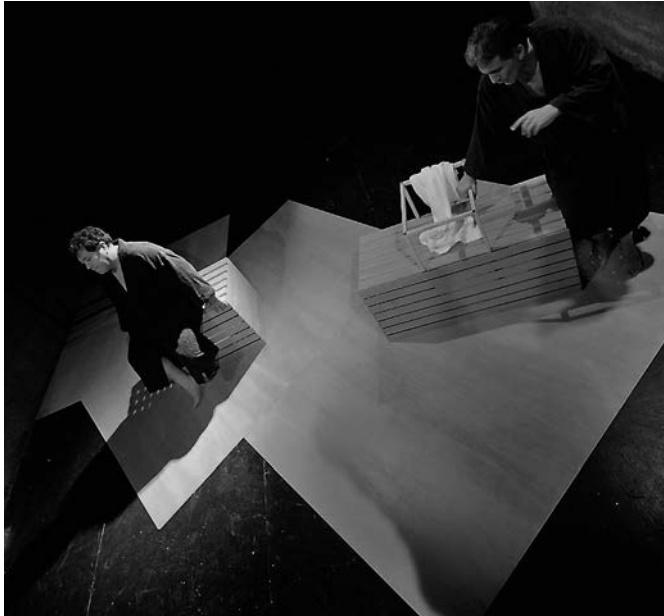
Habría al menos dos perspectivas desde las cuales aplicar el concepto y la acción de *fuga*. Una es el referente musical, donde la fuga corresponde a un estilo de composición técnica constituida por el contrapunto de variaciones tonales de una melodía de base llamada sujeto. La segunda perspectiva sería conductual y política, más abarcativa y, por lo tanto, menos definida, entendida como todos los comportamientos o procedimientos que no solo se acotan a la acción de escapar sino a toda acción de corrimiento, de huida de la norma. Esta segunda perspectiva sobre la acción de fuga presenta, a mi entender, una vinculación con determinados acontecimientos y procedimientos inherentes a la condición performática de la actuación y las realizaciones escénicas.

---

<sup>1</sup> Profesor titular de las carreras de Arte Dramático de la Facultad de Artes y Diseño.

## 1. Las fugas por accidente

El primer paisaje que voy a compartir sucede un viernes en la noche, en el 2012. La función no tenía nada de especial, todo sucedía de acuerdo al horizonte de expectativas nuestro y de los espectadores. El material textual era la obra *Ella* de la dramaturga argentina Susana Torres Molina, en la que dos hombres, durante un supuesto encuentro casual en un sauna, descubren que son amantes de la misma mujer o al menos eso nos hacen creer. Este proceso no contemplaba conjeturas previas de investigación, el único rasgo distintivo fue el modelo de producción que asumimos junto a Guillermo Troncoso: nos propusimos actuar y realizar la dirección de manera conjunta. Al no contar con una mirada externa, debimos aplicar al máximo la triada basal compuesta por el *ver-verse-hacer ver*.



*Ella* (2012), Cajamarca Teatro

La sala era pequeña, con todos los condicionantes que una sala de teatro independiente suele tener a pesar de grandes esfuerzos de gestión. La exposición a las decisiones personales y a la vida social de los vecinos, por ejemplo, conlleva implicancias sobre el convivio teatral y, en este caso, sobre las circunstancias dadas en la escena. La puesta tenía una duración de 55 minutos y en el minuto 15, Apolo, el perro del veci-

no, comenzó a ladrar con la persistencia y regularidad que solo un perro puede sostener. En lo personal, comencé a experimentar un proceso de *tupacamarización*, al decir del maestro Raúl Serrano (2004). Apolo, como cachorro irresponsable, obviamente no demostraba ninguna comprensión hacia mi persona actuante y ladraba con una continuidad en calidad y carga de energía envidiable para cualquier estudiante de teatro.

Comencé a percibir que no estaba solo en este sufrimiento, el público me acompañaba realizando una sostenida negación de la cachorra actitud de Apolo, en cumplimiento al mandato de la cultura teatral dramática que dice: “sentado, callado, mirando al frente y aplaudiendo al final”. Mandato que por ahora no aplica para los perros.

La “disciplina dramática” y el oficio de mi compañero le permitían sostener la escena en estas condiciones. Yo me sentía interpelado por su conducta, que me recordaba el axioma decimonónico: “el actor sostiene y defiende al personaje hasta la muerte, si fuera necesario”. Intenté disciplinarme, pero no lograba encontrar un sentido para mi esfuerzo, pensaba ¿para quién es necesario este forzamiento?, ¿para cumplir el mandato de la autora?, ¿como tributo a la buena conducta dramática de los espectadores, quienes también comenzaban a expresar signos de *tupacamarización*? Intenté encontrar un recurso dramatúrgico que incluyera al perro, alguna justificación narrativa, pero resultaba difícil pues nuestro espacio ficcional era un sauna, circunstancia de lugar que complicaba integrar la presencia de un perro. Con estas disquisiciones en curso, llegamos al momento donde los dos amantes comienzan a confabular sobre qué hacer con el marido de “ella”. En este momento, se produce mi fuga:

AMANTE 1 (Víctor): Yo le propongo que lo matemos....

AMANTE 2 (Guillermo): ¿A quién?... ¿Al marido?

AMANTE 1 (Víctor): No, al perro...

Fugué, pervertí, huí, rompí, para algunos me fui al carajo. Fue una fuga intensa y fugaz. Tomé consciencia de lo que había hecho cuando escuché las risas de los espectadores y cuando vi la mirada desconcertada de mi compañero de escena. Confieso que no sentí culpa metodológica, es más, percibí un alivio dramático y una reparadora sensación de libertad. Salimos, respiramos, descomprimos, fue como salir a tomar aire fresco a un balcón en medio de una tensa reunión de trabajo, como ir a dar una vuelta a la manzana luego de una discusión de pareja. En estas

situaciones de nuestra vida cotidiana, sin mayor dificultad recuperamos el código, es decir, volvemos a la reunión de trabajo o a casa para seguir dialogando.

Enmascaramos el pudor con algunas risas cómplices junto a los espectadores y volvimos al orden de la representación, retomamos unos parlamentos previos a la fuga y tanto nosotros como los espectadores recuperamos la situación de representación, pero desde otro lugar, no tan forzado, ni tan disciplinado. La escena dejó de estar enajenada en un “deber ser” y logramos mayor conexión de presente. Nunca logré discernir si con mi acción de fuga neutralicé la presencia de Apolo o, al contrario, el perro logró integrarse definitivamente al espectáculo. Creo que sucedió algo muy significativo, Apolo ya no importaba.



*Ella* (2012), Cajamarca Teatro

Durante años, luego de haber levantado la obra de cartel, me reencontraba con espectadores de esa función y recordaban la fuga del perro como un marcado valor que los diferenciaba del resto de espectadores de la obra. Haber sido protagonista de aquella experiencia de fuga era expuesto con orgullo, de una manera que patentizaba un vínculo mayor a cualquier otro espectador, tal vez porque entendían, sin error, que habíamos compartido un momento irrepetible.

Las acciones de fuga en las realizaciones escénicas se vinculan con la fenomenología del acontecimiento, que se percibe como evento extraordinario que genera sorpresa y alta exposición de los sujetos. Para Alain Badiou (1999), el acontecimiento es una acción irruptiva en la superficie de lo dado y un proceso disruptivo que genera rajaduras en el tejido de la realidad convencional o instituida —en nuestro caso, la situación de representación—, con un alto impacto en nuestra memoria. Aquella función lo estaba confirmando.

## 2. Los espectadores del humo



Imagen de prensa de *ULF* (1993), Cajamarca Teatro

En 1993, realizando la obra *ULF* de Juan Carlos Gené, junto a la actriz Sandra Viggiani y con dirección de Luis Sampredo, en el momento en que yo debía encender un pequeño fuego en un gran tacho de aceite para automóviles, el dispositivo falló y el fuego pasó hacia restos de aceite en el fondo del tacho, generándose un gran humo. En pocos segundos, el sótano donde realizábamos la obra quedó sumido en una nube espesa que nos dejó a nosotros y a los espectadores sin nada de visibilidad. Aunque el humo no se difuminaba, nadie se fue, el accidente anuló la separación

de roles y tanto actores como espectadores habitamos la misma situación casi en una relación simétrica ante el peso de la experiencia.

En esta oportunidad, nosotros no realizamos una fuga, toda la situación de representación fugó, se licuó, la teatralidad de la representación no pudo resistir el acontecimiento real presente. Aquellos *espectadores del humo* comenzaron a *actuar* desde su decisión de permanencia y su solidaria presencia a pesar de todo, comenzaron a operar desde una propia épica que ya no pertenecía solamente a los actores. Con esta función, el fenómeno de evocación orgullosa por parte de los espectadores se repite, cuando nos reencontramos expresan altivos: “Yo estuve en la función de humo”, utilizando un tono en el enunciado que manifiesta una posición de privilegio y de recepción excepcional.

No deja de ser penoso confirmar que en los espectadores del humo y en los de la fuga del perro no ha quedado ningún registro de nuestras actuaciones, nuestra puesta o el texto. Es irrefutable que la pregnancia en la memoria de los acontecimientos que irrumpen en la norma y que rompen el horizonte de expectativas, vence al acontecimiento poético. Ningún intento de restauración de este tipo de acontecimientos, producto de la emergencia de lo real cotidiano sobre la escena, podría lograrse con vitalidad y cierto verosímil, sería siempre una patética parodia y un inconsistente simulacro.

El accidente suspende en el espectador la hermenéutica de sentido y acrecienta la excitabilidad ante la evidencia de un riesgo para la escena o para el actor. El espectador se preocupa, alarma o excita ante la presencia del accidente y se identifica ante la acción de fuga; luego, festeja la capacidad técnica del actor para habitar el accidente y transformarlo en acontecimiento escénico. Los espectadores son los jueces instantáneos del comportamiento performático del actuante.

En una versión teatral de la novela *Frankenstein* de Mary Shelley, yo era el padre del Dr. Victor Frankenstein y debía matar a mi esposa como consecuencia de un accidente al limpiar mi arma. El precario efecto de disparo debía generarse por un sonido desde la técnica del espectáculo. Comencé a realizar la acción, continué realizando la acción, sostuve la acción, pero el efecto de disparo no sucedía. Nos miramos desconcertados con mi compañera de escena. Luego de eternos segundos, el sonido de disparo salió, pero justo cuando yo no estaba apuntando a mi esposa; a

pesar de esto, la actriz realizó la acción de morir. En escena queda expuesto el error técnico que pasa a ser un accidente. Al darse cuenta, el público cambia el orden de su percepción, deja de percibirme como personaje y empieza a observarme como actor, a evaluar mi performance anulando el orden de la representación: comencé a jugar, diseñando en el espacio un inverosímil recorrido del proyectil, las risas y los aplausos de aprobación ya no estaban vinculados a la escena sino a mi performance de improvisación.

Esta modalidad de la expectación se vincula al morbo por la cuota de intensidad que contienen estas situaciones. Para la psicología, el comportamiento ante los accidentes es producto de la consciencia que todos tenemos de ser mortales, es decir, hay una sensación de muerte cercana, pero al ser espectadores sentimos que nos hemos salvado, una vez más, y eso nos permite revalorizar nuestra precaria estabilidad. Si bien en el convivio teatral hay consciencia de que nuestras vidas y la de los actantes no están en peligro, se activa este tipo de pulsión ante el accidente o el error. En ciertas dramaturgias, como en el circo y la performance, estos procedimientos se diseñan y son constitutivos de la poética. En el accidente, se activa sin transición la *multiestabilidad perceptiva*, el espectador suspende el orden perceptivo de la representación y pasa con legitimidad al orden perceptivo de la presencia: espera que los actantes —no los personajes— “salven” la escena, que demuestren su capacidad para sobrevivir al accidente y para transformarlo —cual magos— en escena, que reconstituyan la situación de representación de la manera más original posible, o verlos sucumbir en la arena. Cuando los actantes logran recomponer la escena son admirados, cual bombero de película *pochoclera* saliendo de un edificio envuelto en llamas con un niño entre los brazos.

### **3. Dramaturgia de la fuga**

En relación con el tópico de este ensayo, recupero de Fischer-Lichte (2004) la identificación, en la recepción teatral, del mecanismo de alternancia entre el orden de la presencia y el orden de la representación como inherente a las realizaciones escénicas performativas, fenómeno que denomina *multiestabilidad perceptiva*. Siempre y en cada momento el espectador opera en dos órdenes: el de la presencia del cuerpo fenoménico del actor y el de la representación en relación con los procesos semióticos desde los cuerpos afectados.

Percibir el cuerpo del actor como su físico estar —en el mundo— instaura un orden de percepción específico; percibir, en cambio, el cuerpo del actor como signo de un personaje instaura un orden distinto. (p. 296)

Entiendo que el funcionamiento de la multiestabilidad perceptiva del espectador es posible a partir de la coexistencia de dos dimensiones de presencia en la acción de actuar. Según Karina Mauro (2017), existe de hecho una coexistencia igualitaria de las dimensiones representativa (o transitiva) y no representativa (o reflexiva), como constituyente preponderante de la acción actoral. Para Fischer-Lichte (2004), ya no podemos entender los conceptos de presencia y representación como una relación antagónica, si bien las dos presencias operan desde determinados procesos de corporeización específicos.

Hasta este punto de nuestra exposición, hemos ejemplificado experiencias de multiestabilidad perceptiva en función de vínculos, resonancias particulares o respuestas vitales frente a los accidentes performáticos del acontecer de la representación. A continuación, desarrollaremos experiencias de activación de la multiestabilidad perceptiva a partir de su diseño desde procedimientos dramáticos que promueven giros en la percepción del espectador, le habilitan una participación más activa en la construcción de sentido de la escena y lo colocan en el rol de sujeto dramático, acorde con una concepción más contemporánea de la escena. Según Fischer-Lichte (2004):

En las realizaciones escénicas posteriores a los años sesenta se han empleado una gran cantidad de procedimientos que parecen posibilitar la irrupción de la multiestabilidad perceptiva en mucha mayor medida que en el caso de las realizaciones escénicas psicológico-realistas. (p. 295)

Los procedimientos de fuga son un disparador del fenómeno de multiestabilidad perceptiva, pueden ser diseñados constituyendo una estrategia dramática que pervierte el *statu quo* de la expectación, establecido por las normas de la cultura teatral y sostenido desde ciertas estructuras narrativas hegemónicas.

Las poéticas teatrales vinculadas al teatro popular han operado y operan desde el diseño de fugas, accidentes o equivocaciones, se apoyan desde diferentes abordajes en el recurso de la metateatralidad; estos procedimientos constituyen su lenguaje. En el teatro callejero, la semiótica está condicionada por lo real cotidiano, por las contingencias del presente y la latente posibilidad del accidente. La actuación y la escena requie-



ren entrar y salir constantemente del orden de la presencia al orden de la representación y viceversa. Este funcionamiento se observa en dramaturgias de código performático en las que los procedimientos de fuga se sostienen con el objetivo de visibilizar de forma directa, ante el espectador, la coexistencia de la doble presencia en la actuación y su relación con el fenómeno de la multiestabilidad perceptiva.

#### **4. Tanto uno como el otro**

Para diseñar procedimientos de fuga como estrategia dramática, he explorado y reflexionado sobre el recurso de la metateatralidad, ampliando las posibilidades más allá del clásico uso del juego *teatro dentro del teatro*.

Investigadores como Francisco Javier Higüero y Catherine Larson citan el trabajo de Richard Hornby en *Drama, Metadrama and Perception* (sin traducción al castellano), donde cataloga cinco técnicas de aplicación del metadrama: 1) el drama dentro del drama, 2) la ceremonia dentro del drama, 3) la idea de desempeñar un papel dentro de otro, 4) las referencias o alusiones literarias o de la vida real, 5) la autorreferencia.

Mi práctica se relaciona con las dos últimas estrategias de Hornby, con una perspectiva metateatral que evidencia una visión no dicotómica sobre lo real de la vida y lo real de la obra de arte. Asumimos la actuación como un real compuesto, con diferentes dimensiones de la presencia del actuante en escena. Este real compuesto deconstruye el binomio *lo uno o lo otro*, que reduce la presencia del actuante al binomio actor-personaje, simplificando el fenómeno y empobreciendo la escena. Al habilitar, en la composición escénica, la opción del *tanto uno como el otro*, la coexistencia de la doble presencia se constituye en un territorio dramático de umbral expandido. Para Catherine Larson (1989)

el metateatro produce una perspectiva doble para el espectador, ofreciendo modelos para entender mejor las estructuras fundamentales del teatro y la experiencia del mundo como una construcción artificial, una red de sistemas semióticos interdependientes. Consecuentemente, el metateatro cuestiona la relación no sólo entre el teatro y la identidad humana, sino también la relación entre la vida y el arte, entre el mundo del teatro y el mundo fuera del teatro. (p. 1028)

En la dramaturgia de la obra *Tiempo compartido* (2016) trabajé desde la poética del fragmento: realicé un cruce entre varios textos de autor sin

una vinculación poética o temática muy definida. Estos fragmentos de textos se relacionaron con material discursivo de las improvisaciones de actuación o desde la dramaturgia de dirección. Uno de los supuestos de base fue construir escena desde el orden de la presencia, pero asumiendo un discurso mixto entre textualidades dramáticas y textos de autorreferencialidad sobre la tarea escénica. De esta manera, se constituyó una experiencia liminal tanto para los actuantes como para los espectadores.



Espacio de *Tiempo compartido* (2016), Cajamarca Teatro

A continuación, presento dos ejemplos de aplicación de dramaturgia de fuga del citado espectáculo. En el primer ejemplo, la base del discurso pertenece al texto dramático de la obra *Delirio a dúo* de Eugenio Ionesco, el cual se ha combinado con texto autorreferencial de la actriz sobre sus sensaciones personales durante la tarea escénica y con texto sobre la recepción del espectador.

ELLA: Deberías haberme dejado con mi marido, con el afecto de los míos, dejarme cumplir con mi deber. Un deber que era un placer en todo momento, de día y de noche.

ÉL: ¿Por qué se te ocurrió seguirme?

ELLA: Fuiste vos quien me sedujo. ¡Seductor! ¡Ya hace diecisiete años! Uno no sabe lo que hace a esa edad. ¡¡¡Abandoné a mis hijos, soy una mala madre...!!! Es imperdonable lo que hice... (Llora) *No me gusta cómo me sale... Me sale muy teatral...*

ÉL: (En el mismo estado del texto anterior) Te salió bien.... (hacia un espectador cercano) Mira, él se emocionó.

ELLA: No me digas que me salió bien... No está bien...

ÉL: Estuvo bien... Lo que debes recordar en esta escena es que vos no tenés hijos.

ELLA: No tengo, pero podría haberlos tenido. Si hubiera querido. Podría haber tenido hijos que me habrían contenido, que me habrían defendido. ¡Diecisiete años!



*Tiempo compartido en función*

En el segundo ejemplo, la fuga por metateatralidad la exploramos combinando fragmentos de la obra *Jardinería humana* de Rodrigo García, su citado y referencias a aspectos de la escenotécnica, así generamos una secuencia de fugas que provoca saltos de registro sin transición en la escena. El discurso ya no presenta un emisor claro, puede ser *tanto uno como el otro*, el actor o el personaje, quedando esta adjudicación abierta a la hermenéutica de sentido del espectador.

ÉL: ¿Morir? Yo siento que usé y abusé de todos los verbos todos. Tragué, mentí, olvidé.

Sostuve, me enfrenté, maldije, lloré y me olvidaron.

Palpité, olvidé.

Tuve hijos, me alegré, celebré. Contuve la respiración, defendí una idea, me alegré de una muerte.

Disfruté, me sacié, maldije un nacimiento, perdí la razón.

Perdí hijos y me transformé en lágrimas. Las fechas fueron flechas.

Hice grandes problemas de nada.

Robé, mordí, palpitó, traicioné, hice trampas y se notaron.

Supe disculpar, supe amar y nunca supe hacer que el amor perdure.

Conmoví, perduré, me alegré, me olí. Me reconocí.

Tuve tiempo. Prometí no hacer lo mismo, hice lo mismo.

Busqué en el diccionario verbo a verbo y los había usado todos, menos el verbo morir. Porque creo que morir —me parece— no debería ser un verbo.

ELLA: *Qué lindo texto, ¿es tuyo?*

ÉL: *Ojalá... Es de Rodrigo García, Jardinería humana. ¡Estoy cansado, muy cansado!... Necesito un apagón. ¡Necesito un apagón! ¡Un apagón, por favor!*

*(No hay técnico, no hay iluminación teatral, se levanta y apaga la luz de la sala. Apagón).*

A diferencia de las técnicas de metateatralidad más clásicas, en nuestras experiencias no se realizan marcas de pasaje ni transiciones, no apelamos a generar marcas de aviso o llamadas de atención para la recepción del cambio de registro. En este proyecto nos propusimos el forzamiento técnico de entender y atender que el paso de un discurso al otro debía ser imperceptible, intentando que el discurso pueda ser interpretado de pertinente tanto para el “yo actor” como para el “actor personaje”. El espectador no puede instalarse en una zona de confort. Para profundizar sobre los efectos que genera este tipo de procedimiento, Fischer-Lichte (2004) nos comparte las siguientes conclusiones:

La multiestabilidad perceptiva que da lugar al salto de la percepción de un orden al otro, es la responsable de que ninguno de los dos órdenes pueda estabilizarse de manera perdurable. Cuanto más frecuentemente pasa la percepción del orden de la presencia al orden de la representación... mayor es el grado de imprevisibilidad general y más intensamente se centra la atención del sujeto perceptor en el proceso de percepciones en sí. Se hace cada vez más consciente de que los significados no le son transmitidos, sino que es él quien los genera. (p. 299)

Hemos diseñado otras experiencias de fuga desde la metateatralidad, a partir de pervertir la relación de los actores con los objetos. Como sabemos, la escena dramática realista establece que los objetos necesarios para la acción, los objetos de la utilería, tal como su denominación lo indica, deben ser útiles a la acción de representación y deben encontrarse en el espacio escénico o en el cuerpo de los actores, o ser incorporados a la escena por los personajes según las circunstancias planteadas. Este tipo de relación puede alterarse para generar un efecto de metateatralidad.



*La noche árabe* (2012), Cajamarca Teatro

En la puesta en escena de una versión de la pieza *La noche árabe* de Roland Schimmelpfennig, propuse el siguiente procedimiento de fuga o pervertimiento de la relación acción-utilería.

FÁTIMA: Delante de mí está Kalil – Detrás de él está Francisca, desnuda

KALIL: No sé qué decir –

FÁTIMA: Cerdo –

KALIL: No, no –

FRANCISCA: La mujer me parece conocida –

FÁTIMA: Cerdo asqueroso.

KALIL: No –

FRANCISCA: Quédate conmigo, por favor –

FÁTIMA: Me mira fijamente, tremendos ojos. Lo voy a matar.

KALIL: Fátima –

FÁTIMA: Un cuchillo – lo voy a descuartizar. Necesito un cuchillo, necesito un cuchillo. (*Advierte que no lo tiene y se dirige a extraescena*) Necesito un cuchillo. (*Se dirige a la cabina técnica*) Necesito un cuchillo. (*Entra un servidor de escena con varias opciones de cuchillo, la actriz/Fátima elige un cuchillo para la acción sin abandonar el estado*)

La necesidad del objeto cuchillo es compartida en un espacio de intersticio entre la actriz y el personaje que aporta opacidad y resetea nuevamente la percepción: el cuchillo lo necesitan tanto la actriz como el personaje.

En mi última producción, *¿Qué pasó, qué pasó?* (abril, 2022), los actores dan el ingreso a la sala, seleccionan sutilmente algunos espectadores como asistentes de escena y les otorgan los objetos que serán necesarios para la realización del espectáculo. Hasta el momento los espectadores han aceptado el rol sin reticencias; recién estamos evaluando la experiencia, pero ya podemos identificar que la consigna de resguardo de la utilería genera un tipo de afectación en el estar de los espectadores, en su relación con el objeto y en la espera de la consigna de entrega que los coloca en una situación intermedia. Ya no son un espectador común, son un espectador casi actor y este rol diferenciado y desconocido afecta su corporalidad.



*¿Qué paso, qué paso?* (2022), Cajamarca Teatro

Por último, para ir cerrando este ensayo, deseo compartir un paisaje teatral relacionado a procedimientos de fuga que se extrapolan desde las convenciones de otros lenguajes artísticos hacia la situación de representación teatral, aportando vitalidad a la relación con los espectadores.

En 2016, junto al docente y director Fabián Castellani y un grupo de estudiantes de la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina), participamos como invitados en el Festival Internacional de Escuelas de Teatro y Expertos organizado por la ENSAD (Lima, Perú). Según la base de la convocatoria del festival, la producción debía desarrollarse desde dos disparadores, Shakespeare o la Comedia del Arte, nosotros optamos por combinar los dos disparadores propuestos. Fabián contaba con una adaptación de *La tempestad* de Shakespeare, que nos interesó vincular con los códigos de la Comedia del Arte y el teatro de la convención consciente. Luego de un corto pero intenso proceso de investigación y producción nos presentamos en el festival con *La tempestad del arte*. La recepción fue increíble, superó todas nuestras expectativas, no habíamos realizado ninguna presentación previa, era nuestro estreno y, al terminar, más de 350 jóvenes aplaudían y ovacionaban nuestra propuesta.

Al subir a escena para el saludo final y agradecer a la organización, sentí una pulsión de fuga desde una intuición “cultivada” a partir de estas investigaciones sobre fugas y perversiones de la escena, sobre la posibilidad de extrapolar convenciones. Entonces, le pregunté a la platea si querían un “bis”, expliqué qué es un “bis” teatral. Debo reconocer que estaba enajenado con el juego, quería llevarme a varios en esta acción de fuga. No pensé en mis compañeros, los empuje al vacío, creo que ni los miré. La platea rápidamente dijo que sí y cual asamblea dramaturgica comenzó a votar por cuál sería la escena elegida para el “bis”. La espontánea asamblea espectral eligió *la escena de las espadas*, en ese momento el consciente colectivo del público denominó así a la escena mimada de un enfrentamiento con espadas de gran ajuste de movimiento y sostenida por convenciones. Giré hacia mis compañeros que no salían de su asombro por la propuesta, pero rápidamente aceptaron el desafío. ¿Cuántas veces habíamos ensayado esa escena? ¿Cuántas veces habíamos tomado esa escena como unidad de acción? ¡Muchas! Ese saber de la estructura rítmica y narrativa de la escena permitió que, en segundos, cuando Fabián y yo bajamos del escenario, *la escena de las espadas* se desplegara con

absoluta vitalidad y ajuste. Volvieron reforzados los aplausos por el éxito del atrevimiento, y a nosotros llegó el alivio por haber salido ilesos de una perversión autogenerada. Una vez más, la *fuga* había alterado el orden y la intensidad de la experiencia de percepción. Festejamos con una rica causa limeña, como no podía ser de otra manera.

A modo de conclusión, señalaré que siempre hay zonas sin explorar o por reformularse, que la búsqueda es hija del deseo, ese componente esencial para la vida y la creación. Nada mejor para mantenerlo vivo que *fugar* de las zonas conocidas, de los bastones que nos dan seguridad. El riesgo es condición necesaria y profiláctica para que *el peor de los demonios* de Peter Brook, *el aburrimiento*, no nos atrape, ni a los creadores ni a los espectadores.



## Referencias bibliográficas

- Badiou, A. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Ediciones Manantial.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Larson, C. (1989). El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1013-1019. <https://www.cervantes-virtual.com/obra/el-metateatro-la-comedia-y-la-critica-hacia-una-nueva-interpretacion/>
- Mauro, K. (2017). La Metodología de Actuación Realista como Dispositivo de Atenuación de la Presencia del Actor en Teatro y Cine. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 7 (3), 523-550. <https://www.scielo.br/j/rbep/a/Qs78kHFPPJmyqs8m6GZqTZy/?format=pdf&lang=es>
- Merleau, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta.
- Serrano, R. (2004). *Nueva tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Atuel.



**Eugenio Barba: “Para mí  
los libros se volvieron los  
grandes maestros”**

**Entrevista con Jorge Dubatti**



## Eugenio Barba

Maestro internacional de la Antropología Teatral. Creador del Odin Teatret en Dinamarca y la International School of Theatre Anthropology (ISTA). Tiene una profunda relación con Latinoamérica y la cultura oriental. Entre sus espectáculos más resonantes se cuentan *La casa de mi padre* (1972), *Cenizas de Brecht* (1980), *Oxyrhincus (El evangelho según Oxyrhincus)* (1985), *Talabot* (1988), *Itsi Bitsi* (1991), *Kaosmos* (1993), *Mythos* (1998), *Sal* (2002), *Las grandes ciudades bajo la Luna* (2003), *El sueño de Andersen* (2005), *Ur-Hamlet* (2006), *Don Juan en los infiernos* (2006) y *La vida crónica* (2010).

Foto tomada por Gustavo Gorrini. Teatro Nacional Cervantes

# Eugenio Barba: “Para mí los libros se volvieron los grandes maestros”

## Entrevista con Jorge Dubatti

En diciembre de 2021, el maestro Eugenio Barba (Brindisi, Italia, 1936) visitó el Teatro Nacional Cervantes (TNC) para presentar el espectáculo *Ave María*, con Julia Varley, y abrir un área nueva en este teatro: Trabajo Artístico Federal y Producción de Conocimiento, que reivindica a los artistas como investigadores, como filósofos de la praxis creadora.

Con 85 años recién cumplidos, Barba es uno de los referentes mundiales de la Antropología Teatral. Fundó el Odin Teatret en 1964; en 1979 creó la ISTA (International School of Theatre Anthropology) y generó en Latinoamérica la noción de “Tercer Teatro”. Dirigió alrededor de 80 espectáculos y sobresale como artista-investigador, productor de conocimiento desde el hacer artístico a través de sus libros traducidos a diversas lenguas: entre otros, en castellano, *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral* (1992), *Teatro: soledad, oficio, revuelta* (1999), *La tierra de cenizas y diamantes* (1999), *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral* (con Nicola Savarese, 2005), *Quemar la casa: orígenes de un director* (2010), *La conquista de la diferencia. Treinta y nueve paisajes teatrales* (2012), *La luna surge del Ganges. Mi viaje a través de las técnicas de actuación asiáticas* (2017), *Los cinco continentes del teatro* (con Nicola Savarese, 2020).

Entrevistado en el TNC, Barba se reconoce como un productor de conocimiento sobre las prácticas teatrales desde el trabajo y habla de sus propios libros y de la importancia de los libros de teatro de otros artistas en su vida. Transcribimos un fragmento de la entrevista, que puede verse completa en el canal de YouTube Cervantes Online.

**—Jorge Dubatti: Si hay alguien a quien podamos llamar artista-investigador, productor de conocimiento desde el trabajo artístico, sos vos. Aquí tenemos varios de tus libros. ¿Cómo pensás esa relación entre trabajo artístico y producción de conocimiento a partir de tu experiencia?**

Eugenio Barba: Agradezco estar nuevamente en el TNC, el teatro que acogió al Odin Teatret por primera vez aquí, en 1987. Nuestra historia con Latinoamérica había empezado en 1976, gracias a un argentino, Carlos Giménez, director del Festival de Caracas. Fue Perú, Venezuela y luego la Argentina. Es interesante observar que, hasta comienzos del siglo XX, nuestro oficio se limitaba solo a la producción de espectáculos. Era de veras una forma de entretener a las personas. En el siglo XX comienza otra identidad en nuestro oficio, con Stanislavski, Meyerhold, Gordon Craig, Appia, quienes imaginan que el teatro, primero, es arte. Nunca se había utilizado esa palabra para el oficio del teatro que, al contrario, era despreciado y, a veces, perseguido por la iglesia y las autoridades. Por primera vez en la historia del oficio, directores y actores comienzan a escribir sus experiencias. Eisenstein, Brecht, Artaud... Vemos que hay toda una producción de artistas que transmiten la experiencia artística, sensorial, emocional, a través de una reflexión y producción de conocimiento. Pertenecemos a una generación que se formó sobre los libros. En 1955, cuando comienzo a imaginar poder hacer teatro, en Noruega, en Oslo, una capital muy provinciana, donde hay solo siete teatros, los libros se vuelven las fuentes de una imaginación. Hoy hay un montón de libros, pero en los años sesenta no se sabía tanto. Toda la memoria de Meyerhold había sido destruida por el stalinismo. Todavía los libros de Brecht no eran tan accesibles, como tampoco los textos de Artaud, para no hablar del teatro asiático. Para mí los libros se volvieron los grandes maestros. Entraba en un camino de un mundo imaginado que me ha permitido encontrar lo que soy hoy. Esa complementariedad entre conocimiento y experiencia artística es algo que surge y se forja en el siglo XX y que ahora es normal.

**—En tu caso escribiste numerosos libros como artista-investigador. ¿Cómo producís conocimiento desde la experiencia teatral? ¿Te auto-observás en el hacer, tomás notas, llevás cuadernos de bitácora, analizás los procesos de creación, te filmás?**

Nunca tuve el deseo de escribir, y comencé por una única razón: quería defender el teatro de Grotowski. Tenía una beca, estaba siguiendo el tra-

bajo de ese joven director todavía bastante desconocido en 1961. Y cuando, en la Polonia socialista, la censura del Partido Comunista comienza a amenazar con cerrar el teatro porque lo considera formalista, porque no hay gente que vaya a ver esos espectáculos y los teatros tenían que cumplir una norma de producción, decidí viajar al extranjero para contar que existía ese teatro. Esa fue la motivación que me impulsó a escribir un libro que se llama *La búsqueda del teatro perdido* que publiqué en 1963. Después de eso, cuando me echaron de Polonia, cuando creamos, con un grupo de jóvenes rechazados de la escuela, el Odín Teatret, yo no pensaba en escribir. Comencé a escribir porque tenía unas ganas inmensas de reunir en una revista de teatro lo que podía ser esencial para un actor y un director, porque había leído, créeme, centenas de libros, y siempre tenía la sensación de que no me ayudaban en el oficio concreto del director. Así, empecé a escribir para esa revista en 1964, *Teoría y Técnica del Teatro*, y en uno de sus números publiqué *Hacia un teatro pobre* de Grotowski. Nunca escribo porque tenga teorías, y no tengo teorías, no soy una persona que tenga un método. Soy un autodidacta, soy capaz de hacer solo lo que soy capaz de hacer con mis actores. No tengo indicaciones para los demás y lo que hago es que, al final de todo un proceso, escribo lo que ha pasado. No tomo notas, muy raramente tomo notas, pero tengo un pequeño librito siempre donde escribo una palabra, o una impresión, o una cita que, a menudo, representan un punto de inspiración para lo que tú después lees en mis libros.

**—Acabás de publicar en pandemia una revista de Antropología Teatral, *Journal of Theatre Anthropology*, de la que acaba de salir el número 1, de acceso gratuito en la web. Volvés a apostar a las revistas. Aquí hay materiales de maestros de todo el mundo, en varios idiomas.**

Exacto. Es una revista que intenta presentar el origen y los principios de la Antropología Teatral y, al mismo tiempo, la manera en que es utilizada en distintas partes del mundo. Los que escriben pueden hacerlo en inglés, francés o español. En este primer número hay toda una gran parte dedicada a una actriz del Yuyachkani, Ana Correa, que muestra cómo ella ha utilizado algunos principios de la Antropología Teatral en relación con la cultura andina de las fiestas y las danzas.

**—Contanos cómo escribiste con Savarese *Los cinco continentes del teatro*, me emocionó mucho cuando lo leí porque hacés muchas referencias al teatro argentino: Chacho Dragún, el Teatro Colón, el Teatro Cervantes, el Teatro del Pueblo, Leónidas Barletta... Impresiona la cantidad de imágenes que recogiste en este libro, la valorización de la dimensión visual del teatro.**

“Teatro” significa “ver”, *theáomai* en griego significa “observar”. Siempre me ha sorprendido que se escriba sobre el teatro sin poner una fotografía, algo que recree la realidad misma de nuestro oficio. Con Nicola Savarese, decidimos transmitir informaciones a través de imágenes. Que la escritura fuera un complemento. Primero, la imagen impacta dando algunas informaciones, por ejemplo, sobre cómo los primeros actores profesionales de Europa construyen sus primeros galpones para hacer teatro, y lo mismo pasa en China, Japón, Indonesia; en cualquier parte del mundo. Cuando los actores se profesionalizan, es decir, cuando imponen al espectador pagar un boleto, ellos utilizan las mismas soluciones. Con Nicola tuvimos la intención de mostrarlo a través de imágenes. Reunimos 1.400 imágenes y es una verdadera historia del teatro desde el punto de vista del actor. Cuando lees una historia de teatro suele ser sobre los autores, los movimientos, las estéticas, la arquitectura, pero nunca hubo una historia de la técnica del actor, de lo que hacen. Ese libro fue para Nicola y para mí un desafío. Es posible escribir la historia del teatro desde el punto de vista del actor, de su técnica, de su relación concretamente. Cuando se dice que el teatro es una relación entre el actor y el espectador, como decía Grotowski, muy bello, pero ¿dónde pasa eso? ¿Es abstracto? No. Entonces se necesita en la plaza, en la calle, en un gran teatro como el Cervantes, en un pequeño galpón de periferia... Todo eso cambia inmensamente. ¿Cuándo se puede hacer el teatro? ¿Cómo se hace el teatro? Todas las técnicas. ¿Para quién tú haces teatro? y ¿por qué haces teatro? Son las cinco preguntas fundamentales que la gente de nuestro oficio se enfrenta. El libro trata de esas cinco preguntas.

**—Me gustaría que definas lo que llamás la “cultura material” del teatro en este libro.**

Hay una cultura inmaterial, la de las ideas, la del hecho de transmitir algunos principios éticos y estéticos en una civilización. Todo eso lo podemos llamar patrimonio inmaterial. El patrimonio material es algo muy



concreto: la transmisión de un oficio, como el de un carpintero, que se realiza de una generación a otra. Una cultura se define por la capacidad de transmitir de una generación a otra porque, si no hay esto, no hay una cultura. La cultura material del actor es justamente esos principios técnicos que se pueden asimilar observando, pero siempre intentando incorporarlos y hacerlos. Es un aprendizaje kinestésico, en el sentido de que se hace haciendo. Aprender haciendo. La cultura material del actor es todo aquello que lo caracteriza en un aprendizaje de un saber hacer que atrae la atención del espectador y despierta energías interiores, mentales, sensoriales, que permiten al espectador una gratificación estética y un momento de reflexión intelectual.

**—El Teatro Nacional Cervantes es un teatro de producción propia, una usina de generación e irradiación de saberes de esa cultura material en vestuario, escenografía, técnica, maquinismo, etc. Estás en un gran centro de esa materialidad teatral. Contanos sobre el otro libro que escribiste con Nicola Savarese, *El arte secreto del actor*, también lleno de imágenes, y donde hablaste de la “tecnología arcaica del actor”.**

El ser humano cuando interviene en la realidad, en el espacio, utiliza tecnología. La primera tecnología que tiene es su cuerpo, y esa es su tecnología arcaica. Claro que después inventa la rueda, el internet, los aviones... Todo eso le permite una libertad y, al mismo tiempo, todo lo que es su contrario. Hablamos del arte “secreto” del actor en el sentido de invisible, que no se ve. Cuando en el teatro veo un actor y me emociona, es el resultado de tres factores: primero, su personalidad, que es única, no se puede repetir, ninguno lo puede imitar; segundo, el género artístico, espectacular, que hace (danza, teatro más tradicional o más experimental, etc.); y tercero, una utilización de su presencia mental y física que él comparte con todos los actores del mundo. Todos los actores del mundo tienen una presencia que tienen que utilizar para despertar la atención del espectador. Ese es el nivel básico y lo puedes ver en un espectáculo como la danza: trabaja con la presencia física utilizando otros elementos como la música, la luz, etc. Puedes construir todo un espectáculo cuya dramaturgia, la coreografía, gratifica, emociona y pone también ideas o reflexiones. En el teatro es lo mismo, hay principios técnicos: la manera de transformar el peso en energía, cómo se dilatan las tensiones, cómo crear una calidad de tensiones que impactan, en el sentido kinestésico, el sistema nervioso del espectador. De esto habla *El arte secreto del actor*

a través de imágenes y un análisis comparativo de diferentes culturas de actores de diferentes continentes.

**—Hablemos también de otro de tus libros, *La luna surge del Ganges*. Mi viaje a través de la técnica de actuación asiática, que ilumina otra zona de tu reflexión: la conexión con las formas del teatro en Asia.**

Muy joven, a los 26 años, tuve una especie de *shock*, de trauma cultural, porque viajé a la India y vi algunos espectáculos del teatro *kathakali*. En 1963, cuando era muy difícil viajar y cuando no existía ninguna información sobre el teatro asiático en Europa, yo —que provenía de Polonia donde estaba estudiando y estaba lleno de una gran belleza de la tradición teatral europea— veo ese teatro que dura toda una noche, con música, tambores, colores, donde los actores no hablan sino todo el tiempo con las manos cuentan como sordomudos la historia; y hay dos cantantes que cuentan. Lo que me impacta o sorprende es que yo no entiendo nada de todo eso, no entiendo las convenciones, no entiendo las historias, me las han contado, pero no me dice nada todo eso y, al mismo tiempo, lo que los actores están haciendo me fascina. Y me pregunto por qué; por qué, a pesar de que no entiendo ni lo que ellos dicen ni lo que ellos hacen, yo reacciono y estoy viviendo lo que podría llamar una experiencia fundamental. Esa pregunta me acompañaba cada vez que yo veía espectáculos en cualquier parte del mundo y también en Europa. Eso me dio la posibilidad de reunir actores asiáticos de diferentes culturas y europeos y preguntarles cómo fueron sus primeros días de trabajo con sus maestros. Solo repetir eso observando los pequeños detalles. Y ahí comienzo a comprender los principios que tienen que ver con el equilibrio, el desplazamiento, la dilatación de las energías. Y aquí surge, después, gracias a Nicola Savarese que también estaba en esa experiencia de la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA), que duró dos meses la primera ISTA. Savarese tomaba fotos y fotos, y observando después esas fotos decidimos comenzar a analizar cómo utilizan las manos los diferentes actores de las diferentes culturas, los ojos, el rostro, los pies, la espina dorsal. La primera versión la llamamos *Anatomía del actor*.

**—¿Y por qué ese título tan bonito: *La luna surge del Ganges*?**

Porque en Europa, al comienzo del siglo XX, hay una gran crisis en el teatro por el surgimiento de una forma de espectáculo, el cine, el *film*, que hace decir a todo el mundo que ya el teatro como espectáculo “se acaba”.

Y, al contrario, en ese momento se produce la primera gran reforma, con Stanislavski, Meyerhold, Gordon Craig, Appia, Copeau, Brecht, Artaud... Y hay como dos grandes mitos en todas esas personas: el primero es el teatro popular, la comedia del arte, el circo, las ferias; y, el segundo, los teatros asiáticos. Stanislavski pagaba de su propio bolsillo a actores de circo para enseñar a los actores de su familia, para el teatro que tenía de aficionados, con el fin de aprender esos movimientos estilizados. Meyerhold todo el tiempo hablaba de *kabuki*, Brecht de la ópera de Pekín, Artaud recibió una especie de golpe viendo a los actores balineses... Todos los que son nuestros antepasados profesionales vivieron nutriéndose de esos dos mitos: el teatro popular y el teatro asiático. Cuando yo también tuve ese impacto viendo el *kathakali*, fui descubriendo cómo a través de la Antropología Teatral, viajando cada año dos o tres meses, haciendo largos periodos de estudio, los maestros realizaban la transmisión; cómo enseñaban, a nivel físico, en esa aparente monotonía de un aprendizaje de movimientos casi mecánicos. Allí estaba el secreto. Todo eso lo cuento en *La luna surge del Ganges* porque decía: el sol de la gran reforma (los grandes artistas) estaba acompañado por esas dos grandes lunas, el teatro popular y el teatro asiático.



**Sergio Blanco: “Escribir un  
texto para mí es una forma  
de investigación”**

**Entrevista con Jorge Dubatti**



## Sergio Blanco

Dramaturgo y director teatral franco-uruguayo. Vivió su infancia y su adolescencia en Montevideo y reside actualmente en París. Luego de realizar estudios de Filología Clásica, decidió dedicarse por entero a la escritura y a la dirección teatral. Sus piezas han sido distinguidas en reiteradas oportunidades con varios premios. Entre sus títulos más conocidos se destacan *Kassandra*, *El salto de Darwin*, *Tebas Land*, *Ostia*, *La ira de Narciso*, *El bramido de Düsseldorf*, *Cuando pases sobre mi tumba*, *Tráfico* y *Zoo*. Varias de sus obras han sido estrenadas en su país y en el extranjero, y la mayoría de ellas traducidas a distintas lenguas y publicadas en diferentes países.

# Sergio Blanco: “Escribir un texto para mí es una forma de investigación”

## Entrevista con Jorge Dubatti

Sergio Blanco (Montevideo, Uruguay, 1971) es uno de los referentes internacionales de la dramaturgia contemporánea. Radicado en París, ha estrenado sus piezas en escenarios de los cuatro continentes. Entre sus obras figuran *Tebas Land* (2012), *La ira de Narciso* (2015) y *El bramido de Düsseldorf* (2017). En su producción ensayística sobresale *Autoficción. Una ingeniería del yo* (Punto de Vista Editores, Madrid, 2018).

**—Jorge Dubatti: La historia del teatro y del arte reconoce grandes artistas-investigadores, artistas productores de conocimiento singular a partir de o en relación con su experiencia artística: Stanislavski, Artaud, Breton, etc., cuyos libros o ensayos resultaron incalculablemente productivos para el arte posterior. Sin embargo, durante mucho tiempo se pensó la creación y la teoría como campos opuestos. En términos abstractos, generales, ¿cómo pensás la relación entre la praxis artística y el pensamiento explicitado sobre el arte producido por las/los artistas?**

Sergio Blanco: En mi caso no opera mucho esa separación entre creación y teoría porque pienso que son dos fenómenos que van juntos. Al mismo tiempo que estoy escribiendo o dirigiendo tengo plena conciencia de que estoy teorizando, y cuando dirijo un proyecto de investigación universitario o cuando dicto un seminario académico siento que estoy creando. Para mí son las dos caras de un mismo corpus. Cuando se crea una obra, el solo gesto de creación implica elaborar una teoría. El origen etimológico de la palabra lo deja bien claro, “teoría” quiere decir “observar” y para mí crear es una forma de observar el mundo, por lo tanto, concibo todo proceso creativo como un acto teórico: aporta una *observación* sobre el mundo. *El Quijote* es una novela, pero también se le puede concebir como un gran tratado teórico sobre la novela, ¿no? Y lo mismo sucede con la etimología

de la palabra “arte” que quiere decir “acción de producir o fabricar”, es decir que todo acto de pensamiento en torno a una obra —ya sea por medio de un ensayo, un tratado o una tesis doctoral—, por el simple hecho de organizar el lenguaje, está *fabricando* algo y, por lo tanto, produciendo algo que puede ser artístico. Muchos libros de teoría para mí son de algún modo una obra de arte, pienso en *Física* de Aristóteles o en *El teatro y su doble* de Artaud. Me atrevo a afirmar que *La orgía perpetua* de Vargas Llosa es un texto tan poético como *Madame Bovary* de Flaubert que Vargas Llosa analiza. Finalmente, un teórico es tan poeta como un artista, del mismo modo que un artista es tan investigador como un teórico.

### —¿El teatro y el arte producen conocimiento?

Me gusta pensar en la idea de que la creación artística suspende un poco el conocimiento. El arte creo que viene a interrumpir por un momento la comprensión que tenemos sobre el mundo. La ciencia aporta, sin lugar a duda, un cierto conocimiento racional sobre el mundo, mientras que el arte viene a aportar otras cosas: emociones, sensaciones, impresiones. Aproximarnos al mundo solo por la vía estricta del conocimiento racional es algo terrible, también es importante poder hacerlo por medio de lo sensitivo y lo sensorial. Creo que es por medio de estos aportes que derivan de lo sensible y de lo emocional —y no necesariamente de lo rigurosamente racional—, que la creación artística nos puede ayudar a soportar el peso del mundo. A mí me gusta pensar que cuando estoy escribiendo un texto o creando un espectáculo lo que estoy haciendo es aportar un cierto *des-conocimiento* sobre el mundo. Cuando me enfrento a una obra de arte yo no quiero que me esclarezca o me explique el mundo por medio de un conocimiento, lo que quiero es que me lo vuelva más misterioso, confuso, enigmático. Una pintura de Turner, por ejemplo, no me aporta ningún conocimiento, sino un gran desconcierto. Y es por eso que me resulta fascinante. Lo mismo me pasa con la poesía de Santa Teresa de Jesús, con una melodía de Schubert o con una instalación de Sophie Calle.

### —¿Cómo resuena en vos el concepto artista-investigador?

Todas las mañanas, cuando me siento a escribir una página de un texto teatral o de una conferencia, siento que me estoy lanzando en un proyecto de investigación. El solo hecho de tener que elegir entre una palabra u otra ya me pone en un procedimiento de búsqueda, de pesquisa. Escribir para mí es lanzarme siempre en una aventura de exploración. Julio Verne



lo deja bien claro, en sus libros la literatura implica siempre adentrarse en un terreno de exploración. Y a mí me pasa exactamente lo mismo: cuando escribo, siento que indago, que examino, que poco a poco me voy adentrando en un territorio incógnito. Lo mismo también sucede en las novelas de Stevenson o de Defoe. Los tres eran mis autores favoritos cuando era niño. Seguramente venga de ahí el hecho de que la escritura y la exploración sean para mí la misma cosa. En cierto modo, escribir un texto para mí es una forma de investigación.

**—¿Ese conocimiento es específico? ¿Podrían Marx o Freud o Einstein haber escrito los libros de Stanislavski? En *El artista como lugarteniente*, al referirse a los ensayos de Paul Valéry, Theodor W. Adorno caracteriza el tipo de relación entre práctica y pensamiento artísticos: “Son pensamientos conseguidos gracias a esa proximidad al sujeto artístico de que sólo es capaz aquel que produce él mismo con responsabilidad extrema (...) [Es] aquel que sabe de la obra de arte por *métier*, por el preciso proceso de trabajo, pero en el cual al mismo tiempo ese proceso se refleja tan felizmente que se trasmuta en comprensión teórica, en aquella buena generalidad que no pierde lo singular, sino que lo conserva en sí y lo lleva a presencia vinculatoria gracias al propio movimiento”.**

Esa frase de Adorno es hermosa. No la conocía. Cuando leo a Adorno siempre me pasa lo mismo, al principio no comprendo claramente lo que dice y luego, poco a poco, su frase se empieza a iluminar y logro acceder a una comprensión perfecta de lo que está queriendo decir. Adorno y sus escritos son un ejemplo evidente de que un teórico también puede ser un poeta. Sus ensayos, además de tener una potencia filosófica admirable, son verdaderas partituras musicales: distribuye las palabras con una maestría ejemplar, es decir que, en cierto modo, es un poeta. La imagen de “pensamientos conseguidos gracias a esa proximidad” me gusta mucho, pero me parece importante destacar algo y es que no necesariamente un creador es quien conoce mejor su obra. Sin lugar a duda, un artista tiene un conocimiento específico y particular de su creación gracias a esta “proximidad” de la que habla Adorno, pero no por ello es el conocimiento más lúcido o el único conocimiento válido. Me ha pasado encontrar muchos estudiosos o directores o traductores de mis textos que han hecho lecturas extraordinarias de mis obras y que aportan un conocimiento mucho más rico que el que yo tenía. De alguna manera, la palabra de un artista sobre su obra es solo una palabra más entre tantas otras palabras.

**—En ese sentido, tu libro teórico sobre autoficción es valoradísimo, así como lo son tus reflexiones en entrevistas, metatextos, conferencias, etc. En términos históricos o biográficos, ¿cuándo, cómo, por qué surgió en vos la necesidad de pensar/teorizar/escribir sobre tus prácticas teatrales?**

Siempre he escrito paralelamente a mis trabajos de dirección, escritura o docencia. Fue algo que se dio desde el principio. Cuando a los 19 años dirigí mi primer espectáculo, *Ricardo III* de Shakespeare, recuerdo que ni bien llegaba a casa me ponía a tomar notas acerca de lo que pensaba del ensayo. No se trataba de un diario de trabajo, sino que era realmente un verdadero cuaderno de apuntes, porque allí yo no narraba lo sucedido en el ensayo, sino que transcribía y documentaba el conocimiento que se iba desprendiendo durante el ensayo. Pienso que allí se originó la necesidad de elaborar un pensamiento en torno a mi práctica. Y desde esa vez, nunca más dejé de hacerlo. Hasta hoy en día, cuando dirijo, siempre llevo conmigo un cuaderno y después del ensayo me dedico un tiempo a tomar notas. Lo sigo haciendo porque es una forma de ir pensando a través de mis apuntes. Creo que el acto de escribir me ayuda mucho a pensar, a ordenar el pensamiento. Y lo mismo hago cuando escribo una pieza de teatro: después de una sesión de escritura, suelo tomar apuntes. Y también lo hago después de dictar un seminario o una conferencia. En mi biblioteca tengo estantes enteros dedicados a todos esos cuadernos de apuntes.

En la edición argentina de *Tebas Land*, la editora Gabriela Halac decidió publicar junto al texto mis notas sobre los ensayos. Yo dudé mucho en hacerlo porque me parecía que era algo muy íntimo, pero Gabriela, como brillante editora que es, me fue haciendo entender que era algo interesante ya que aportaba una mirada particular al texto. Esa publicación marcó un antes y un después para mí porque, a partir de ese momento, empecé a publicar —es decir a volver “públicos”— varios de mis apuntes de trabajo. Y luego un día, mi editor español Alberto Vicente me propuso hacer un libro donde expusiera mi pensamiento y mis investigaciones sobre la autoficción. En ese momento también dudé mucho en aceptar la propuesta porque había un cierto pudor que me frenaba. Finalmente, terminé aceptando. Y recuerdo que lo que me ayudó a combatir ese pudor fue lo siguiente: leer cada mañana que me sentaba a escribir ese libro esta frase de Roland Barthes, que había colgado en una de las paredes de mi escritorio: “El profesor no tiene aquí otra actividad más que la de

investigar y hablar [...] Diré más: soñar en voz alta su investigación”. Para mí era importante recordar en todo momento que lo que estaba haciendo era compartir mis búsquedas, mis dudas, mis experiencias. Es por esto que siempre insisto en que no es un libro cerrado que expone verdades, sino un libro abierto que tiembla de tantas dudas. De hecho, el libro termina diciendo que espero que sea “corregido, mejorado y ampliado por aquellas escrituras que quieran arriesgarse con el yo”. Hay un aspecto para mí muy importante en términos de investigación teórica: es que concibo el conocimiento —al menos el mío— como algo absolutamente biodegradable.

**—T. S. Eliot afirma en *La función de la crítica*: “Pues no cabe duda de que la mayor parte de la labor de un autor al componer su obra es labor crítica; la labor de tamizar, combinar, construir, expurgar, corregir, probar; esta faena espantosa es tanto crítica como creadora. Hasta sostengo que la crítica empleada en su propio trabajo por un escritor adiestrado y experto es la crítica más vital, la de categoría más elevada”. ¿Estás de acuerdo? ¿Hay un saber de la crítica en el hacer y el pensar? ¿Habría un saber específico de la crítica que no es accesible al artista?**

Estoy de acuerdo con la primera parte de esta cita de T. S. Eliot, es decir, con la idea de que el trabajo de un autor es también una labor tan crítica como creadora. Sin embargo, no estoy muy de acuerdo con la segunda parte por las razones que expuse más arriba: nuestro punto de vista sobre nuestra obra no es necesariamente el más vital. He trabajado con actrices y actores que me proponen lecturas e interpretaciones mucho más vitales que las que yo pueda tener sobre mis propios textos. Y debo confesar que cada vez que el gran dramaturgo cubano Abel González Melo escribe el prólogo de alguno de mis textos, sus exégesis son mucho más elevadas que todo lo que yo pueda decir. Cuando el doctor José Luis García Barrientos estudia mis textos, tengo la impresión de que accede a un conocimiento no solo mucho más elevado sino más poético y bello de mi obra. Y lo mismo me sucede con María Esther Burgueño o con algunos textos que vos mismo has podido escribir sobre mi teatro.

En cuanto a si hay un saber específico de la crítica que no es accesible al artista, creo que sí, que puede pasar que el crítico o el teórico tengan un saber técnico que no necesariamente tiene el artista. Y es por esto mismo

que siempre es enriquecedor hospedar todo estudio teórico o crítica técnica, ya que vienen con un saber que a veces desconocemos de nuestra obra y que, por lo tanto, nos puede aportar nuevas lecturas. En definitiva, podríamos decir que la obra no existe, que lo que existe son las distintas percepciones —algunas más técnicas que otras— que hay acerca de la obra. ¿No te parece? En todo caso, estoy convencido de que la percepción de quien se dedica a estudiar y a analizar una obra siempre es algo fascinante.

**—En el cuento “La busca de Averroes”, Borges propone que el filósofo no puede traducir los términos “tragedia” y “comedia” porque nunca ha tenido experiencia del acontecimiento teatral. ¿Cómo vinculás la idea de teatro y la de experiencia teatral? ¿Se puede pensar el teatro sin la experiencia teatral?**

Este tema es extremadamente vertiginoso y tu pregunta es muy compleja de contestar porque tendríamos que abordar distintos temas antes de poder responderla. Comprendo lo que dice Borges. Es muy difícil teorizar sobre algo que nunca se ha visto. Es lo que sucede con Aristóteles, que teoriza sobre la tragedia ateniense pero nunca vio ninguna representación trágica. Lo interesante de Aristóteles es el análisis que hace del texto dramático, pero pienso que todo lo que pueda decir sobre el acontecer y el hecho teatral es muy relativo porque cuando llegué a Atenas ya no había más representaciones de tragedias. Por eso siempre digo que prefiero la condena de Platón, quien sí vio representaciones trágicas en su tiempo y tuvo una clara conciencia de lo poderosas y peligrosas que podían ser. Sin lugar a duda, creo que es importante poder enfrentarse realmente a la experiencia teatral en carne y hueso —ya sea como hacedor, espectador o crítico— para poder desarrollar un pensamiento en torno a lo que es el hecho teatral.

**—¿Podrías haber escrito tu ensayo sobre autoficción sin haber compuesto tus autoficciones?**

Creo que sí. Creo que, aunque nunca hubiera compuesto ninguna autoficción en mi vida, es posible que hubiera podido escribir un texto teórico sobre la autoficción sin ningún problema. Ahora bien, lo habría escrito desde otro lugar, con otros saberes, otros conocimientos, otras certezas, otras dudas. Y creo que es posible que fuera un libro mucho mejor.

**—¿Cómo hacés para estar atento a lo nuevo, lo no previsto, a lo que aparece en tu práctica y te sorprende? La serendipia consiste en encontrar tesoros donde nadie los ve. ¿Practicás la serendipia en tus procesos artísticos?**

La historia de la palabra “serendipia” es algo realmente extraordinario. El trayecto del término desde la primera aparición en el cuento persa “Peregrinaje de los tres jóvenes hijos del rey de Serendipia”, publicado en 1557 por el veneciano Tramezzino, hasta la aparición en la carta que en 1754 Horace Walpole le manda a su amigo Horace Mann que era diplomático del rey Georges II en Florencia, atestigua sobre algo que siempre me resultó asombroso: los viajes increíbles que pueden hacer las palabras de un territorio a otro. El periplo del término “serendipia” y la manera cómo pasa de una cultura a otra es una verdadera odisea.

Muy seguido pienso lo siguiente: ¿cuántas palabras habrán naufragado en esas travesías? Y ahora que lo escribo, ahora que estoy pensando en esta idea del naufragio de las palabras, me estoy dando cuenta de que la expresión *el naufragio de las palabras* podría ser un bello título para un artículo que tengo que escribir la semana que viene sobre las transterritorialidades lingüísticas. ¿Lo ves? Esto mismo que me acaba de suceder en este instante es un ejemplo claro de lo que es una bella *serendipia*: respondiendo a tu pregunta, encontré un título. Nunca imaginé, cuando me puse a dialogar contigo, Jorge, que en este diálogo iba a aparecer un tesoro como este. Así que puedo responder que sí, que esto me sucede todo el tiempo, en lo inesperado y en lo imprevisto suelo encontrar tesoros. Es por esto que siempre digo que uno tiene que estar atento porque en el momento más inesperado puede acontecer la maravilla.

Yo empiezo, todos los días, a trabajar a las cinco de la mañana, siempre tengo mucho que escribir o leer, pero sobre todo es como un entrenamiento diario para estar preparado por si de golpe surge, sorpresivamente, algo. Siento que tengo que estar pronto, en todo momento, para poder hospedar eso que puede aparecer. Muy seguido le repito a mis estudiantes o a colegas, cuando me dicen que no están pudiendo escribir, que ese silencio no es grave y que uno tiene que saber esperar. Me parece importante saber cultivar esa espera. Antonio Machado escribió una vez: “Sabe esperar, aguarda que la marea fluya —así en la costa un barco—, sin que el partir te inquiete. Todo el que espera sabe que la victoria es

suya”. Esta frase para mí es como una especie de mantra que repito —y me repito— muy seguido para comprender que hay que saber esperar y estar preparado para cuando llegue ese momento de gracia que invita a la escritura. Hay que estar siempre prontos. Esto último para mí es fundamental y esencial.

**—El artista que piensa la propia praxis, ¿produce un pensamiento universal o territorializado en sus propias prácticas, en sus inquietudes, en el valor de contexto de sus acontecimientos?**

Estoy convencido de que cuanto más territorializados somos, más universales podemos ser. Y sobre todo en el teatro. El pedido desesperado de Irina en *Las tres hermanas* de Chejov, cuando grita “A Moscú, a Moscú”, es un ejemplo claro de que cuanto más nos anclamos a un territorio específico, al mismo tiempo, más lo estamos universalizando. En ese grito de angustia de Irina, que parece tan local, hay sin embargo un componente universal increíble. Y esto último es lo que permite que cada espectador pueda imaginar su propia Moscú, porque, de algún modo, todos tenemos una Moscú imposible, una especie de Jerusalén o de tierra prometida que nos resulta inalcanzable. Creo que, cuando uno se concentra en sus territorios más cercanos o próximos, puede conectar mejor con otros territorios más lejanos o distantes. Es algo muy misterioso. Y esto se aplica tanto a la creación artística como a la creación teórica. Yo siempre trabajo en mi pequeña parcela —cultivo mi propio *jardín* como decía Voltaire—, y te confieso que cuando veo mis textos representados en más de treinta países y en los cinco continentes siento una profunda emoción y un gran asombro, porque lo único que yo hago es trabajar sobre las pequeñas parcelas de mis territorios emocionales, intelectuales, corporales. Siempre digo que nunca busco hablar sobre el diluvio sino sobre mi lágrima...

**—A la hora de escribir un ensayo o un artículo de reflexión sobre el arte o sobre tu práctica concreta, ¿cómo organizás esa escritura? ¿Tenés métodos, armás una escaleta de puntos a tratar, escribís y reescribís, etc.? ¿Cómo es el proceso creador de Blanco ensayista? ¿Podés ampliar un poco más cómo escribiste, cómo estructuraste, cómo fue el proceso de composición del ensayo *Autoficción, una ingeniería del yo*?**

No tengo ningún método. Me pasa lo mismo que me sucede cuando escribo un texto teatral: voy tratando de buscar las palabras exactas que puedan traducir mi pensamiento. De pronto, lo que cambia es que cuando

escribo un ensayo o un texto teórico o una conferencia se activan otros imperativos lingüísticos, como responder a las máximas de claridad y precisión a la hora de exponer ciertos conocimientos. Te podría decir que cuando escribo un texto teórico me siento más sujeto a la transparencia del lenguaje, mientras que cuando escribo un texto literario siento que puedo tender tranquilamente hacia la opacidad del lenguaje. Creo que, al fin de cuentas, esta es la gran diferencia entre la escritura de un texto literario y la de un texto teórico: el vínculo con la lengua.

Estoy convencido de que el éxito de un texto literario reside justamente en cultivar esta *opacidad* que lo termina volviendo más poético. Antoine Compagnon decía que la escritura literaria era aquella que justamente se separaba de la lengua común para “cultivar su propia opacidad”. Y lo mismo sostenía Roland Barthes cuando decía que la literatura se alejaba del lenguaje transparente de todos los días para poder revelar su “espesor connotativo”. Es extraordinario esto que dicen Compagnon y Barthes, en cierto modo ambos son herederos directos de aquello que decía Montaigne cuando afirmaba que “las palabras significan mucho más de lo que dicen”.

Otro aspecto que cambia, cuando escribo un ensayo o un seminario, es que tengo plena conciencia de que existe el mandato —el bello mandato— de un cierto rigor académico al momento de plantear hipótesis, de introducir citas o de organizar bibliografías. Esto obviamente no sucede cuando escribo una obra de teatro.

En fin, no sabría mucho contarte cómo fue que escribí mis libros de ensayos o de teoría porque no tengo un método específico. Lo que sí puedo contarte es que me leo y releo permanentemente, porque soy de los que creen que en realidad uno escribe leyéndose —en el fondo escribir es una forma de leer, al igual que cuando leemos lo que estamos haciendo es escribir—. Lo otro que te podría decir es que escribo un texto teórico con la misma pasión con la que escribo un texto literario, es decir: me enamoro profundamente de cada palabra, de cada frase, de cada signo de puntuación. Y te diré que se trata de una pasión no solo lingüística sino también gráfica. Esto último me sucede a tal punto que me puede pasar que reorganice toda una frase en base a criterios exclusivamente gráficos. Nunca dejo de ser sensible a la belleza visual de las palabras. Hay veces en que me digo: en esta frase hacen falta palabras con letras altas, y entonces

me pongo a buscar otros términos. Nunca me olvido de que cuando leemos un texto las palabras son, antes que nada, algo que vemos, algo que estamos viendo. Al fin de cuentas, leer es también una forma de mirar y de contemplar una cierta distribución en un espacio, ¿no? Siempre pensé que el lenguaje escrito no solo está para ser leído sino también para ser visto.

**—¿Qué artistas-investigadores lees con mayor interés? ¿Cuáles han marcado y siguen marcando tu producción artística?**

Son muchos los pensamientos que han marcado mi producción artística y, por ende, mi producción teórica o ensayística. Se trata del pensamiento de toda una serie de escritoras y escritores que, a la par de sus producciones literarias, han podido explicar sus conocimientos en libros, tratados, cartas o cuadernos de notas. La lista es extensa desde San Agustín hasta Julia Kristeva, pasando por Montaigne, Voltaire, Diderot, Goethe, Baudelaire, Tolstoi, Stanislavski, Kafka, Artaud, Camus, Marguerite Duras, Mishima, Octavio Paz, Kundera, Peter Brook, Yourcenar, Alain Badiou. Poder leer el pensamiento de cualquiera de todos estos artistas o intelectuales es una experiencia maravillosa, es como poder acceder a sus *softwares*. Nada se iguala al placer de entrar en el *disco duro* de un creador. Tengo que reconocer que le debo muchísimo a cualquiera de todos ellos.

**—¿Qué relevancia o valor le otorgás a tu producción teórico-ensayística en el conjunto de tu hacer artístico?**

Prefiero dejar a los demás juzgar el valor o la relevancia. Sería pretencioso hacerlo yo mismo. Lo que creo es que mi producción teórica puede ayudar a los demás desde mis dudas, mis búsquedas, mis desconciertos. *Autoficción, una ingeniería del yo* es un libro que he escrito para estar menos solo en el mundo. En varias oportunidades he dicho que es un libro que padece su saber y que goza de su ignorancia. De algún modo siento que mi producción teórica está para compartir saberes e ignorancias con los demás. Siempre vuelvo a lo mismo: necesito escribir corpus teóricos o artísticos para estar menos solo en el mundo. Le tengo mucho miedo a la soledad.

Febrero, 2022



**Poética de la transducción en  
dos piezas de videoarte.  
Análisis de las obras *Latencia  
de Estigia I* y *Latencia de  
Estigia II***



## **Albano Boj**

Nació en Córdoba, Argentina, en 1981. Estudió en el Instituto Nacional Superior de Artes, recibiendo en 2006 como profesor nacional superior, en la especialidad de Pintura. Participó de las Clínicas de Obra organizadas por Estudio 13 y coordinadas por Sergio Bazán, Eva Grinstein, Diana Aisemberg y Rafael Cipollini (2004-2007). Asistió al Taller de Artes Visuales de Sergio Bazán (2008-2011). Participó en muestras individuales y colectivas a nivel nacional y en países como Uruguay y Alemania. En 2021, recibió una beca del Institut für Auslandsbeziehungen (IFA) para realizar una residencia artística en el Quartier am Hafen, Alemania. Actualmente, es profesor de Dibujo y Pintura en el Instituto Nacional Patagónico de Artes (IUPA).



## **Martina Carfagnini**

Artista escénica formada como profesora nacional de teatro y licenciada en Enseñanza Artística. Ha participado en congresos y jornadas de investigación nacionales e internacionales y ha dictado clases en la Universidad Nacional de Antioquía, en Medellín, Colombia. Se ha desempeñado como actriz, intérprete del movimiento performático y en videodanzas. En la actualidad, es coordinadora académica en el Departamento de Arte Dramático del Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA), y docente de Técnicas Corporales y Trabajo Corporal Aplicado en el Departamento de Música.

# Poética de la transducción en dos piezas de videoarte.

## Análisis de las obras *Latencia de Estigia I* y *Latencia de Estigia II*

Albano Boj

Instituto Universitario Patagónico de las Artes

Martina Carfagnini

Instituto Universitario Patagónico de las Artes

### 1. Fundamentación

En la actualidad, nos encontramos con más frecuencia con prácticas artísticas que adquieren un carácter híbrido, gracias a su énfasis principal de fusionar diferentes medios y géneros. El carácter híbrido de los lenguajes se produce debido a que en el proceso creativo intervienen más de una disciplina artística, como el cine, la música, la escultura, las artes del movimiento, el teatro, etc. Por ello, como productores y espectadores, es necesario comprender la naturaleza de estas prácticas; y siendo artistas investigadores y docentes de arte, consideramos necesario reflexionarlas.

En estas prácticas artísticas se anuncia un cambio en las formas de producción y recepción; esto se debe, en parte, al auge de los dispositivos tecnológicos que se insertaron en la vida cotidiana de las personas hasta el punto de formar una de las bases de nuestra cultura actual, donde el universo audiovisual ocupa un lugar considerable. Conocer la naturaleza de estos eventos es de interés para el desarrollo de estrategias de producción de obra, por lo que indagar en la poética videográfica puede ser interesante como forma de abordaje para la exploración de lenguajes artísticos híbridos. En este sentido, consideramos al videoarte un formato ideal para este estudio, pues nos permite visualizar y analizar la imagen en movimiento, y a su vez, por su carácter híbrido, establecer relaciones con el resto de disciplinas artísticas. Asimismo, comprender e identificar cómo se producen estos intercambios entre diferentes lenguajes aportaría en la reflexión sobre las prácticas artísticas dentro de la enseñanza-aprendizaje de educación superior o de formación profesional.

El presente trabajo surgió desde la praxis, a través de un proceso colaborativo e interdisciplinar que tuvo sus orígenes en un formato de *laboratorio* y se enfocó en los aspectos compositivos de dos piezas de videoarte, realizadas por el equipo de investigación de los docentes Martina Carfagnini, Ignacio Guala, Marcelo Gómez y Albano Boj, en las instalaciones del Instituto Universitario Patagónico de las Artes en 2021. En ambas piezas se analizan los cambios recibidos en la poética videográfica al incorporar variaciones compositivas en la edición de ambos videos. Estos son *Latencia de Estigia I*, de carácter visual y pictórico, y que posee un ralentí que recuerda a los videos pictóricos de Bill Viola, por eso se le considera de carácter más visual; y *Latencia de Estigia II*, cuyo video está editado poniendo a la imagen en función de las variaciones de altura y tono del sonido de la banda de audio, aplicando el concepto de transducción.

Este estudio tiene como propósito explorar un aspecto sensible para la actualidad, la forma de un “nuevo” espectador para las prácticas contemporáneas.

## **2. Antecedentes**

Se han hecho distintos estudios sobre la poética videográfica, pero están aplicados al análisis fílmico de películas o largometrajes. Con respecto a cómo se interrelacionan los componentes del cine, se han realizado estudios basados en cortometrajes vinculados a cómo generar distintas emociones según distintas bandas sonoras; en estos, la imagen responde más a una narrativa que a una idea o estado sensorial. También hay trabajos de análisis de videoarte a nivel histórico; otros, por ejemplo, abordan diferentes categorías del videoarte como el videoperformer, el video-registro, el video expandido, etc., pero no se encontraron estudios sobre creaciones videográficas en los que se exploren los distintos niveles de jerarquización de las diferentes disciplinas que intervienen en un videoarte. En este sentido, se considera que el presente trabajo puede incorporar algo novedoso en cuanto a la forma de articular aspectos de un área disciplinar con otros, al describir los cambios sensoriales que surgen a partir de poner el énfasis en la composición desde la edición de la imagen, en un caso, y del sonido, en otro, utilizando como material de exploración el registro “único” de una acción performática, situada en un espacio que es, a la vez, el punto de convergencia sobre el que operan diferentes lenguajes artísticos.

Dado que el presente trabajo se propone indagar en la poética videográfica a partir de modificaciones en la composición de dos piezas de videoarte, poniendo el énfasis en lo visual y en el sonido, respectivamente; se ha investigado bibliografía sobre la poética en el cine, el videoarte como lenguaje híbrido y su relación con otras disciplinas artísticas, el videoarte como herramienta de análisis de la imagen audiovisual; se han abordado estudios sobre la estructura compositiva técnica y la estructura semántica del videoarte; además, se tomaron como referencia investigaciones que estudian el encuentro entre lenguajes diferentes y otros estudios que se enfocan en la imagen y el sonido. También se consultaron trabajos de investigación con metodologías de análisis similares a las que abordaremos, donde se origina un corpus de trabajo a partir de la creación de piezas de videoarte para el análisis.

En cuanto al planteamiento de la problemática: cómo se generan determinados efectos anímicos a partir de los recursos expresivos del videoarte como la imagen y el sonido, un trabajo de características similares es el de María Ángela Calzadilla y Marcel Bardon Lozada, *Rested y Aneurysm: creación de dos piezas de videoarte para abordar dos sentimientos diferentes* (2007). Aquí se describe el uso de técnicas y recursos expresivos para la manipulación del color y el movimiento de la imagen de video y de la banda sonora, con el objetivo de fundamentar y realizar dos piezas de videoarte que expresen dos sentimientos diferentes, la ansiedad en el caso de *Rested* y la nostalgia en el caso de *Aneurysm*. Para evocar estos sentimientos, las autoras se basan en la teoría de la semiótica del color de Goethe, la cual le asigna a cada color un significado capaz de producir determinadas sensaciones. Por otro lado, se creó una composición musical específicamente para cada pieza y relacionada con la imagen.

En sus conclusiones, Calzadilla y Bardon (2007) sostienen que el reflejo de un sentimiento en un video es tan complejo como la emoción misma, que les fue imposible abarcar en un trabajo toda la gama de posibilidades de expresión que les ofreció el lenguaje audiovisual y que, más allá de las relaciones formales que establecen, esperan que su trabajo haya conectado con los lectores y espectadores a través del lenguaje audiovisual construido con la interioridad de las autoras (p. 111). De aquí se desprende que el análisis fílmico presenta un desafío, y esto se vincula a la propuesta de analizar *Latencia de Estigia*.

En la cuestión del análisis de la imagen audiovisual como actividad de interpretación, esta imposibilidad de definir con rigurosidad académica determinados aspectos de las propuestas videográficas, planteada por Calzadilla y Bardon (2007), tiene una respuesta en el trabajo de Wilson Gomes: *La poética del cine y la cuestión del método en el análisis filmico* (2004), el cual ofrece una alternativa de abordaje a partir de la idea de poética del cine, concepto que toma de la *Poética* de Aristóteles. Partiendo de ciertas restricciones acerca del objeto de análisis, lo que propone Gomes es delimitar el campo de interés del discurso de la obra a realizar, ya que el tratado original de la *Poética* tiene mucho de inadecuado e inaplicable, no solo porque es un texto de veinticuatro siglos de antigüedad, sino también porque versa sobre la composición de representaciones en forma de historia. Con este recorte, Gomes define a la poética como perspectiva analítica y pretende sistematizarla en su trabajo. Sobre esta restricción del campo, que tomamos como perspectiva de análisis, el autor dice:

La primera intuición realmente importante de la *Poética* de Aristóteles consiste en la idea de que la obra debe ser pensada en función de su destinación. [...] Más interesante es, sin embargo, que para Aristóteles la destinación de una composición cualquiera, su realización, es su efecto. Pero un efecto que no se realiza sino en función de quien disfruta o aprecia la representación. Cuando se efectúa, cuando produce un efecto, es porque una operación se transforma en obra, resultado. Y efecto es siempre efecto sobre el apreciador, para quien, justamente, ella opera, ella es obra. (Gomes, 2004, p. 94)

Esto nos permite analizar y describir las diferencias percibidas en las piezas de videoarte *Latencia de Estigia I* y *Latencia de Estigia II* a partir de los recursos técnicos y formales utilizados, los cuales, siguiendo a Gomes (2004), sirven para configurar un modo particular de expresión, orientado por valores estéticos o peculiaridades del lenguaje con vista a la producción de efectos (p. 99). Con este enfoque, se considera que se puede jerarquizar el empleo de un recurso o aspecto formal proveniente de un lenguaje por sobre otro, según cada caso, poniendo en tensión los componentes de una pieza de carácter híbrido, como el videoarte.

En su artículo *Estructuras narrativas del videoarte. El bulbo como estructura técnica y el rizoma como semántica del videoarte* (2020), Mario Alberto Bracamonte Ocaña propone una estrategia metodológica que define la condición técnica multidisciplinar del videoarte; por un lado, mediante el uso del concepto “bulbo” como estructura y, por otro lado,

estudiando el contenido discursivo semántico mediante el concepto “rizoma”, a través de la narrativa. Bracamonte (2020) toma la noción de “bulbo” del campo de la biología, haciendo referencia a la estructura formal de algunos vegetales desarrollados bajo tierra, conformados por el tallo, el “bulbo”, el cual

no es otra cosa que la sucesión de capas a partir de un núcleo. Esta distribución secuencial por capas sirve para identificar al videoarte de forma general, que hace pensarlo como un objeto expansivo hacia dos sentidos: hacia fuera o hacia dentro. Entonces, podría percibirse al videoarte como una esfera formada por varias capas que van del interior al exterior, o viceversa [...] El orden de estas capas no es necesariamente jerárquico y puede fluctuar según los intereses del artista. El videoclip, los cortometrajes, el cine experimental, las intervenciones videográficas, el video mapping, la videoescultura, las videoinstalaciones, la interactividad en vídeo, la animación, el *found footage*, el video reciclaje, el remix en video, etc., conforman las capas que se van sumando al núcleo y que definen al videoarte.

Este concepto brinda otra herramienta para el análisis desde lo técnico y lo formal: el orden de las capas puede variar según los intereses del artista. En este sentido, se propone un cambio en el orden de las capas en los videos *Latencia de Estigia I* y *Latencia de Estigia II*. Por ello, en vez de que la imagen en movimiento sea el núcleo y las capas siguientes el cine, la televisión y el video, proponemos el siguiente orden: imagen en movimiento, música (banda de audio), pintura (imagen pictórica) y video para *Latencia de Estigia I*; imagen en movimiento, pintura (imagen pictórica), música (banda de sonido en transducción) y video para *Latencia de Estigia II*.

Si bien Gomes (2004) propone un método de análisis diferente, coincide con Ocaña en que las diferentes categorías de videoarte varían según los intereses de los artistas; intereses que pueden distinguirse en tres formas de composición: una conceptual, otra sensorial y una expresiva. Por ello, afirma que los efectos producidos en el espectador, así como la forma de gerenciar los efectos y recursos, determinan que haya obras en que “una forma de composición es predominante y, de alguna manera, silencia o controla todas las otras” (p. 103).

El presente trabajo propone que el primer video posea una predominancia más pictórica como imagen en movimiento, buscando resaltar la plasticidad de la imagen a partir del recurso del ralentí, utilizado en

la pieza *Latencia de Estigia I* que se propone como pictórico. Sobre esto, Lorena Rodríguez Mattalía, en su artículo *Dialéctica entre movilidad e inmovilidad en el videoarte: la imagen videográfica que tiende al estatismo* (2014), analiza distintas obras de videoarte que aprovechan la cualidad híbrida del medio para acercarse a la imagen, realizando una clasificación de distintas estrategias que trabajan entre movilidad e inmovilidad: ralentís extremos, videos pictóricos, video-retratos, narraciones en suspenso y la imagen que tartamudea. El video pictórico se argumenta con la siguiente afirmación de Rodríguez (2014): “la imagen de video que tiende al estatismo remite necesariamente a dos tipos de imagen fija: la pintura y la fotografía” (p. 170), surgida del análisis de los videos pictóricos de la serie *Las Pasiones* de Bill Viola, quien se inspira en pinturas de artistas como El Bosco (1492), Masolino (1424) y Durero (1526), entre otros. Para Rodríguez, una imagen cada vez más lenta hace que el tiempo se dilate y pide al espectador que abandone su ritmo cotidiano, poniéndose al servicio del tiempo de la percepción. Propone, de esta manera, otras formas de leer la sucesión de imágenes, lo que nos permite indagar en las reacciones del espectador desde el análisis de la poética, poniendo el foco en un tipo de composición que jerarquiza lo sensorial considerando y valiéndose de los recursos técnicos y formales utilizados, renunciando a la narratividad para poner en valor la plasticidad de la imagen electrónica, experimentando con el uso de la luz, el color y las posibilidades expresivas del montaje.

Por otro lado, hay muchos ejemplos de videoartes en los que la banda de audio se encuentra sincronizada con la imagen, por lo que citar alguno que guarde estrecha vinculación con la propuesta planteada en este estudio se hace difícil. Sin embargo, el largometraje *L'ange* (2017), del artista y cineasta francés Patrick Bokanowski, tiene varios puntos en común pues transmuta la realidad en juegos ópticos y plásticos. Los mecanismos del propio rodaje y proyección transfiguran la realidad: se ven escenas de registros performáticos, donde las acciones de los personajes o los movimientos de cámara en los diferentes escenarios se coordinan con la banda sonora y los efectos visuales de la imagen; asimismo, los sonidos aumentan en volumen o cambian el tono con un cambio de instrumento. En *Latencia de Estigia II* la edición se realizó componiendo desde la banda de audio; se decidió que la figura de la performer varíe en su imagen en relación a estos sonidos, por lo que la figura cambia en sus dimensiones



y cualidades de color con los recursos de los programas de edición según la banda de audio, es decir que cambia en tono, temperatura y valor (cantidad de luminosidad) de acuerdo a las propiedades del sonido en tono, intensidad y timbre. Así, la imagen y el sonido establecen una relación de transducción.

Carlos López Charles, en su artículo *Transducción entre sonido e imagen en procesos de composición* (2009), propone establecer un marco conceptual para analizar los mecanismos que permiten crear transferencias de elementos entre los ámbitos sonoro y visual a partir de la transducción. López (2009), citando a Jesús G. Maestro, señala que “en este proceso, el transductor es el agente que transmite o lleva (*ductor-oris*) un objeto que es transformado como consecuencia de entrar en contacto o interactuar con el medio a través (trans) del cual se expresa”. Asimismo, señala que muchos artistas y teóricos (como Wagner, Kandinsky, Eisensstein, Schoenberg, McLaren y Chion, entre otros) se han enfocado en esta situación desde diversos ángulos, y plantea que “en semiótica, la transducción es definida como la transformación de signos de un campo de conocimiento a otro que mantiene una conexión original a su nivel fenomenológico más profundo” (López citando a Maestro, 2009).

En el caso de obras de cualidades híbridas, afirma que, por ejemplo, casos como el teatro o el cine nos permiten darnos una idea de la variedad de sistemas que pueden participar en la elaboración del significado de una obra:

La riqueza de estos formatos implicaría la consideración de varios tipos de sistemas de signos sonoros y visuales que, a pesar de sus diferencias, están relacionados por un agente intermediario (un transductor). Este agente transductor se consolida a partir del momento en que su acción sobre el mensaje condiciona las posibilidades de recepción por parte del público. (López citando a Maestro, 2009)

Una forma de estructurar la transducción son los isomorfismos que —como en *Latencia de Estigia II*— fueron utilizados en la obra de Carlos López Charles llamada *Estudio Elástico* (2009). En esta obra, algunas propiedades del sonido (como nivel de ruido, intensidad y brillo perceptivo), a través de un código por computadora, controlaron la generación de objetos visuales. En *Latencia de Estigia II*, en cambio, se reemplazó el código binario por el cuerpo de la performer, aplicando la transducción de forma intuitiva según la relación entre sonido y color planteada por Vasily

Kandinsky en su libro *De lo espiritual en el arte, contribución al análisis de los elementos pictóricos* (1912), donde explica cómo la pintura, con ayuda de la música, alcanza su evolución puramente pictórica, cuyos medios son “la forma” y “el color”, ya que “determinados colores son realizados por determinadas formas y mitigados por otras” (p. 58); bajo esta consideración, la forma es expresión del contenido interno. En la edición del video, también se tomaron en cuenta dos grandes secciones que llaman inmediatamente la atención: el calor y el frío (temperatura) de un color, así como su claridad y oscuridad (valor).

### **3. Marco teórico**

El presente proyecto de investigación se enmarca dentro del paradigma constructivista. Desde esta perspectiva, los instrumentos de percepción de la obra son el complemento de los instrumentos de producción, en la medida en que toda obra es hecha por el creador y por el espectador o la sociedad a la que pertenece el espectador (Bourdieu, 1968). En este sentido, en cuanto a los dispositivos de producción y de recepción de contenidos, observamos que en la actualidad el vertiginoso desarrollo de la ciencia y la técnica ha irrumpido en todos los ámbitos y niveles sociales, siendo la tecnología uno de los productos fundamentales de consumo de nuestro tiempo. Rodríguez (2014) sostiene que: “a la imagen-devenir que se proyecta, intocable, en las salas de cine, se suma una imagen doméstica, manipulable con un gesto del mando a distancia; y, en la actualidad, gracias a las tecnologías digitales, llegamos a tocar esta imagen a través de las pantallas táctiles, pudiendo fácilmente manipular su movimiento, re-mezclarla, aplicar filtros” (p. 1).

Por ello, podemos considerar al videoarte como un objeto artístico que nos permite problematizar la naturaleza de estos eventos que tienen que ver con nuevas formas de producción y recepción de las obras de arte. Díaz García (2003) plantea que:

Se entiende por Videoarte toda aquella obra en la que total o parcialmente se da la utilización de la tecnología video, bien sea en formato electromagnético o digital, y donde la creación audiovisual presenta una intencionalidad claramente artística. Entendiendo por intención artística toda aquella que añade un contenido experimental, formal, poético, filosófico [...] extra a la creación audiovisual en sí, mediante la utilización de unos recursos técnicos, narrativos, estéticos, conceptuales, etc. y no meramente comunicativo, informativo. (p. 60)

El videoarte como lenguaje artístico, según Oswaldo Osorio (2012), establece un nuevo universo en el que entran en juego una serie de elementos en combinación, estableciendo nuevas formas expresivas que, más que permitir la hibridación, hacen de ella una de sus principales lógicas de funcionamiento. Eleonora Vallazza (2015) citando a Alonso (2005), plantea que desde la aparición del videoarte en la década de los 70, y sobre todo en los 90, se multiplicaron muchas vertientes, siendo el videoarte experimental el género en el que se desenvuelven numerosos artistas que “desarrollan una vertiente poética ya que utilizan la imagen electrónica generando metáforas audiovisuales, explorando formas narrativas que se apartan de las líneas clásicas” (p. 112).

En los videoartes experimentales *Latencia de Estigia I* y *Latencia de Estigia II*, el concepto de poética del cine, método de análisis fílmico de Wilson Gomes (2004), permite analizar el efecto de la destinación según determinadas variaciones establecidas en diferentes composiciones audiovisuales. El autor se basa en el tratado *Poética* de Aristóteles, y para aplicar este concepto al análisis fílmico propone una restricción del objeto de estudio: sostiene que lo realmente importante en este tratado es que la obra debe ser pensada en función de su destinación; así, para Aristóteles, la destinación de una composición cualquiera, su realización, es su efecto, parte sustancial de la obra: “cuando se efectúa, cuando produce un efecto, es porque una operación se transforma en obra, resultado. Y efecto es siempre efecto sobre el apreciador, para quien, justamente, ella opera, ella es obra” (Gomes, 2004, p. 94).

Desde esta visión, el creador debe, de algún modo, construir la recepción de su obra y tendrá que anticipar y prever los efectos que desencadenará. Se trata de crear una estrategia de producción de efecto, estrategias de concierto y de organización de los elementos de composición dirigidos a la previsión y solicitud de determinados resultados, puesto que “los efectos que se realizan en la apreciación, son previstos en la creación (*poiesis*), en la poesía de la obra” (Gomes, 2004, p. 95). El estudio de los efectos de la composición y de la relación entre los efectos realizados y las estrategias presentes en tal composición es lo que Wilson Gomes (2004) define como poética; la cual, para el autor, estaría orientada a la identificación y tematización de los recursos y materiales utilizados para solicitar una determinada reacción o un tipo de efecto en el ánimo del espectador, cuya experiencia vivida se estructura como

una composición de sensaciones, sentidos y sentimientos, variable en su materialidad singular.

Según Gomes (2004), en el primer tipo de composición (de *aisthesis*, sensación) los medios y recursos son organizados para una programación de efectos del tipo sensorial; en el segundo caso, se trata de una estructuración de composición comunicacional, pues los medios y recursos se organizan para producir sentido o transferir ideas; en el tercero, se programa un tipo de experiencia emocional generada por el filme. Esto no quiere decir que los filmes se componen específicamente con estas diversas composiciones elementales, sino que un filme es la programación de efectos como un todo, en el que los modos de estructuración no operan como capas yuxtapuestas, puesto que “en una composición se sintetizan varias composiciones y usos de los elementos y materiales, realizando un conjunto preciso de opciones” (p. 101).

Por otro lado, como afirma Rodríguez (2014), el dispositivo videográfico se encuentra en un espacio híbrido al no ser exclusivo a ningún ámbito de la imagen, y su posición fronteriza es aprovechada por numerosos artistas que le sacan partido a esta hibridación de los recursos, medios y materiales audiovisuales.

Este es el caso de *Latencia de Estigia I* y *Latencia de Estigia II*, en los cuales, a partir de sus cualidades híbridas, se propone un intercambio en las formas de componer, transfiriendo elementos y recursos entre lo visual y lo sonoro (banda de audio). Este proceso en el que un objeto es transferido a otro medio se denomina *transducción*. Al respecto, López (2009), citando a Jesús G. Maestro (2005), dice que

la palabra “transducción” deriva del latín *transductio*, cuyo significado era la transmisión (*ducere*, “llevar”) de algo a través de (*trans-*) un determinado medio que actúa sobre el objeto, llevando en él ciertas transformaciones. En este proceso, el transductor sería el agente que transmite o transporta (*ductor-oris*) un objeto que, por el mismo hecho de ser transmitido, también se transforma en consecuencia de entrar en contacto o interactuar con el medio a través de (*trans*) que es expresado. (p. 1)

Sobre cómo es posible la transducción, López (2009) sostiene que esta transferencia entre lo sónico y lo visual no se da a través de los medios físicos por los que se reciben los estímulos sensoriales, sino que es posible debido a que los sonidos y las imágenes son elaboraciones mentales que no pueden separarse de sus relaciones con la experiencia y la cultura, en

este sentido, la percepción actúa constantemente elaborando significado, es decir, “los objetos que podemos traducir entre lo sónico y lo visual son significados creados por nuestro cerebro después de la codificación de señales (auditivas y visuales)” (p. 3).

El proceso de transducción que se realiza entre lo visual y lo sonoro se debe, principalmente, a tres procesos cognitivos: I) la integración de señales auditivas y visuales en el colículo superior del cerebro, II) la percepción como acto de simulación, en la que se realizan acciones a partir de los estímulos recibidos debido a que actúan las neuronas espejo y III) el concepto de isomorfismo, que se profundizará a continuación, pues se presenta con mayor jerarquía como operación de transducción utilizada entre los videos *Latencia de Estigia I* y *Latencia de Estigia II*.

El concepto de isomorfismo permite profundizar más en la idea de transducción entre la imagen y el sonido (López, 2009). El término “isomorfismo” significa literalmente “igualdad” o “igualdad (*iso*) de forma (*morfismo*)”. En matemática, un isomorfismo implica una correspondencia uno a uno entre los elementos de dos sistemas numéricos (Levi, 1956); pero desde la teoría gestáltica, López (2009) cita a Köhler (1969) para indicar que no se trata de una estricta estructura isomórfica, sino de un isomorfismo funcional, que “explica las propiedades de los objetos tal como se perciben subjetivamente, preservando las transformaciones funcionales observadas en la percepción”. Esto plantea la incógnita sobre qué propiedades de los objetos que se perciben pueden establecer una transducción entre dos sistemas diferentes; al respecto, López (2009) afirma que:

Ser capaz de rastrear la forma en que las propiedades de los sonidos y las imágenes cambian con el tiempo permite medir y codificar su evolución bajo diferentes medios (como gráficos, notación musical, código alfanumérico, etc.) [...] La presencia de este tipo de transducción en el dominio audiovisual se refleja en el uso de conceptos para describir, analizar u operar sobre propiedades de morfologías visuales y sónicas, como el movimiento, crecimiento, textura, comportamiento, espectros, ruido, densidad, espacio, etc.; brindándonos información sobre la forma en que los elementos de ambas modalidades se relacionan “genéticamente”. (p. 5)

Asimismo, López (2009) cita a Jesús G. Maestro (2005) para proponer el uso de una teoría audiovisual que busque estudiar las acciones de los sujetos desde una poética de los intermediarios, denominada *poética de la transducción*.

## 4. Enfoque metodológico

El objetivo de este trabajo es explorar las variaciones percibidas en la poética videográfica de dos piezas de videoarte, las cuales tienen diferencias en su estructura compositiva basadas en la relación de transducción entre imagen y sonido.

Las dos piezas de videoarte creadas con variaciones compositivas fueron: *Latencia de Estigia I*, en relación a la imagen, y *Latencia de Estigia II*, en relación al sonido, bajo la operación de isomorfismo entre imagen y sonido.

### 4.1 Las dos piezas de videoarte

Para la creación de los videos se estableció un espacio escénico, que consistió en un centro circular sobre el que interactuaron distintos creadores desde sus respectivos lenguajes artísticos, con sus diferentes elementos como materiales y recursos técnicos. El conjunto de artistas que participó de este proceso estaba compuesto por: una artista performer (movimiento del cuerpo), un artista visual (escenografía y luces), un músico (música experimental en vivo) y un artista audiovisual (registro) con cámara móvil en escena y cámara fija.

Con la intención de mantener cierta estructura durante el proceso de trabajo, se pautaron en las improvisaciones algunas referencias con el propósito de crear un clima que pudiese generar una cohesión necesaria entre los distintos elementos formales de las diferentes disciplinas. Estas referencias corresponden a los siguientes conceptos: lo primitivo, el viento, el agua, la tierra y la lejanía.

Tomando este resultado videográfico como registro y material en crudo, se editaron dos videos con marcadas diferencias en su edición desde lo compositivo, alterando la figura del videoperformer en su forma, color, valor y textura según el concepto de transducción entre la imagen y el sonido. De esta manera, se obtuvieron las dos muestras de videoarte

### 4.2 *Latencia de Estigia I*

En el videoarte *Latencia de Estigia I* se hace énfasis en la imagen, tomando como referencia los videos pictóricos de Bill Viola, quien hace uso del ralentí como recurso expresivo en la edición. Según Lorena Rodríguez Mattalía (2014), en su trabajo “Dialéctica entre movilidad e inmovilidad

en el videoarte: la imagen videográfica que tiende al estatismo”, el video adquiere características pictóricas al ralentizarse, puesto que “la imagen de video que tiende al estatismo remite necesariamente a dos tipos de imagen fija: la pintura y la fotografía” (p. 170). En la edición de este video, primero se editó la parte visual y luego se añadió la banda de audio teniendo en cuenta los tiempos y cambios surgidos en la imagen.

### **4.3 Latencia de Estigia II**

En el videoarte *Latencia de Estigia II* se dio énfasis a la parte sonora, acentuando su visibilidad a partir del concepto de transducción entre la imagen y el sonido. A diferencia de *Latencia de Estigia I*, aquí se tuvo en cuenta la banda de audio para realizar un proceso inverso en la edición desde lo compositivo, es decir, en función a los cambios surgidos en la música, en tono, altura y textura, se modificó la imagen (el cuerpo de la performer) en color, valor y temperatura, estableciendo una operación de transducción entre la imagen y el sonido, que consideró el isomorfismo entre el color y el sonido propuesto por Vasily Kandinsky en su libro *De lo espiritual en el arte, contribución al análisis de los elementos pictóricos* (1912); donde explica cómo la pintura, con ayuda de la música, alcanza su evolución puramente pictórica, cuyos medios son “la forma” y “el color” (p. 58). Tomando el concepto de Kandinsky (1912), es que de forma intuitiva (sin aplicaciones o programas de ordenadores) se buscó, por ejemplo, otorgar a un aumento en la altura del volumen en la banda de audio un incremento en el valor, o cantidad de luz, en la imagen.

### **4.4 Procedimiento**

Para analizar el carácter híbrido de un videoarte y su relación con otras disciplinas artísticas, así como la influencia existente de su estructura formal y técnica sobre su poética videográfica, según la relación de transducción entre la imagen y el sonido, se proponen dos estudios.

#### **4.4.1 Estudio I**

En este estudio, abordaremos el carácter híbrido de un videoarte. El propósito es indagar en las diferencias percibidas entre la recepción de un lenguaje en forma autónoma, y la recepción de este mismo lenguaje cuando forma parte de un “todo” en el que operan varios lenguajes. Se seleccionará a cuatro participantes que serán espectadores de los experimentos realizados para el estudio. Primero, se les presentará a los espec-

tadores solo el audio de la banda sonora (música) de *Latencia de Estigia I*, luego se les presentará la versión completa del citado video. Al finalizar la experiencia, se convocará a los participantes a que respondan una entrevista.

#### **4.4.2 Estudio II**

En este estudio, se pondrá el foco en la variación de la poética videográfica desde el efecto producido en el espectador, a partir de una modificación en la composición basada en la transducción entre la imagen y el sonido. Se seleccionará a cuatro participantes que serán espectadores de los experimentos realizados. Se les presentará a los espectadores los videos *Latencia de Estigia I* y *Latencia de Estigia II*. Al finalizar la experiencia, se convocará a los participantes a que respondan una entrevista.

Nota: se utilizarán dos grupos diferentes de participantes (uno para cada estudio), los cuales estarán compuestos por tres estudiantes de arte y un espectador no formado en artes. Los espectadores formados en artes pertenecerán a diferentes disciplinas artísticas: se buscará un estudiante de artes visuales, uno de música y uno de artes audiovisuales.

#### **4.5 Resultados**

Se analizarán los resultados obtenidos en las ocho entrevistas, estableciendo comparaciones entre las distintas respuestas de los espectadores participantes. La información recuperada en las entrevistas se analizará poniendo énfasis en las variaciones de ambas piezas de videoarte, tanto en la composición, como en los materiales y recursos utilizados en la edición. Asimismo, los datos extraídos se vincularán con el concepto *poética* de Gomes (2004), que enuncia sobre la forma en que son gestionados los recursos y materiales, y además incide en el tipo de programa de efectos creados por el artista “poeta”; y con el concepto *poética de la transducción* de López (2009), por el cual un objeto puede ser transferido por otro medio de un sistema diferente; en este caso, se trata de un elemento formal que es transducido para ser expresado por otro medio o lenguaje artístico.



## Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (1972 [1968]). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. En A. Siberman y otros, *Sociología del arte*, 43-80. Ediciones Nueva Visión.
- Bracamonte, M. A. (2020). *Estructuras narrativas del videoarte. El bulbo como estructura técnica y el rizoma como semántica del videoarte*. Universidad Autónoma del Estado de México. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5315/531562998003/html/index.html>
- Calzadilla, M. A. y Bardon, M. (2007). *Rested y Aneurysm: creación de dos piezas de videoarte para abordar dos sentimientos diferentes*. Universidad Católica Andrés Bello. <https://pdfslide.tips/documents/rested-y-aneurysm-creacion-de-dos-piezas-de-videoarte-escuela-de-comunicacion.html>
- Díaz, R. (2003). *El videoarte en el País Vasco*. Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
- Gomes, W. (2004). La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação-Revista de Cultura Audiovisual*, 31 (21). <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65584/68196>
- Kandinsky, V. (2016 [1912]). *De lo espiritual en el arte* (1ra ed., 7ma reimpr.). Paidós.
- López, C. (2009). *Transduction between Image and Sound in Compositional Processes*. Mexican Centre for Musica and Sonic Arts. [http://www.carloslopezcharles.com/default/publications\\_files/Transduction\(SonicIdeas\).pdf](http://www.carloslopezcharles.com/default/publications_files/Transduction(SonicIdeas).pdf)
- Martínez, J. M. (2014). *Videoarte Expandido, espacio de confluencia entre la cinematografía y la escultura*. Universidad de Barcelona.
- Osorio, O. (2012). El video y otras expresiones artísticas: Territorio híbrido y posmoderno. *Revista Kinetoscopio*, (100). <https://docplayer.es/209559980-El-video-y-otras-expresiones-artisticas-territorio-hibrido-y-posmoderno-por-oswaldo-osorio.html>

Rodríguez, L. (2014). Dialéctica entre movilidad e inmovilidad en el videoarte: la imagen videográfica que tiende al estatismo. *AusArt*, 2 (1), 164-180. Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Escultura. <https://ojs.ehu.eus/index.php/ausart/article/view/11975>

Vallazza, E. (2015). El video arte y la ausencia de un campo cultural específico como respuesta a su hibridación artística. *Cuaderno*, 15 (52), 107-117. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. <http://www.scielo.org.ar/pdf/cced-ce/n52/n52a08.pdf>

### **Créditos de los videoartes *Latencia de Estigia I* y *Latencia de Estigia II***

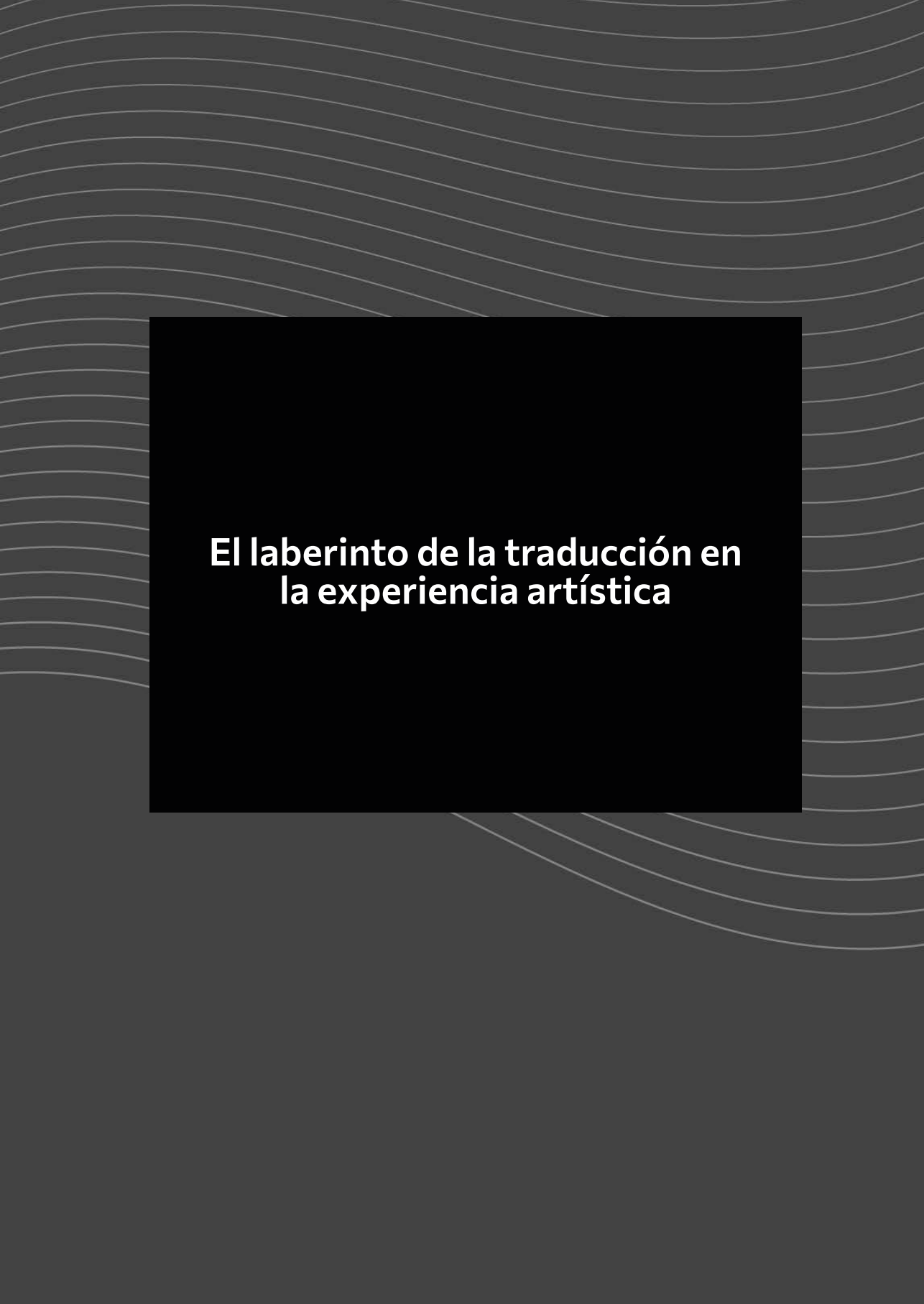
Performer: Martina Carfagnini

Diseño de imagen: Albano Boj

Banda de sonido: Marcelo “Chorus” Gómez

Edición: Ignacio Guala

Producción: Albano Boj y Martina Carfagnini



**El laberinto de la traducción en  
la experiencia artística**



### **Maria Bonilla**

Actriz de teatro y cine, directora teatral y profesora desde 1974. Doctora en Estudios Técnicos y Estéticos del Teatro por la Universidad de París VIII. Exdirectora de la Escuela de Artes Dramáticas y el Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica. Asimismo, ha sido directora de la Compañía Nacional de Teatro y ha ganado en tres ocasiones el Premio Nacional a Mejor Director. Fundadora y directora del Teatro UBÚ. Pionera de creaciones escénicas multidisciplinares, ha representado a Costa Rica en numerosos festivales de teatro en América y Europa. Fue jurado del Premio Iberoamericano de Dramaturgia, de Iber-Rutas e Iberescena; y del Premio La Glo 2013, en la FIT de Cádiz, España.

# El laberinto de la traducción en la experiencia artística

María Bonilla  
Universidad de Costa Rica<sup>1</sup>

Tal vez por mi vocación, por mi formación académica o por mi necesidad de intentar poner prioridades en un mundo interior inquieto, complejo y contradictorio, de magia, color y sombras, preguntas, cavilaciones, una especie de palimpsesto del ser femenino, uno de los intereses que más me ha marcado, guiado y apasionado es la problemática del lenguaje, los límites entre las diversas formas de arte o de escritura, su diálogo, su encuentro e, incluso, su traducción, invasión e interacción en tanto lenguajes.

Soy profesora, actriz, directora teatral y escritora de ensayos, novelas, poemarios y dramaturgias escénicas. Desde los inicios de mi carrera, traduje los textos de inglés y de francés que iba a trabajar en clase o sobre la escena. Lo hice y lo hago porque el teatro y la escritura son instrumentos de expresión y de comunicación, lenguajes desplegados en imágenes que son una elección ideológica, estética y emocional, un malabarismo, una acrobacia entre hablas y formas de articulaciones particulares y únicas, con puntos en contacto, diferencias, horizontes y límites importantes; como pueden serlo el texto dramático, la poesía, la narración, el microrrelato, la fotografía, la danza moderna y contemporánea, el flamenco, el mimo, el movimiento no realista, la música original o no, en vivo o grabada, la canción lírica o no, etc., todas han sido parte de mis exploraciones sobre la escena e, incluso, en la escritura, en el libro y en los libros-objeto que he realizado.

Hagamos algunas precisiones sobre el lenguaje, para empezar. Siguiendo a Umberto Eco (1972,1976), entiendo que el lenguaje, en su manera de significar, piensa la realidad y esto, que no es universal ni inmutable, condiciona mentalidad y costumbres. Es con lo que aprendemos

---

1 Página web: [mariabonilla.com](http://mariabonilla.com), correo electrónico: [maribopi@gmail.com](mailto:maribopi@gmail.com).

a pensar, aquello que se piensa y aquello por lo que somos pensados. Y produce comportamientos con independencia de la veracidad o falsedad de las afirmaciones. Todos conocemos la anécdota, que se ha convertido en chiste sin serlo, del prisionero político en una cárcel de Uruguay al que llegaron a visitar sus familiares llevándole de regalo dos libros: le decomisaron *El arte de la fuga en Bach* y le dejaron pasar *El capital* de Marx, porque las palabras, quieran o no, sean conscientes o no, significan, denotan y connotan. Por ejemplo, el cuarto nro. 13 de un hotel: aunque los números son completamente denotativos, el 1 pertenece al piso y el 3 al cuarto nro. 3 del piso 1, es tan connotativo que en muchos hoteles no existe. Y más increíble aún, ¿de dónde viene esta aversión por el viernes 13 y el número 13? El viernes 13 de octubre de 1307, todos los templarios de Francia, Navarra y Provenza fueron arrestados por la Inquisición. Fueron asesinados o condenados a la hoguera en una matanza colectiva. Muchos huyeron y pudieron salvarse, llevando consigo secretos que han dado pie a muchísimas especulaciones y creaciones de sociedades secretas como los Masones y Rosacruces. Desde entonces, el viernes 13 se considera fecha de mala suerte. En la última cena, trece fueron los comensales; la Cábala enumera a 13 espíritus malignos; en el Apocalipsis, el capítulo 13 corresponde al anticristo y a la bestia; en el tarot, este número hace referencia a la muerte. Hemos olvidado el origen, hemos perdido en la historia la razón, pero permanece la noción perceptiva del hecho, aunque no sea de relevancia en nuestra cultura.

Si yo digo en clase: “me voy”, tiene connotaciones distintas a si un moribundo dice: “me voy”. El sentido del mensaje cambia. Toda comunicación es un desorden, una ambigüedad y una serie de posibilidades tan abiertas como el lenguaje, que no es universal *per se*, no es transparente. Por ejemplo, ante una serie objetiva y exacta de números: 3,7,10... yo puedo creer que el código es que el número da el siguiente por suma del precedente, y continuarla, pensando en 17. Pero si es una serie con connotaciones sagradas: la trinidad, los pecados capitales, los mandamientos, por ejemplo, necesitaremos números diferentes, y terminaría con 70 veces 7, las veces que debemos perdonar. O cuando se dice que el cuerpo es un templo, puede leerse desde la salud, la psicología, la nutrición, la sexualidad e incluso desde lo esotérico: la columna tiene 33 vértebras (como los 33 grados masones) y su base es el hueso sacro, es decir, sagrado: el cuerpo sería un templo, como afirma Dan Brown en *El símbolo perdido* (2017).

Büchner (1997) decía que “cada hombre es un abismo. Se siente vértigo cuando se mira el fondo” (p. 6). ¿Qué hace un creador sino traducir los abismos del desfiladero de su hondura, de la suya propia, de la de sus contemporáneos? ¿Es posible traducir los abismos del mundo interior? Para mí, ese sería el reto de la producción en el teatro y en la escritura. Es decir, enfrentarnos a un reto que va más allá de la selección de las palabras exactas para que resulten fieles al sentido original y que, al mismo tiempo, sean tan expresivas e intencionadas como fueron escritas por su autor; más allá del reto de la recreación del mundo histórico y de la sociedad en que transcurre la acción; de la valoración de la visión de mundo y la propuesta de realidad y del dibujo físico, emocional y psicológico de los personajes creados por el autor o autora —como ocurriría en la concepción tradicional de la traducción de un texto desde un idioma original a otro distinto—; para entrar en otro universo, el universo de sí, de la autoficción, de las metáforas y sus posibles lecturas y transmisiones del mundo interior y exterior de cada creador a sus contemporáneos. Y aquí encontramos bifurcaciones inéditas.

Sabemos, también con Eco (1972,1976), que una metáfora es el uso de una palabra con un significado o en un contexto diferente del habitual, a través de la identificación de dos términos entre los cuales existe alguna semejanza. Todos usamos metáforas cotidianamente: “mi cuarto es una pocilga”, más expresiva que “mi cuarto está desordenado y sucio”. O “mi vida apesta”, en lugar de “me siento mal”. No es solamente un recurso poético, es parte de nuestra manera de vincularnos creativa e ideológicamente con la vida. La metáfora es parte de nuestra posibilidad de ser infinitamente expresivos, ya que inventa nuevos sentidos a las palabras y establece relaciones inéditas entre ellas. Su fuerza está en su capacidad de multiplicar de forma ilimitada el significado de las palabras para que logren describir lo indescriptible (muerte, felicidad, miedo, etc.) e, incluso, crear realidades sociales, “profecías que se cumplen” según Lakoff y Johnson (1980). El presidente Carter, por ejemplo, habló de “guerra” en la crisis de la energía, lo cual implicó consecuencias sociales, políticas y económicas muy diferentes a si hubiera utilizado otra metáfora, como “camino”. O Al Gore que denominó al Internet como “autopistas de la información”, lo que ha configurado nuestra visión de la red.

Empecemos, entonces, por un primer nivel. Todas mis traducciones teatrales del francés e inglés al español, por ejemplo, han sido de ca-

rácter teatral, de obras que iban a ser puestas en escena por mí o por otro director, ya que no soy traductora de profesión. Y han sido reveladoras, porque el intento de un creador por descifrar su realidad y traducir su mundo y el de otros, para comunicarlo y confrontarlo con su tiempo y espacio, es el mayor desafío que es posible concebir, ante el cual, el traductor debe también descifrar esa propuesta de realidad y traducirla a otro idioma, perdiendo lo menos posible sus posibilidades ideológicas, estéticas y emocionales. En el caso teatral —y aquí empieza la complejidad—, cuando un director de teatro, con un equipo de actores y diseñadores, pone en escena una obra teatral produce otro proceso de desciframiento, de traducción a otro lenguaje que, al ser artístico, implica muchos saberes, conocimientos y emociones distintas, todas en lenguajes desplegados también en imágenes y metáforas.

Es decir que, al problema de tener un texto en un determinado idioma, se agrega el tener su traducción a otro idioma: dos lenguajes a los que sobreponemos otro aún más complejo, porque vincula y deriva un diseño y concepción del espacio escénico, una interpretación corporal, vocal y emocional de los actores, relacionados con la acción teatral y al conflicto, escritos en un lenguaje, traducidos a otro y a otro más. Todo ello, demanda una constante elección que, como dije, tiene implicancias técnicas, estéticas e ideológicas.

Los desafíos y riesgos propios de la traducción de grandes obras teatrales, sean clásicos como Shakespeare, Molière, Von Kleist, Ionesco, Sartre, Camus, sean contemporáneos como Shanley, Shaffer, Nilo Cruz, Durringer, Rullier, Foissy, por no citar más que los que he abordado, son laberintos cuya salida requiere un hilo de Ariadna a riesgo de ser devorados por el Minotauro legendario. Cuando me planteo cualquier proceso de creación siempre me pregunto quién soy yo, si Ariadna, el Minotauro o el hilo para salir del laberinto (Bonilla, 2019).

En un segundo nivel, entonces, estamos hablando de poner un discurso (literario, teatral, corporal, visual) frente a otro, propiciando un encuentro de lenguajes, de actos de expresión y de comunicación de universos profundos, complejos, conmovedores, en los que el creador no necesariamente pretende ser verídico históricamente, sino construir conflictos poderosos y entrañablemente humanos, inmersos en realidades implacables de impactantes contrastes, que son una interpretación



y una toma de posición sobre el mundo. En mi caso, esto siempre tiene y ha tenido que ver con mi propia postura, que es lo que ha motivado mis elecciones teatrales, desde el elenco, hasta la música, pasando por el vestuario, la luz, los gestos y la voz actoral. En mis elecciones, no me he decantado por la veracidad histórica, ni por la similitud realista, sino por el hecho de que son instrumentos para construir un movimiento escénico, corporal y gestual alrededor de esos conflictos poderosos y entrañablemente humanos que, por la índole del teatro, siempre tienen y han tenido que ver con el propio cuerpo, con nuestras posibilidades gestuales, vocales, corporales y emocionales.

Veamos algunos ejemplos. En el caso de mi traducción de *Amadeus* (2014), de Peter Shaffer, que era un encargo del director Carlos Salazar quien la iba a poner en escena, encontré diversas dificultades: por un lado, el original es en inglés con múltiples textos en francés (el Emperador, por ejemplo), en italiano (Salieri) y en alemán (Mozart) y, además, con muchas acotaciones y referencias musicales. Por otro lado, como toda gran obra teatral, los personajes se expresan de acuerdo a su educación, nivel social y psicología. Por ejemplo: Salieri califica su relación con los postres como “*gluttony*”. ¿Es “glotonería” o “gula” la palabra más expresiva?, ¿o podríamos traducirla por “voracidad” o “lujuria”, palabras ideológicamente más sugerentes, contradictorias y potentes? O cuando afirma que realizará una única “*performance*” de su composición titulada *La muerte de Mozart*, o ¿lo hice o no lo hice?, podríamos traducirla por “actuación”, “función”, “interpretación” o “representación”, todas válidas traducciones de *performance*. Sin duda alguna, para mí, “representación” era la palabra correcta, ya que era eso exactamente la recreación de un hecho real.

Pero el problema era mayor aún: la obra original no era una, sino tres. Tres versiones escritas por el propio Shaffer, modificadas a partir de sus muchas puestas en escena alrededor del mundo y, sobre todo, a partir de la extraordinaria película que hiciera Milos Forman con guion del propio Shaffer. Tenía ante mí un texto profundo, complejo, conmovedor, en el que Shaffer no partía de las teorías que rodearon y aún rodean la temprana y misteriosa muerte de Mozart, sino del propósito que, como artista, lo tocaba, creando así dos personajes inolvidables: el protagonista Antonio Salieri, quien tuvo la desgracia de ser contemporáneo de uno de los genios musicales de todos los tiempos, Wolfgang Amadeus (“el

amado”) Mozart, el antagonista a pesar suyo, y con ambos nos provoca. Mozart, un niño genio, exhibido y explotado por su padre en las cortes europeas, obscuro, caprichoso, irresponsable, ingenuo y desentendido de Dios, pero sublime, inacabable como artista y creador; y Salieri, culto, educado, refinado, disciplinado, creyente y devoto como hombre, pero mediocre, trillado, convencional y poco imaginativo como artista. Esa era la visión de la realidad de Shaffer: fuerte, rotunda, implacable.

El reto fundamental que enfrentaba la traducción de esta obra era la humanidad de ambos, pues ambos eran representantes de la capacidad del ser humano de las mayores iniquidades y de las más grandes creaciones, y tenían sutiles pliegues psicológicos en sus enfrentamientos con sus padres: el terreno en Mozart, el celestial en Salieri. Por un lado, Mozart, bendecido por los dioses, muere en el dolor, la pobreza y la enfermedad, y es enterrado en una fosa común por no ser capaz de jugar el juego social de la hipocresía y el servilismo con el poder; incapaz de humildad; abismo de creatividad, de notas y armonías musicales; en cuya mente y corazón conviven desde imágenes y construcciones propias de las leyendas populares, como el Papageno o la Reina de la Noche, pasando por personajes de clase baja considerados no aptos como objetos de la ópera, como Fígaro, hasta simbólicas y arquetípicas figuras como Don Giovanni y el Comendador. Por otro lado, Salieri, el mediocre vanidoso, olvidado por los dioses, abismo de pasión y enamoramiento por la música, pero también de enojo, dolor, envidia, rencor a Dios, a quien le ofrece su vida a cambio de talento, pero Dios no lo escucha; que vive en la riqueza y el ejercicio del poder, que usa por envidia para destruir al contrincante que consigue en la persona de Mozart, pero no en su enfrentamiento con Dios, del cual sale derrotado, para morir en un asilo de locos.

¿Por qué algunos seres humanos nacen genios y otros mediocres? La realidad y el rol del ser humano y del artista en la sociedad en la que le tocó vivir. La plenitud de la creación y la frustración de la mediocridad. El amor y el odio a Dios. La terrible relación con el padre. La realidad de Shaffer, pero también la de Salazar, director del montaje y, lo más clave en el proceso, la mía propia. Inevitable, inescapable.

Hablemos ahora de tres ejemplos en los que traduje de la lengua original al español para un texto que iba a poner en escena, pues mi labor de traductora encuentra su sentido en mi labor de directora y actriz.

En *Tueur sans gages* (2015), que traduje como *Asesino* para la puesta en escena, Ionesco nos da una acotación que refiere a un personaje de talla muy grande que está detrás de un muro y que tapa su dimensión real, la cual puede ser fingida con una plataforma al fondo, donde se escucha gente, pero no se ve. Por las dimensiones del teatro en que se presentaba la puesta en escena, que no tenía la profundidad necesaria para un muro, elegí unos zancos para los dos actores que hacían de los dos policías. Esta es una decisión que, técnicamente, implica la capacidad de los actores de montarse y caminar en zancos; y estética e ideológicamente, traduce la intención de Ionesco de ser superiores en tamaño, es decir, que dominan al resto de los personajes en escena. Para la gente que se oye, además de la grabación de la manifestación, proyecté atrás y en la estructura de pedestal del personaje político, interpretado por mí, series de muñequitos recortados en periódico, es decir, no individuos pensantes, sino una masa idéntica que reacciona según los medios de comunicación colectiva. El texto de mi personaje se alejaba totalmente del texto de Ionesco para configurarse en un texto lleno de referencias al momento y a la circunstancia política y de género de la Costa Rica en que se estrenó la puesta en escena.



*Asesino*. Jean Martén, Melvin Jiménez, Pedro José Sánchez  
Producción de Teatro Espressivo. Fotografía: Ana Muñoz

Un segundo aspecto se refiere a la escena final de Berenger. Ionesco dice en el original que aparecerá o se dejará escuchar o ambas, un último personaje, el asesino, ante el cual, Berenger se encuentra desprevenido y desprotegido. No lo ve, solamente su angustia hace evidente su proximidad. Ionesco describe al personaje y da acciones precisas para el asesino: “*joue avec la lame de son couteau; hausse à peine l’épaule, ricane, lève tout doucement son couteau, s’approche tout doucement de lui*”. En la versión de Londres, en 1957, el asesino nunca sale, solo se escucha. En otras, es un actor que compone el personaje de Asesino, acorde con la acotación de Ionesco. En mi puesta en escena, se escucha y se proyecta como una sombra. ¿Por qué? Ionesco deja una ambigüedad expresa sobre quién es el asesino: el ser humano, la guerra, el miedo, Dios. Una sombra permite estas lecturas. Un actor representando al asesino, a mis ojos, reduciría la ambigüedad posible de la lectura.



*Asesino*. Jean Martín. Producción de Teatro Expresivo  
Fotógrafa: Ana Muñoz

En mi dramaturgia y puesta en escena de *Silencio roto* (2016), un espectáculo alrededor de cinco personajes femeninos de Shakespeare, aparece, entre ellos, Desdémona. En el texto original, Shakespeare nos da dos acotaciones: una general, “*In another room of the castle*”, y la otra sobre una acción de ella, “*singing*”. Nada más. Su falta de precisión con

respecto al lugar ha hecho que, en varias puestas en escena, se elija una sala de estar pegada a su habitación para ubicar allí a Desdémona, en su tocador, peinándose y preparándose para ir a dormir. Su próxima escena será su muerte a manos de Otelo. En el caso de la traducción escénica, yo opté por un espacio vacío, con una proyección que ubica el espacio arquitectónico, pero con la misma indeterminación que señaló Shakespeare: un espacio grande que no le pertenece a ella y de profunda soledad, que son los espacios emocionales e ideológicos de un personaje femenino que es secundario y sin importancia social ni histórica. Ahora bien, el texto de Desdémona en inglés insinúa que ella presiente su muerte cercana, pero la niega por su amor incondicional a Otelo. Escénicamente elegí un par de alas de mariposa. Ella podría salir volando, tiene la posibilidad de hacerlo, pero elige quedarse y morir.



*Silencio roto*. Melissa Vargas. Dramaturgia escénica y dirección de María Bonilla  
Producción de Teatro UBÚ y Teatro Universitario de la UCR  
Fotógrafa: Ana Muñoz

Finalmente, mi puesta en escena de *Ofelia/Ophelie/Ophelia* (2007) estaba estructurada con un único texto: el monólogo de la locura del personaje shakesperiano, con frases en los tres idiomas y realizado por seis actrices. Seis versiones de esta mujer que enloquece por el efecto del poder. Una, la tradicional, acorde en vestuario y texto con la de Shakespeare; otra, la que Hamlet califica de prostituta; la tercera, una bailarina, sin texto, metida en una especie de tanque de agua; la cuarta, la adolescente contemporánea con *piercings*, tatuajes y pulseras de picos; la quinta, vesti-

da de Hamlet, con espada; y la sexta, interpretada por mí, quien rescatada del agua ha envejecido, tiene una calva y larguísimos mechones de pelo blanco y sus manos son ramas secas de árbol. Para cada una elegimos textos del monólogo que develaran su condición, en un canon que yo terminaba con los textos “todo irá bien... todo irá... todo ira...”.

Entonces, los intérpretes, a su vez, hacen una última traducción tomando el texto y las indicaciones del director, produciendo con su mente, su cuerpo, su voz y su emocionalidad lo que el público va a ver como esa totalidad a la que llamamos puesta en escena, teatro. Y lo mismo hará el diseñador del espacio escénico, el vestuario, la música o la luz.

Cuando vamos a ver mi dramaturgia escénica llamada *Ofelia y Hamlet* o *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona* vemos un conjunto que tiene que ver con los autores originales del texto: Shakespeare, Sófocles, Eurípides, entre otros, con mis palabras y con la interpretación de un actor y una actriz que, en el caso de Antígona, fue interpretada por mí misma, bajo mi dirección. ¿Qué vemos en realidad? George Steiner diría que vemos aquello sin lo cual “habitaríamos provincias lindantes con el silencio”.

Uno de los resultados de mis investigaciones teóricas y prácticas y de mi concepción sobre la experiencia de la traducción literaria y teatral es la dramaturgia escénica, que en el caso de Costa Rica no existía en el momento en que yo empiezo a estrenar una serie de espectáculos con este formato: una dramaturgia a partir de textos no dramáticos que, siendo no realistas —estilo en el que me encuentro mejor—, tocan la problemática de la mujer. Por supuesto que hay textos que tocan la posición social de la mujer, la doble jornada, la desigualdad de las condiciones de trabajo, la falta de equidad, la violencia doméstica, las violaciones, temáticas todas muy importantes, pero buscaba textos que tocan los ejes emocionales e interiores femeninos, problematizados por la sociedad patriarcal y sus instituciones: familia, religión, educación.

El teatro costarricense y el teatro del mundo no tienen muchas protagonistas femeninas. Los mejores personajes, la mayoría de las veces, han sido hombres. Una de las pocas obras clásicas que tiene protagonistas femeninas es *Las mujeres sabias* de Molière, y hay quien, en mi país, la puso en escena con actores hombres. Con esto entrístecí, no por el posible espíritu de experimentación, sino porque casi la única obra clásica

que era para actrices mujeres, fue escenificada por hombres haciendo de mujeres.

Lo anterior, aunado al hecho de que soy una enamorada de la poesía de poetas iberoamericanas contemporáneas, cuyo lenguaje y visión de mundo me provocan imágenes desde el punto de vista teatral y personal, me hizo plantearme: ¿por qué no hacer espectáculos a partir de la poesía? Además, en mi país, en esa época, no era muy conocida la poesía iberoamericana y latinoamericana contemporánea escrita por mujeres. Así que empecé, entre 1994 y 2000, a hacer dos espectáculos anuales apoyada por el Instituto México, el Centro Cultural de España y las Torres del Colegio de Costa Rica (Bonilla, 2019). Al ser espectáculos auspiciados por estas instituciones, fueron gratuitos, lo que convocó una gran cantidad de público. Ahí fue donde me enfrenté al hecho de hacer, propiamente, una dramaturgia del espectáculo. Entonces, seleccionaba la poesía —tanto de autor hombre como de autora mujer— y establecía una estructura, una situación de conflicto, un eje particular alrededor del cual giraba el espectáculo, una acción que iba avanzando y desencadenándose, como ocurre en cualquier obra teatral a partir de las palabras de otros, porque las palabras nunca eran mías. Luego, fui explorando con la literatura en general, no solo poesía, música y canciones originales en vivo, sino también danza moderna, flamenco, mimo, fotografía proyectada y textos propios, para enfrentar lo que significaba una dramaturgia musical, visual, actoral, además de la textual-escénica. Especies de partituras particulares, enlazadas y en diálogo unas con otras, con una implicancia clave en la imagen y en el texto, de carácter ideológico. La responsabilidad con mi sociedad, con mi momento histórico y con mi geografía de género es llevar a escena contenidos que provoquen el diálogo y la reflexión sobre lo que significa ser un hombre integral, una mujer incorporada y participante en equidad de condiciones, y sobre quienes no quieren ser parte de lo binario, sino de la diversidad.

Y nada de lo anterior es ajeno a la escritura, en la que me coloco como autora de autoficción. Lacan propone que lo ficcional es el relato posible de escribirse, de contarse y transmitirse con los elementos que tenemos en lo simbólico, que intenta dar cuenta de un real. Desde allí escribí *Augustine, mi otra ficción*, que trata sobre la paciente del Dr. Freud y del Dr. Charcot recluida en el Hospital de la Pitié-Salpêtrière de París, una narración novelada con escenas teatrales incorporadas para traducir

mi propia historia: reescribiéndome a mí misma —que sufro el Mal de Charcot y que fui operada en el mismo hospital más de un siglo después— para escribir sobre todos y cada uno de los males que han etiquetado la locura de las mujeres recluyéndolas en manicomios. O escribí también *Hecho de guerra*, sobre las investigaciones de Agustín Penón sobre el asesinato de García Lorca, décadas después, para traducir y reescribir mi propia historia con el teatro de García Lorca y con los desaparecidos de América Latina y el mundo, los sin lápida que, como el poeta andaluz, no tienen dónde descansar en paz. E, incluso, experimenté con libros-objeto, colocándolos como biombos abiertos en una mesa, o troquelados, como en *Temporalidad mínima* (2015), con el diseño de Ana Muñoz; entre otras creaciones más, teniendo presentes las palabras de José Luis Brea:

*Toda obra de arte es un epitafio, el puro monumento a la memoria del haber existido un sujeto. Más exactamente, su lugar de ser, precisamente allí, en ella, como el nombre propio que ella, secretamente escribe.*

Mucho camino recorrido, con muchos aportes y recodos, atajos, llanos y calles ciegas en cada esquina, intertextos e interlocuciones, multidisciplinariedad, intentando integrarse en un lenguaje verosímil, válido, expresivo. Traducir el mundo interior de un ser humano es el mayor reto y el riesgo más terrible que es posible concebir. Cada creador lo intenta, constantemente. Se aventura a descifrar su realidad, a escribir en un lenguaje legible los jeroglíficos y despeñaderos de su interior, en una grafía del nombre propio. Por ello, la literalidad, la ilustración, la fidelidad, la copia o la imitación de la realidad en la producción de sentido en el arte, sea literario o teatral, para mí, son calles ciegas en el campo artístico y personal.

Como actriz y directora teatral de textos de grandes dramaturgos y como escritora, actriz y directora de dramaturgias escénicas, mi búsqueda es traducir lo que mi convivencia con otros creadores me provoca: escalofríos, consternación, sonrisas, placer, miedo, horror, compasión, reflexiones, lágrimas y, siempre, asombro. Como actriz, directora teatral y escritora de mi mundo mental y emocional, mi búsqueda continúa encontrando cada vez mayores interrogantes, porque las sensaciones que nos inundan cuando nos acercamos demasiado al abismo que es el ser humano —y que a fin de cuentas somos cada uno de nosotros— son inagotables.



## Referencias bibliográficas

- Bonilla, M. (2011). *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona*. Editorial Tinta en Serie.
- Bonilla, M. (2012). *Ofelia y Hamlet*. Editorial Tinta en Serie.
- Bonilla, M. (2015a). *Augustine, mi otra ficción*. Editorial Estucurú.
- Bonilla, M. (2015b). *Hecho de guerra*. Editorial Mirambell.
- Bonilla, M. (2019). *Cartografías de sí*. Editorial Estucurú.
- Bonilla, M. (2020). *Temporalidad mínima*. Editorial Estucurú.
- Brea, J. L. (1996). *Un ruido secreto en la era póstuma de la cultura*. Editorial Mestizo. <https://libros.metabiblioteca.org/bitstream/001/381/6/El%20ruido%20secreto.pdf>
- Brown, D. (2017). *El símbolo perdido*. Editorial Planeta.
- Büchner, G. (1997). *Woyzeck*. Libreto producido por el Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica. <http://www.dramavirtual.com/2014/10/georg-buchner-woyzeck.html>
- Eco, U. (1972). *La estructura ausente*. Editorial Lumen.
- Eco, U. (1976) *Signo*. Editorial Labor S.A.
- Ionesco, E. (2015). *Tueur sans gages*. Editorial Gallimard.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra. <https://www.textosenlinea.com.ar/academicos/Lakoff%20y%20Johnson%20-%20Metaforas%20de%20la%20vida%20cotidiana%20-%20Seleccion%20de%20Caps.pdf>
- Sartre, J. P. (1947). *Huis clos suivi de Les mouches*. Éditions Gallimard. <http://la-philosophie.com/wp-content/uploads/2012/12/Sartre-Huis-clos-Texte-complet-pdf.pdf>

Shaffer, P. (2007). *Amadeus*. Penguin. <https://www.amazon.co.uk/Amadeus-Penguin-Modern-Classics-Shaffer/dp/0141188898>

Shakespeare, W. (s. f.). *Othello, the Moore of Venice*. <http://shakespeare.mit.edu/othello/full.html>

Steiner, G. (1966). *The Penguin book of modern verse translation*. Penguin Books.

Surià, S. (01 de octubre de 2012). Celebrando con citas célebres. *En la luna de Babel*. <https://enlalunadebabel.com/2012/10/01/celebrando-con-citas-celebres/>

**Representar al ausente  
Teoría, práctica, ética entre  
escritura y puesta en escena  
(en *Retrato del artista muerto*)**



## **Davide Carnevali**

Nacido en Milán en 1981. Autor, director, doctor en Artes Escénicas por la Universidad Autónoma de Barcelona, con un periodo de estudios en la Freie Universität Berlin.

Es profesor de Dramaturgia y Teoría en el Institut del Teatre de Barcelona, en la Scuola Paolo Grassi de Milán y colabora con la Universidad de Castilla y León. Ha sido galardonado con el Premio Hystrio alla drammaturgia (2018), Premio Riccione per il Teatro (2013), Prix de Les Journées de Lyon (2012), Preis Theater-treffen Stückemarkt (2009), Premio Marisa Fabbri (2009). Publicó el ensayo *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo* (2017, Paso de Gato-Instituto del Teatro de Barcelona). Actualmente, es artista asociado al Piccolo Teatro di Milano.

# Representar al ausente

## Teoría, práctica, ética entre escritura y puesta en escena (en *Retrato del artista muerto*)

Davide Carnevali  
Piccolo Teatro di Milano

Hay un momento que marca un antes y un después en mi reflexión sobre el concepto de representación y su relación con lo real: es el gol que Lionel Messi marca contra el Athletic de Bilbao el 30 de mayo de 2015 en el minuto 20' de la final de la Copa del Rey (fuente del vídeo: Meep, 2015). Tal vez alguien lo recuerde, tal vez a alguien no le interese, y reconozco que todo lo que diré al respecto lleva en sí la marca de una subjetividad, una parcialidad. Les pido perdón. No quiero hablar de fútbol, pero me serviré de este gol, de la narración de este gol, a saber, de su *representación*, para introducir algunas cuestiones relativas a la creación teatral que me parecen muy pertinentes. Para quienes no lo recuerden —o para quienes nunca lo hayan visto, ¡lástima!—, es el gol en que Messi arranca desde el mediocampo por la banda derecha y dribla a seis jugadores del Athletic Club, antes de rematar con un zurdazo desde fuera del área pequeña. Es uno de los goles más bellos de la historia del fútbol. Pero no es tanto esto lo que nos interesa ahora. En cambio, hay un detalle de las imágenes del directo que siempre me ha parecido interesante. Poco después del gol, como siempre ocurre, las cámaras encuadran las gradas del estadio. Allí, un aficionado del Barça aparta la mirada del terreno de juego, se vuelve hacia el resto de los hinchas y le hace una seña a alguien, como increíble. Obviamente, no se escuchan sus palabras, pero por sus gestos parece decir “¿han visto lo que he visto yo? No puede ser verdad”.

He mirado ese gol muchas veces en YouTube. Me pasa cuando estoy frente a la página en blanco y no sé qué escribir. Busco vídeos de los mejores partidos del Barça de los últimos años, como si en la maravilla de las jugadas pasadas buscara un pasado mío que hubiera sido igual de

maravilloso. Un ejercicio paradójico de la memoria que se inscribe en el orden del no-perder. El vídeo hace que ese instante del pasado salte en el presente; lo propone como actual, descontextualizándolo y re-contextualizándolo, lo vuelve parte de un montaje artificial cuyo fin es la recuperación de un momento que para la Historia —mi historia— reclama ser salvado, y que todavía hoy me habla, me interroga.

Entre los muchos vídeos disponibles en YouTube, hay un extracto de la retransmisión de ESPN, comentado por el narrador uruguayo Jorge Ramos: “¿Para qué lo cuento, para qué lo digo? ¡Si ustedes lo ven todo! Esto es impresionante, por Dios, ¡gol!” (fuente del vídeo: Manny Onni, 2015). Luego se dirige a su compañero y le pregunta: “¿Es verdad, Pereyra? ¿Fue gol?”. Y continúa: “No lo puedo creer, ¿cómo pudo haber hecho esto? (...) ¿Cómo voy a gritarlo y cantarlo? Es una falta de respeto a esta obra”, etcétera. Creo que en este breve extracto hay muchos puntos de partida interesantes para hablar sobre representación y es por eso que —discúlpenme— los he traído hasta aquí. Empezando por la relación entre un hecho real y la experiencia que hacemos de él y, por supuesto, entre un hecho y su narración, su “puesta en lenguaje”. Sobre cómo las palabras pueden o no describir el mundo, los objetos, las emociones, los acontecimientos, la experiencia. Y me refiero a la experiencia vital —la que los alemanes llaman “*Erlebnis*”—, no a la experiencia como “procesamiento cognitivo de lo vivido” —“*Erfahrung*”— que etimológicamente indica un *camino hacia* el conocimiento. Porque, al fin y al cabo, la experiencia vital siempre se resiste a ser conocida, descrita, transpuesta al lenguaje. Y, sin embargo, nunca renuncia a dialogar con el lenguaje.

Todo esto, por supuesto, tiene que ver con el teatro.

## 1. Escribir lo que no puede ser escrito

Jorge Ramos se plantea unas preguntas que todos los que trabajamos con la representación deberíamos plantearnos. La primera es: ¿de qué sirve contar? “¿Para qué lo cuento, para qué lo digo? ¡Si ustedes lo ven todo!”.

El narrador es, de hecho, un reportero; a cada partido le construye un “relato”, cuya etimología remonta al participio —*relatum*— del verbo latín *refero*, sinónimo de *reporto*: ambos significan “llevar nuevamente a”. Para el narrador, contar, construir una narrativa que acompañe a las imágenes, significa re-contextualizar lo que acontecía lejos de nuestra experiencia sensible para devolverlo al *aquí y ahora*. Una narración siempre

es un acto de “tra-ducción”, es decir: de “conducción a través de algo”. Quien haya tenido la experiencia de asistir a un partido en un estadio, después de ver tantos por televisión, se habrá percatado de lo alienante que es no poder escuchar la narración y los comentarios de las acciones más destacadas —por eso no es raro ver hinchas en las gradas escuchando la radio—. ¿Por qué sentimos esta urgente necesidad de contar lo real, de construir una narrativa?

Contar, nombrar, explicar, calcular, reordenar y demás actos narrativos que realiza el comentarista durante los 90’ minutos de juego son todas operaciones que realizamos en nuestra vida cotidiana y que apuntan a una formalización de lo real. Sirven para enmarcarlo, encuadrarlo, definirlo, es decir, “ponerle límites” a esa experiencia que estamos viviendo, otorgándole nombres, medidas, causas, efectos, sentidos, significados. Ofrecer una dimensión lingüística a la experiencia no solo nos permite comunicarla, sino que nos ayuda a pensar que podemos entenderla, dominarla y, por tanto, no tenerle miedo. Esta es la solución que nos sugiere Aristóteles, quien en torno a la idea de “comprensibilidad” construyó toda una poética en la que la construcción de la historia y la educación de la mirada van de la mano. Así como la mirada determina los límites del campo visual, del mismo modo la escritura designa los episodios que la memoria identifica como relevantes. La idea es componer historias que sean comprensibles para el intelecto en la misma medida en que el objeto de nuestra visión pueda ser abarcado en una sola mirada —el latín *comprehendo* significa “tomo juntos”—, en un solo gesto. Conmensurabilidad, medida, definición son los conceptos principales de esta operación intelectual a la que se reduce también el teatro.

La estética occidental ha hecho de la vista el medio privilegiado del conocimiento y ha desarrollado una teoría que ha pretendido afirmarla como el sentido de la certeza. Así lo atestiguan las raíces comunes de los verbos griegos εἶδον (*eidon*), “yo vi”, y οἶδα (*oida*), “yo sé”, de las cuales deriva el latín *video*, tan similar al sánscrito *veda*, es decir, “saber” —de ahí los *Veda*, libros de la sabiduría sagrados para el hinduismo—. Al hacer de la realidad un objeto de mirada, la vista nos permite controlarla desde una distancia de seguridad. El *theatron* se convierte así en el lugar de la observación a distancia y —*ipse dixit*— del control sobre las emociones. Para nadie como para el “espectador” —el que *specta*, observa— occidental, “ver” significa también “saber”. Pero ¿qué tipo de conocimiento se ori-

gina en este acto que es la visión? ¿Es lo real realmente definible, medible, comprensible? Aquel gol de Messi fue para aquel aficionado —y para mí, aún hoy— inexplicable. Como muchas cosas que nos pasan en la vida: el amor, el dolor, el arte, el sentimiento de lo sagrado. O como toda nuestra existencia, en general.

¿Qué hacer cuando aparecen ante nuestros ojos acontecimientos asombrosos que socavan la certeza de la mirada y la posibilidad definitiva de las palabras? En el canto XXV del *Infierno*, ante la visión de los ladrones condenados a una mutación infinita, Dante pide disculpas a su lector: “se fior la penna aborra / e avvegna che li occhi miei confusi / fossero alquanto e l’animo smagato”<sup>1</sup>. Aquella terrible visión confunde tanto los ojos y el ánimo del escritor, que tiene que dejar de escribir. Hay un hilo conductor que une la vista, el intelecto y el lenguaje, y es precisamente el de la *definición*. El mismo problema que tuvo Dante con lo “maravillosamente feo”, lo sufre Jorge Ramos con lo “maravillosamente bello”: “¿Cómo voy a gritarlo y cantarlo? Es una falta de respeto a esta obra”. Describir lo que está aconteciendo no solo es imposible, sino que incluso sería una ofensa al acontecimiento mismo. ¿Cómo pueden mis palabras ofender lo real? ¿Hay algo que no está bien en lo que digo?

No es tanto eso —le respondería Antonin Artaud a Jorge Ramos—, pero hay algo que no está bien en la operación misma de *decir*, en poner palabras de por medio, descripciones, nombres; en objetivar una experiencia, racionalizarla, volverla *logos*. Artaud estaría de acuerdo en detener la narración en este punto; podríamos hasta afirmar que Artaud, tras leer a Nietzsche, nunca habría querido una narración del partido. Ambos se habían dado cuenta de que si el arte se vuelve un parásito mimético-representativo de la vida hay un problema. A Apolo le gustaría convertir ese cosmos caótico que Dionisos nos obliga a vivir en un universo de formas, haciendo constantemente imágenes de él y llamando “arte” a esa indebida operación de formalización. Pero todo el sistema de representación de la realidad es indebido, si la vida —como señala Jacques Derrida (1969) tras leer a Nietzsche y Artaud— es precisamente “el origen no representable de la representación” (p. 7). Jorge Ramos debe dejar de hablar al darse cuenta de que ninguna descripción le haría justicia al gol de Messi. Pero

---

1 “Si mi lenguaje no es florido / es porque mis ojos no reconocían lo que estaban mirando / y mi ánimo se confundía”, la traducción es mía. Dante, *Divina comedia, Infierno*, canto XXV, vv. 144–146.



entonces —me digo yo, llegados a este punto—, quizás la cuestión no sea describir ese gol, sino *escribir sobre la imposibilidad de describir* ese gol.

Por eso, cuando escribo, trato de mostrar cómo una palabra que quiere asir lo real nunca describe lo real: o lo distorsiona o describe otra cosa. Lo único que el *logos* puede captar es, en cambio, su in-actualidad y su in-completud. Así nacieron textos como *Variaciones sobre el modelo de Kraepelin* (2008), acerca de la descomposición de una visión lógica de lo real a partir de la descomposición del lenguaje en una persona que padece Alzheimer; o el díptico *Sweet Home Europa/Goodbye Europa. Lost Words* (2010/2015), sobre la falacia de las definiciones identitarias y de una idea de progreso que reduce el lenguaje a función económica; o *Menelao* (2016) que, revisitando la tragedia griega, investiga los aspectos menos lógicos —y, por tanto, menos decibles, innombrables— de la existencia humana. En todas estas obras, lo que muestro es el fracaso de la forma lógica, pero sobre todo el fracaso del lenguaje. No hay nada que el lenguaje verbal pueda realmente describir en su totalidad, no hay realidad que pueda enmarcarse plenamente en una narración y ser transfigurada plenamente en una representación. La escritura se convierte entonces en un continuo intento de describir lo indescriptible: escritura como perpetuo fracaso de sí misma.

Y, sin embargo, no puedo dejar de escribir.

Quizás porque es el propio fracaso el que da sentido a este gesto. Quizás escribir signifique mostrar que la escritura está condenada al fracaso frente a la vida y, por eso, la escritura no puede ser ignorada, no puede ser excluida de la vida. Por el contrario, debe ser continuamente perpetrada, en su obstinada tendencia hacia algo que no puede asir. Es precisamente este “tender a” el que nos hace percatar de que hay algo, algo más que buscar, algo que no puede ser descrito o escrito. Quizás sea precisamente por eso que escribo: para que se revele *lo que hay*, más allá de *lo que hay escrito*.

## **1. Profecía y testimonio**

Las palabras parecen perseguir lo real como los defensas bilbaínos perseguían a Messi: sin poder realmente agarrarlo. Esto, que para quien escribe teatro es una paradoja insoluble, fue probablemente una de las mayores fuentes de sufrimiento de un genio como Sarah Kane —otra gran amante de Nietzsche, Artaud, Derrida y del fútbol (lado Manchester United); por

cierto, lean lo que escribió sobre David Beckham hace un cuarto de siglo, cuando el fútbol todavía se consideraba tristemente un mero “asunto de hombres para hombres”—. Kane ha esparcido por sus obras varias citas sobre la relación entre *logos* y hecho real, extraídas de los Evangelios, especialmente de Juan, y especialmente concernientes a la relación entre el Bautista y Cristo: “una voz en el desierto” y “el que viene después de mí” son las primeras réplicas de *Crave* (1998). Como el Bautista se repliega ante el advenimiento mesiánico, así la palabra que anuncia debe admitir su insuficiencia ante la emergencia del hecho real. La función que cumple el binomio anuncio-encarnación en la doctrina cristiana es la misma que la del binomio palabra-presencia en el teatro. Un término puede ser entendido en su plenitud solo en relación con el otro, por lo que incluso la violencia física que tanto se repite en las obras de Kane no puede entenderse correctamente sino en relación con la violencia lingüística que la precede: la violencia que el lenguaje ejerce sobre lo real al tratar de definirlo. Lo que me interesa del teatro de Kane, y que ha influido enormemente en mi forma de escribir, es que nos remite a una función fundamental de la palabra: la evocación. Aquí la palabra no pretende agarrar lo real, al contrario, admitiendo la imposibilidad de esta función, solo se compromete a *ad-vocarlo*, anunciarlo, prepararle el terreno, para luego retirarse. Si hablo, pues, es precisamente para hablarles de la imposibilidad de hablar frente a la vida y la maravillosa belleza del amor, su maravilloso dolor, que solo puede experimentarse, pero no decirse —parece sugerirnos Sarah Kane, quien efectivamente concluyó su asombrosa parábola artística con el más definitivo de los silencios, el suicidio—. También en este caso, la palabra establece un vínculo privilegiado no con lo real, sino con su ausencia. Quizás entonces una escritura que problematiza su relación con la ausencia aún pueda decirnos mucho.

Y aquí llegamos a la segunda pregunta que Jorge Ramos se plantea en su relato: “¿Para qué lo cuento, para qué lo digo? ¡Si ustedes lo ven todo!”. ¿Para qué narrar, si lo están presenciando en directo? El otro día, mi amiga y filósofa Paula Kuffer, recuperando a Paul Celan y Didi-Huberman, me recordaba que el testimonio es siempre una operación diferida, y en el testimonio verdadero solo se puede testimoniar la falta de testimonio (véase también: Kuffer, 2015). El testimonio consiste en una cita, una descontextualización, una recuperación de algo que ya no está. Un ejercicio paradójico de la memoria que se inscribe en el orden del no-perder. El

testigo hace que ese instante del pasado salte en el presente; lo propone como actual, descontextualizándolo y re-contextualizándolo, lo vuelve parte de un montaje artificial cuyo fin es la recuperación de un momento que para la Historia reclama ser salvado, y que todavía hoy nos habla, nos interroga —ahora habréis entendido mejor a qué venía toda esa parrafada sobre YouTube en el comienzo de este artículo—. Pero al dar fe de algo que ha acontecido, el testigo también confiere a ese algo —del cual no hemos podido tener una experiencia— un valor de verdad y lo avala. Esto abre otra pregunta, también planteada por nuestro amigo narrador y que concierne precisamente al estatuto ontológico del hecho: “¿De verdad fue...?”. Del hecho testimoniado no tenemos una experiencia, por ello requiere una palabra que se encargue de su transmisión. Hasta que intervenga la palabra del testigo, incluso haber presenciado el hecho puede no ser suficiente: “no puede ser verdad”, parecía atormentarse aquel aficionado en la grada del Camp Nou.

La palabra “testimonial” marca otra diferencia con respecto al uso mimético-representativo del lenguaje, cuya función se daba en una relación denotativa-referencial con lo que se describe. La palabra que describe *pretende* representar; la que testimonia, en cambio, *está llamada a* representar y no tanto en sustitución del hecho, sino precisamente como garantía de su ausencia. Por eso el gol de Messi invalidaba las dos funciones fundamentales del narrador, la descriptiva y la testimonial: en el directo televisivo, Jorge Ramos no puede describir porque el gol de Messi trasciende las posibilidades del lenguaje; pero aún no puede testimoniar, porque su palabra no se da en diferido, en ausencia del hecho. Por el contrario, aquí su narración corre el riesgo de invalidar la experiencia directa de los testigos, reemplazando sus miradas por la mirada única de quien está llevando el discurso, superponiendo su narración a la de los espectadores. Un peligroso riesgo al que volveremos más adelante.

Donde se da lo real, la palabra, insuficiente, no puede sino retirarse; pero donde lo real no se da, donde lo real se caracteriza por su falta, por su ausencia, entonces la palabra puede volver a servir. No será una palabra que defina, que agarre, que comprenda; será a lo sumo una palabra que evoca y luego se retira, o que testimonia de una imposibilidad de comprender. Palabra que profetiza un real que aún debe darse y es preciso preparar, o una palabra que testimonia un real que se ha dado y debe ser salvado. En todo caso, una palabra que da fe de una carencia, de

una ausencia.

¿Por qué el teatro es el lugar ideal para esta palabra? Precisamente porque el teatro no es solo palabras, sino más: es el lugar donde la insuficiencia de la palabra se vuelve evidente. De todas las artes, el teatro es el único en que se produce el encuentro/choque entre la palabra que nombra el mundo, la imagen del mundo que se forma en la mente del espectador y la materialización del mundo que se da a la escena. Solo el teatro puede enfatizar esta relación entre *logos*, *eidos* y *physis*. Lo que acontece frente al/con el público entra en una relación misteriosa con la palabra que puede nombrar lo real o hacerlo innombrable, que puede evocarlo o exorcizarlo, avalarlo o contradecirlo. Revelando así todos los límites de las funciones lógico-mimético-representativas del lenguaje verbal. Pero para que esta insuficiencia del lenguaje lógico se haga evidente, para que el *logos* muestre su fracaso, todavía es necesario que haya lenguaje y palabra (Beckett *docet*). Un lenguaje que intenta decir lo que no puede ser dicho y una palabra que se ofrece y se retira, que lucha y es vencida, para volver a presentarse como evocación o testimonio. Por eso, me interesa todavía escribir textos, materiales lingüísticos preescénicos, pródromos teatrales. Para que en escena mis textos mueran en su textualidad y resuciten en su performatividad.

## **2. Representar una ausencia**

Actualmente estoy trabajando en un proyecto peculiar. Volveré a montar en el Piccolo Teatro de Milán, donde soy artista asociado, y posteriormente en Francia y Bélgica, *Retrato del artista muerto*, texto escrito en 2016 para la Bienal de Musiktheater y que ya he dirigido en 2018 en la Staatso-per Unter den Linden de Berlín. Voy a explicar brevemente de qué trata.

La historia se desarrolla a través de un suceso personal que cruza transversalmente dos regímenes dictatoriales: el argentino (1976-1983) y, de reflejo, el nacionalsocialista (1933-1945). El actor relata al público un episodio de su vida: la apertura de un proceso judicial por un apartamento en Buenos Aires, adquirido por un presunto familiar en 1978, pero que luego se descubre expropiado a un disidente político durante la dictadura militar, motivo por el cual la familia de la víctima está pidiendo hoy su reasignación. Para presenciar el juicio, pero también con la intención de trabajar en un espectáculo de teatro documental basado en estos hechos, el actor viaja conmigo, el autor, a Buenos Aires, descubriendo que el apar-

tamento en cuestión había pertenecido a un joven pianista. Comienza así una búsqueda hacia atrás en el tiempo, que intenta arrojar luz sobre un pasado que, por el contrario, parece cada vez más oscuro; hasta que se descubre que el compositor argentino, al momento de su desaparición, estaba trabajando en las partituras incompletas de un compositor judío, cuyos rastros se habían perdido durante la Segunda Guerra Mundial. Curiosamente, las biografías de los dos compositores —como, por otro lado, las dos formas de fascismo en cuestión— tienen muchos puntos en común y las dos desapariciones muestran cierta similitud; pero debido al ocultamiento sistemático de información, la censura, las dificultades y el pudor que impide aún hoy en día hablar de estos hechos, es difícil entender lo que realmente sucedió. El actor se adentra, así, en un laberinto de episodios personales que se entrecruzan con los grandes acontecimientos históricos del siglo XX; hechos que han abierto, en los países víctimas de la barbarie, heridas aún no cicatrizadas. Es también para sanar estas heridas que el apartamento argentino será finalmente convertido, a instancias de la familia de la víctima, en una casa-museo y lugar de memoria abierta al público.

Hasta aquí, la sinopsis. El proyecto se centra en la relación entre la presencia y la ausencia del cuerpo del desaparecido, víctima cuyo destino permanece incierto entre la deportación, el encarcelamiento y la muerte; individuo separado de su identidad personal y social, de su imagen privada y pública, apartado de sus afectos y de la comunidad, privado de su nombre, de su imagen y, finalmente, del cuerpo. Una vez más: nombre, imagen, cuerpo; *logos, eidos, physis*. Las tres hipóstasis del teatro.

Lo primero que hay que aclarar es que se trata de una autoficción. El espectáculo consiste en la narración de una historia inventada, contada por el actor como si fuera un relato autobiográfico. Hay momentos de exposición directa al público, momentos que sugieren la existencia de una cuarta pared y momentos musicales, de concierto. La música era un componente esencial del proyecto original que nacía de un encargo de la Bienal de Musiktheater: es el joven compositor argentino con el que trabajé, Franco Bridarolli, quien le prestó nombre y detalles biográficos al personaje desaparecido de la ficción. Huellas biográficas reales, mezcladas con las de otras personas que he conocido en mis años entre Buenos Aires, Berlín y Barcelona y que, de diferentes maneras, son portadoras de historias familiares afectadas por el nacionalsocialismo o el proceso de

reorganización nacional. Los personajes inventados tienen una experiencia ficticia de hechos reales, y la ficción se da así en la composición artificial de detalles históricos que no tienen nada de falso. De alguna manera, entonces, la narración actúa ahí donde faltan los detalles particulares, o por falta de fuentes y testigos, o por la eliminación de fuentes y testigos, o por la imposibilidad —por el trauma— de constituirse como fuentes y testigos. Aquí la ficción compensa una carencia, una ausencia de lo real. Pero esto, por supuesto, también implica grandes riesgos —ya lo advertía unos párrafos más arriba—. ¿Cómo devolver la palabra a los que han sido reducidos al silencio sin sustituir su voz con la nuestra? ¿Cómo re-presentar en escena el cuerpo del desaparecido, sin construir una imagen distorsionada? Y sobre todo ¿cómo contar su historia?

La construcción de la *historia* es una cuestión fundamental que ni el teatro ni la política pueden evitar abordar. La historia siempre la escriben los vencedores o, mejor dicho, la historia es precisamente lo que los vencedores deciden escribir. ¿Qué derecho de decisión tenemos los y las presentes sobre escribir la historia de los y las ausentes, de los desaparecidos y las desaparecidas? Si todo lo escrito es expresión de un punto de vista personal, al escribir la historia de un desaparecido ¿no corremos el riesgo de hacerlo desaparecer por segunda vez? El peligro es que, en un intento de dar voz a quien ha sido silenciado, se acabe sustituyendo la voz de las víctimas por la propia, imponiendo así otro punto de vista que congela el pasado en una nueva imagen parcial, subjetiva, hegemónica. La sexta tesis sobre filosofía de la historia de Benjamin (2007) termina con una advertencia: “En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla. [...] *Tampoco los muertos* estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer”.

El problema, por tanto, no es solo la desaparición del desaparecido/a, sino también la desaparición de la memoria del desaparecido/a. Por eso es tan necesario intentar escuchar el silencio de los vencidos o, como recuerda Hofmannsthal, “leer lo que nunca fue escrito” (véase también: Kuffer, 2015). Lo que no quiere decir “dejar de hablar”, que significaría dejar de hacer arte o política. Se trata más bien de comprender qué relación debemos establecer entre la palabra y la realidad que designa. Para comprender esto, se necesita una cierta disposición anímica, una disposición a la escucha que debe preceder a nuestro discurso. De modo que este discurso se “ponga a disposición” de aquellos y aquellas que no tienen los

medios para hacerse oír.

Para este proyecto, yo reescribo una y otra vez la historia a partir del contexto geográfico en el que el texto se escenifica: Alemania, Italia, Francia... cada uno de estos países ha tenido una relación específica con los totalitarismos del siglo XX, que necesita ser problematizada. Pero, sobre todo reescribo la historia sobre quien la cuenta, integrando en la dramaturgia los elementos autobiográficos del actor, poniendo a disposición de las víctimas la realidad concreta de los protagonistas, su vida privada; el autor presta elementos biográficos a las biografías de los personajes, el compositor presta su música y, sobre todo, el actor presta su cuerpo a las víctimas.

Durante el espectáculo, las tres figuras: narrador, músico argentino y músico judío se superponen, fundiéndose en una sola identidad que corresponde a la del actor en escena. El actor ahora en-corpora a los que ya no tienen cuerpo, su voz se convierte en la voz de los silenciados. Y su música, tocada hoy, se erige como la culminación de un proceso creativo que había sido brutalmente interrumpido, la recapitulación de una serie de acontecimientos que apunta, en el *aquí y ahora* del acto teatral, a la redención histórica, en el sentido benjaminiano. Pero aquí las partituras son ejecutadas por un autopiano, un piano que suena sin que nadie lo toque, huella aún más evidente de una ausencia, de una desaparición.

Cada representación es siempre una re-presentación de alguien o algo que no está. Por eso tenemos una responsabilidad enorme como artistas, la de decidir cómo devolver al público la imagen de quienes no están presentes, cómo dar visibilidad a quienes están excluidos y excluidas de la esfera de representación artística y política. Cada documento cultural es un documento potencial de barbarie (Juan Mayorga ha escrito cosas espléndidas al respecto), ya que cada narración lleva en sí la marca del vencedor, somos nosotros y nosotras quienes elegimos las palabras y cómo las disponemos, quienes determinamos el discurso. Es el fascismo latente de la cultura, del que los productores de palabras e imágenes nunca estamos a salvo si no somos capaces de intuir este riesgo en nuestros propios gestos, en el teatro que hacemos.

Entonces, ¿no se puede escribir o representar nada más?, ¿no existe la posibilidad de hacer poesía después de Auschwitz? El mismo Adorno, a fines de la década de 1960, confutó su propia afirmación, pero su amigo

Benjamin le había dado a esta pregunta una respuesta satisfactoria incluso antes de que la pregunta se formulara (una paradoja que Scholem apreciaría). Benjamin vio en la crítica una posibilidad de salvación para la literatura si el crítico tuviera el coraje de dirigir el gesto crítico también y, ante todo, hacia sí mismo; incluyendo dentro del discurso una crítica al discurso mismo, destacando su parcialidad, su subjetividad, su insuficiencia. ¿Qué significa todo esto para nosotros y nosotras que hacemos teatro?

Tenemos la oportunidad de entregarle al público no solo una historia, sino también una crítica de esa historia. Demostrar que toda historia es el resultado de una construcción, mostrando no solo una ficción, sino también los mecanismos que la regulan. Era esto lo que, al comienzo de sus carreras, había creado esa afinidad que unía a Benjamin con Brecht. Nunca podemos dar por cierto lo que nos dicen, por muy “real” que parezca, hasta que no lo pasemos por el tamiz de la crítica.

### **3. Autoficción y autocrítica**

Si la ficción es un dispositivo crítico, puede que la autoficción sea el mejor vehículo para la autocrítica. La autoficción se convierte en el género más adecuado para llevar al público todas esas cuestiones que hemos estado tratando, si se acompaña de una crítica al mismo género, a saber, si junto con el “efecto de realidad” es capaz de hacer que el espectador experimente una “conciencia del artificio”. La autoficción aquí no significa engañar al público haciéndole creer que lo inventado no ha sido inventado, sino concienciar al público de que toda narración es una construcción, antes que ser un *relato*. Y que, en todo caso, no hay relato que no sea precisamente “*re-latum*”, “*re-fertum*”: *re-ferencia*, fruto de una operación intencionada de citación —en primer lugar, una citación que el presente hace del pasado—. Y cada citación, nos recuerda Brecht, es un acto que lleva la marca de una subjetividad, una parcialidad. Algo que se vuelve evidente —como lo hemos visto— en el relato deportivo, otra cosa que le interesaba mucho a Brecht. Pero incluso el relato del testigo es siempre subjetivo y aún más en la autoficción, precisamente porque quien está en escena se auto-inviste de una función testimonial: “Todo lo que os contaré, me ha pasado a mí”. La autoficción no presenta solo una historia, sobre todo pone en juego la construcción que el sujeto hace de la historia.

“Construcción” es un concepto fundamental. En nuestro espectá-



culo, el espacio escénico está ocupado por una reconstrucción parcial del apartamento del músico desaparecido, realizada por la escenógrafa Charlotte Pistorius. Que sea una reconstrucción siempre es visible para el público y se explicita en un pasaje del texto. El espacio no pretende ser “otra cosa”, en cambio, admite haber sido escenografiado artificialmente por alguien, con un propósito determinado: suplir una falta de documentación. La escenografía representa a un espacio ausente, pero sin *pretender ser* ese espacio, como suele suceder en el teatro, más bien, declarando *cumplir una función por* ese espacio: este viene a ser su valor testimonial. Incluso la utilería es en parte original (manufactura argentina de la década de los setenta), en parte una reconstrucción hecha en los talleres del teatro. De esta manera, se hace evidente que en el espacio como en la historia se mezclan elementos de realidad y de ficción, y que el resultado puede ser un engañoso pero agradable efecto de objetividad que, en cambio, esconde una desagradable manipulación. Y esto vale tanto para el espacio del teatro como para el espacio de la política.

En el final, cuando se declara que el apartamento se abrirá al público como lugar de memoria, se invita al público de las primeras filas a levantarse de sus asientos y pisar el escenario como si de un ambiente museístico se tratase; a observar de cerca la escenografía y tocar los objetos, para comprobar su factura. El objetivo es precisamente permitir que espectadores y espectadoras tomen conciencia de lo que es verdadero y lo que es falso, es decir, de cómo la ficción es capaz de absorber y neutralizar lo verdadero en lo *versemblante* (¡ay, Aristóteles!). No se trata, pues, solo de relatar esta artificialidad, explicarla, convertirla en palabra; tampoco basta con mostrarla, con “iconizarla”, con dar imágenes de ella. No estoy escribiendo una novela o rodando una película, estoy haciendo todo esto en teatro, y es con la teatralidad y sus especificidades con las que tengo que lidiar. Por eso me parece necesario que el teatro no ofrezca al público solo palabras e imágenes, sino también y, sobre todo, una *experiencia*, incluida la *experiencia de recibir palabras e imágenes*, que es probablemente la experiencia más “sincera” que podemos tener en teatro. El momento final en que el público se levanta de sus cómodas sillas y “entra en la ficción” no es, pues, un simple golpe de teatro, ni un mero dispositivo de activación física del espectador, es más bien el momento fundamental de la recapitulación, en el que toda la experiencia estética mediada por la palabra y la imagen encuentra ahora su cumplimiento en la experiencia física. Aquí es donde el término “experiencia” cobra todo su sentido, llevando al es-

pectador a vivir una especie de “experiencia de la experiencia”.

Es solo con el advenimiento del Mesías —cualquier referencia a Lionel es puramente onomástico-casual— que “la escritura se cumplió”. La fórmula *ἡ γραφή πληρωθή* (*ina e graphé plerothé*) que aparece en Juan 19:24 expresa en griego el concepto de “cumplimiento” con la idea de “llenar”, alcanzar una “plenitud”: la escritura “se llena”, nos dice Giovanni. La escritura se llena de sentido cuando aparece lo que ha evocado, nos dice Sarah Kane; o cuando ha desaparecido aquello de lo que da testimonio, nos dice Benjamin. En todos estos casos, la palabra encuentra su cumplimiento en una relación indisoluble con lo real, en la que la *physis* conserva una función de completamiento del *logos*.

Esta idea de que el teatro recupere la palabra profética y la palabra testimonial en perspectiva mesiánica ha madurado en mí estudiando cómo el Barcelona de Guardiola re-leía al Barcelona de Cruyff que re-leía a la Holanda de Rinus Michels (por una tradición que en el fútbol moderno pasa por Busquets, Iniesta y Xavi), y estudiando cómo Agamben re-leía a Benjamin que re-leía a San Pablo (por una tradición que en la filosofía alemana pasa por Lutero, Hegel y Heidegger). Es posible que hayan encontrado muchas referencias a cierta tradición filosófica de *mitteleuropa* —es decir, del todo parcial, subjetiva, tristemente hegemónica con respecto a Latinoamérica, y pido perdón otra vez—, que es la que he utilizado para mi tesis doctoral. El desarrollo paralelo de la investigación académica y la práctica teatral es fundamental para mí, para mi escritura y mi concepción de la puesta en escena. Especialmente en un proyecto como el señalado, la teoría y la práctica nunca dejan de retroalimentarse. Y en el fondo podemos pensar en este espectáculo como la puesta en escena de una teoría en forma no teórica, es decir, con un lenguaje que no era posible encontrar en la teoría (así como la teoría no es más que el “organizarse en lenguaje” de la práctica). Como la palabra calla ante el hecho real, así es la insuficiencia de la teoría la que permite el surgimiento del espectáculo, de esa experiencia que el espectador incorpora a través del espectáculo. De igual modo que la narración de Jorge Ramos, *Retrato del artista muerto* —pero en general todos los espectáculos— es la puesta en escena de la retractación de la palabra frente a la experiencia. La representación de una pérdida, una carencia, una ausencia.

Al fin y al cabo, aquí la experiencia más importante que debe tener el espectador es precisamente la de una ausencia. La ausencia de palabras e imágenes posibles para representar la violencia, el dolor, la desaparición, la muerte.

Para mí, hacer teatro significa dar cuenta de esta dimensión de pérdida, de esta insuficiencia de la palabra y de la representación respecto a la manifestación, esperada o recordada, de lo real. Esto, ya lo hemos visto, no significa renunciar a usar palabras e imágenes, es decir, renunciar a crear discursos. Significa revisar las funciones del *logos*, liberándolo de una pretensión de formalización, para redescubrir su valor profético y testimonial. Por consiguiente, no significa renunciar a la representación, sino entenderla como un lugar de dificultad, en el que el representante manifiesta ante todo la ausencia del representado. Una ausencia que nunca se podrá comprender por completo —con todas las consecuencias que conlleva la toma de conciencia, por parte del público, de semejante brecha—. Y dar cuenta de todo esto significa incluir en el discurso una reflexión sobre el discurso, para que el público sea consciente de la modalidad en que dialogan palabra, imagen y materialidad. En la experiencia que el público hace de todo eso, en mi opinión, encuentra su fundamento un gesto ético propio y único del teatro.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1995). *Homo Sacer*. Einaudi.
- Agamben, G. (2000). *Il tempo che resta*. Bollati Boringhieri.
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Edhasa.
- Benjamin, W. (2007). *Obras*. Alaba.
- Benjamin, W. (2010). *Über den Begriff der Geschichte*. Suhrkamp.
- Binder, J. (2015). *Stadt als Palimpsest. Zur Wechselwirkung von Materialität und Gedächtnis*. Neofelis.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Alaba.
- Carnevali, D. (2018). *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*. Paso de Gato/Institut del Teatre.
- Carnevali, D. (2020). Variaciones sobre el modelo de Kraepelin. *Tramoya. Cuaderno de teatro*, (143). Universidad Veracruzana.
- Carnevali, D. (2022). *Teatre reunit 2006 – 2021*. Arola Editors.
- Deleuze, G. (2010). *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*. Ombre corte.
- Derrida, J. (1969). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. *Revista Ideas y Valores* 32/33/34. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/28954>
- Dubatti, J. (2012). *Principios de filosofía del teatro*. Paso de gato.
- Dubatti, J. (2016). *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. ENSAD.
- Fast, O. (2010). *In Memory/Zur Erinnerung*. The Green Box.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp.

González Martín, D. (2015). *Emancipación, plenitud y memoria*. Editorial Iberoamericana.

Graham-Yool, A. (2006). *Memoria del miedo*. Libros del Asteroide.

Kane, S. (2001). *Complete plays*. Methuen.

Kane, S. (2006). *Ansia. 4.48 Psicosis*. Losada.

Kuffer Dinerstein, P. (2015). Leer lo que nunca fue escrito: hacia una hermenéutica política. *Ágora. Papeles de Filosofía*, 34 (1), 213-221. <https://revistas.usc.gal/index.php/agora/article/view/1759>

Manny Onni (13 de setiembre de 2015). *Messi-Espectacular gol al Ath. Bilbao (Relato emocionante de Jorge Ramos ESPN)* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ysuKUth7WHk>

Mayorga, J. (1999). Cultura global y barbarie global. *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, (280), 60-62.

Mayorga, J. (2003). *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Anthropos.

Meep (21 de julio de 2015). *Messi Incredible Goal vs Athletic Bilbao - English Commentary* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YBaXSEkzAEE>

Sánchez, J. (2016). *Ética y representación*. Paso de Gato.

## **Teatrografía**

*Ein Porträt des Künstlers als Toter*

Traducción al alemán por Sabine Heymann

Estreno: München, Schwere Reiter, 3 de junio de 2018, Münchner Biennale

Dirección de Davide Carnevali

Música original: Franco Bridarolli

Escenografía y vestuario: Charlotte Pistorius

Iluminación: Irene Selka

Dramaturgia: Roman Reeger

Asistente de dirección: Anna Crespo Palomar

Con: Daniele Pintaudi

Coproducción: Münchner Biennale 2018 y Staatsoper Unter den Linden

<https://www.staatsoper-berlin.de/en/veranstaltungen/ein-portraet-des-kuenstlers-als-toter.128/>

*Ritratto dell'artista da morto*

Estreno: Milano, Piccolo Teatro – Teatro Studio Melato, 16 de marzo de 2023

Dirección de Davide Carnevali

Música original: Gianluca Misiti

Escenografía y vestuario: Charlotte Pistorius

Iluminación: Luigi Biondi

Asistente de dirección: Virginia Landi

Con: Michele Riondino

Coproducción: Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa; Comédie de

Caen - CDN de Normandie; Comédie, Centre dramatique national de Reims; Théâtre de Liège

<https://www.piccoloteatro.org/it/2022-2023/ritratto-dell-artista-da-morto>

**Mis maestros**



## Javier Daulte

Dramaturgo, guionista, director y docente. Por su trabajo ha recibido más de un centenar de distinciones a nivel nacional e internacional. De sus trabajos, cabe destacar: *Las irresponsables*, *Luz testigo*, *Después de Casa de muñecas*, *Valeria radioactiva*, *Clarividentes*, *Los vecinos de arriba*, *Nuestras mujeres*, *Venus en piel*, *Personitas*, *Amadeus*, *Una relación pornográfica*, *Macbeth*, *Lluvia constante*, *4D Óptico*, *Filosofía de vida*, *Vestuarios*, *Un dios salvaje*, *Baraka*, *La felicidad*, *Nunca estuviste tan adorable*, *¿Estás ahí?*, *Martha Stutz*, *Bésame mucho*, *La escala humana* y *Criminal*. Es autor, entre otras, de la serie *Para vestir santos*. Dirige el Espacio Callejón. En 2017 publicó su primera novela, *El circuito escalera*.

Fotografía tomada por Cristian Holzmann



# Mis maestros<sup>1</sup>

Javier Daulte

Dramaturgo, guionista, director de teatro y docente

## 1. Un laberinto mental

Pensar en los maestros es zambullirse en los laberintos de la propia historia. Lo llamativo es que ese laberinto se sigue recorriendo interminablemente, no importa qué tan lejos uno crea que haya llegado, o cuánta distancia nos separa de aquel momento de la vida en que ocurrió eso que se conoce como formación. Pensar a los maestros es pensar el devenir de un recorrido largo, muchas veces tortuoso, poco lógico por no decir completamente arbitrario y también, por qué no, gozoso.

Al entrar en contacto con ese laberinto me aparece la frase: “El yo es un cementerio”. La escuché hace ya mucho, en una clase de psicopatología, quizá la materia más importante de la carrera de psicología que cursé en la década de los 90. Quien la enunció fue una docente, Estela Jajam. La dijo, quizá, al pasar. Estoy seguro de que no lo había leído en ningún lado, sino que era un pensamiento acuñado por ella misma, o quizá sí era algo que había leído y lo repetía. Lo cierto es que yo sentí que esa frase era dicha por primera vez. Y me impresionó. Mucho. Quizá hoy ni siquiera se acuerde que alguna vez, en una clase, dijo eso. Quizá fui el único en esa aula a quien esa frase le quedó grabada a fuego. Quizá dijo otra cosa y yo anoté eso. No sería el primer equívoco que genera una verdad.

Ahora, me pregunto: ¿por qué elijo esa frase para comenzar a hablar de los maestros, para dar inicio a esta charla?

Voy a ensayar tres razones. La primera es concreta y silvestre: me permitió entender algo que tenía que ver con la materia que cursaba. Algo respecto de la psiquis y del alma humana.

Nuestras pérdidas son marcas, heridas que van sumándose (o amontonándose): desde descubrir que Papá Noel no existe, que nuestra mamá y nuestra hermana no son las mujeres más bellas del planeta y que

---

<sup>1</sup> Este texto fue escrito especialmente para el Ciclo Hall Abierto del Teatro San Martín (Complejo Teatral de Buenos Aires, 2022).

nuestro papá nunca será presidente, pasando por la muerte de nuestra primera mascota, por el primer desencuentro amoroso al que muchos más le seguirán, por el hecho de darnos cuenta de que somos pésimos actores y que es mejor dedicarnos a la dramaturgia y a la dirección... y así, hasta ir constituyendo eso que decimos ser y que nombramos cuando pronunciamos la palabra “yo”. Sería, simplificándolo hasta lo indecente, una especie de “dime qué te duele y te diré quién eres”.

La segunda razón se asocia a lo anterior, pero se ciñe a lo que nos tiene hoy reunidos: el lugar que ocupan los maestros en mí. Los maestros me han dado golpes: buenos y malos. Y la inscripción de esos golpes son marcas indelebles, heridas, estigmas si se quiere. Y sí; mis maestros están ahí, como marcas, como sellos en mi alma, en mi corazón. Y esas marcas hacen que yo sea yo.

La tercera razón es más vaga, más amplia. Tiene que ver con la fuerza de una frase, un pensamiento, una Verdad, a lo largo de una vida, la mía en este caso. Eso que no olvidamos. Esa máxima que sigue flotando y que nos interpela y nos vuelve a interpelar. Incluso, tiene que ver más con lo que no comprendemos de esa máxima que con lo que sí comprendemos de ella, y con el diálogo permanente que uno establece con distintas “verdades”. Como dijo Badiou, otro de mis maestros (quien pertenece a la categoría de los que nunca conocí en persona), las “verdades” son donadas por quien las emite; son arrojadas al mundo, no como verdades universales y para todos, sino para cualquiera. Y eso somos: *cualquiera*. Somos ese cualquiera susceptible de ser capturado por una Verdad. Nuestro diálogo interno con esa Verdad es elaboración que nos ayuda a madurar. Como personas, como artistas, como hijos, como amantes, como padres.

Sé que decir “el yo es un cementerio” tiene algo de necrofílico, algo mórbido y hasta puede entenderse como algo negativo. Sobre todo, en esta época en que siempre hay que tirar ondas positivas y buenas vibras. Pero hay que pensar el cementerio como el lugar en donde lo vivo dejó una marca para siempre. En nosotros, en nuestro yo, se eterniza eso que alguna vez estuvo. Creo que hablar de heridas y de marcas indelebles nos permite percibir algo de la trascendencia que un verdadero maestro tiene para un individuo.

Al igual que cuando éramos chicos y nuestro listado de mejores amigos iba fluctuando según cómo nos sentíamos; también, y aunque

pueda resultar un contrasentido, los maestros fluctúan y mutan con el paso del tiempo. Han sido muchos mis maestros. Algunos continúan siéndolo. Otros ya no. Y cada tanto aparece alguno nuevo, pero no solamente en el ahora (alguien que no conocía de antes), sino que adviene de lo ya vivido, de lo recordado. Es, por ejemplo, sumamente curioso que la última maestra que aparece en la lista que elaboré de maestros/maestras —y que ya mismo les comparto— haya sido la primera que conocí, pero la última en ser incorporada a este listado. Es más, la incorporé en el momento en que me puse a pensar en esta ponencia.

Digo los nombres de mis maestros:

1. Estela Jajam
2. Jean Piaget
3. Sigmund Freud
4. Alfred Hitchcock
5. Steven Spielberg
6. Alan Badiou
7. William Shakespeare
8. Ricardo Monti
9. Noemí Finiello

A tres los conocí. Al resto no (de ellos, muchos por obvias razones). Solo dos quisieron enseñarme algo, el resto no quiso enseñarme nada (ni siquiera saben o supieron que existo o que pude haber existido).

Uno, como individuo, es el resultado de lo que hace con esos que fueron sus maestros, de cómo dialoga internamente con ellos, estén o no presentes. Incluso, creo que el hecho de que estén presentes es una circunstancia menor.

Otra curiosidad: muchas veces el maestro que uno tuvo no necesariamente quiso enseñarle algo (y no solo en los casos en que ese maestro esté muerto desde hace unos cuatrocientos años). Es decir, que el aprendizaje se produce muchas veces de manera inesperada. Como una suerte de invasión alienígena a nuestro espíritu.

Una vez estaba yo —hace más de veinte años de esto— sumamente deprimido. Me acababa de separar, tenía un hijo chico, no tenía un peso y vivía de prestado en lo de mi hermana. Una calamidad. Sentía que no tenía salvación, que mi estado no mejoraría nunca. Que mi depresión me

impediría conseguir los medios para progresar económicamente y poder pagarme un alquiler para vivir de manera más o menos decente. En resumen, en ese momento mi vida daba asco. Hasta que una mañana, en la cocina de la casa de mi hermana, leí una entrevista que le habían hecho a Claudia Lapacó (a quien por entonces no conocía personalmente), en la que contaba que había pasado por un estado de depresión muy profundo, que había perdido las ganas de todo y que no le veía salida a ese estado de cosas. Es decir, que había transitado algo que se parecía totalmente a lo que me estaba pasando a mí. Y contaba que lo que la salvó fue algo muy simple, casi tonto. Todas las tardes ella iba a tomar un café a una confitería que quedaba cerca de su casa. Y una de esas tardes, al ponerle azúcar al café leyó en el sobrecito la frase: “Hoy es el mañana que tanto temías”. Leer esa frase le cambió por completo la perspectiva. Salió de su estado de abulia y letargo, superó la depresión y volvió a trabajar en lo que más le gustaba: actuar. Si eso suena inverosímil y casi estúpido, no quiero imaginar cómo suena que yo, al leer ese reportaje, haya quedado tan impresionado con la frase “hoy es el mañana que tanto temías”, que también pude salir de mi pozo depresivo. Y no es que no estuviera en terapia. En aquel momento, yo era un disciplinado psicoanalizado. Pero el efecto mágico de esa frase, leída en el lugar adecuado, en el momento indicado, me enseñó algo que no me había enseñado nadie más. No sé si agregar a mi listado de maestros a Claudia Lapacó o al fabricante de sobrecitos de azúcar. Muchísimos años más tarde, cuando tuve el privilegio de dirigir a Claudia junto a Alcón y a Bebán en *Filosofía de vida* de Juan Villoro, le pregunté si recordaba aquel episodio del sobrecito de azúcar (incluso si era cierto, porque nunca sabemos cuánto de verdad hay en los reportajes que se publican), y me dijo que sí, que había sido exactamente como yo lo recordaba a partir de aquella entrevista. Enseñanza más tangencial que esa, no se me ocurre ninguna.

## **2. La zanahoria y el conejo**

Estudiando epistemología y leyendo al gran Jean Piaget encontré también una frase que me quedó grabada para siempre. Tiene que ver con el proceso de aprendizaje y cómo se van incorporando los conocimientos en el niño. Piaget dice algo así: “Cuando un conejo come una zanahoria no es que la zanahoria entra en el conejo, sino que la zanahoria se convierte en conejo”.

Todo lo que nos alimenta se convierte en eso que somos. Lo que no nos alimenta, nuestro cuerpo lo desecha. Yo no soy lo que he comido en toda mi vida, soy lo que me ha alimentado. Comer y alimentarse son dos cosas que se parecen pero que son completamente distintas. También puede pasar que algo que comimos una vez —metafóricamente hablando— se convierta en alimento en alguna época de nuestras vidas. Esto es: si no nos ha nutrido en su momento, puede hacerlo después. Como que nos damos cuenta, tardíamente, de algo que no habíamos comprendido cuando fue percibido por primera vez. Y entonces, la *zanahoria* empieza a formar parte del ADN del conejo. Así fue con *Otelo*, cuando lo leímos con mi hermana en la terraza del departamento donde crecimos y cuando yo tenía escasamente trece años, se incorporó a mi ADN de manera definitiva. Como luego también lo hicieron la escritura de Monti, la de Borges. Como lo hizo también la televisión que vi de chico: *Los Supersónicos* y *Los Picapiedras*, *Míster Ed* y *Lassie*, *Mi Bella Genio* y *Hechizada*, *El hombre nuclear* y *La mujer biónica*. Todo eso y mucho más, claro, forman parte de mi ADN.

Antes, enumeré a los que hoy considero mis maestros. Ahora, voy a hablar un poquito de ellos y voy a citar alguna que otra frase más que me quedó grabada. Todas ellas forman el laberinto del que hablaba al principio. Mis maestros, sus frases, mi relación con ellos, se entrecruzan, se mezclan, dialogan entre sí. Una Verdad ilumina otra Verdad y la vuelve valiosa. Y así, se producen, cada tanto, epifanías. Un velo se descorre y nos permite ver algo que estaba oculto o en las sombras.

### **3. El juego y el inconsciente**

Ya hablé de Estela Jajam, el yo y el cementerio, de Piaget y su conejo. Pienso ahora en Freud. Otro de mis maestros. Quiero rescatar dos frases que nunca dejan de darme vueltas en la cabeza y que cito a menudo cuando doy clases, tanto de dramaturgia como de actuación. No tienen que ver con cuestiones de la clínica, ni de psicopatologías. Sino que son reflexiones quizá un poco más generales y nada técnicas.

La primera tiene que ver con algo referido a los niños y el porqué del juego. En algún lugar (no sé en qué ensayo o libro aparece), Freud escribe que en los niños “el juego no se opone a la seriedad sino a la realidad”. Esa afirmación me ayudó a entender el lugar que ocupa el teatro en tanto juego y su relación con el mundo. No es que el niño sea indiferente

a la realidad, como tampoco se trata de que el artista sea indiferente a ella. Pero lo que sí importa es que el juego permite confrontarnos con la realidad. Si el niño juega a que todos los papás y las mamás de los patitos que le vinieron en el Kinder Sorpresa están juntos para siempre, está contrastando/contestando a la realidad de que sus padres se acaban de separar. Oponerse a la realidad no quiere decir ser indiferente a ella, sino jugar con ella, para contrastarla, contestarla, en definitiva, para elaborarla o, como diría un teólogo que alguna vez también me enseñó algo, para poetizarla. Esa frase de Freud también me enseñó lo siguiente y no menos importante: *jugar es algo muy serio*.

Otra de las afirmaciones de Freud que me impresionó es una que creo que aparece en *Conferencias sobre el psicoanálisis*. Freud se había inventado un interlocutor que le cuestionaba algunas de las premisas de su práctica. Ese interlocutor imaginario en un momento le pregunta por qué se necesita del psicoanálisis, si después de todo el mecanismo de la sesión psicoanalítica es idéntico al de la confesión religiosa. El pecador se siente mal, habla con el sacerdote, le enumera sus culpas y pecados, el sacerdote lo escucha, lo perdona, le da una penitencia y ya está. Freud le replica: “Hay algo de cierto en lo que usted plantea. La diferencia es que el confesor dice al sacerdote todo lo que sabe, el neurótico le dice al psicoanalista todo lo que *no sabe*”.

Eso me lleva a otra frase, de Heiner Müller, el dramaturgo alemán que acuñó esta sentencia que debería estar grabada en mármol a la entrada de todo claustro donde se hable de la creación de ficciones: “El texto es más inteligente que su autor”. Esto, sumado a lo anterior, “el paciente le dice al psicoanalista todo lo que *no sabe*”, estaría indicando que el mejor dramaturgo, el mejor creador, es el inconsciente. Es decir, para hablar de una auténtica creación deberíamos establecer las condiciones para que ese *saber inconsciente* emerja.

¿Cómo es esto posible? Después de devanarme los sesos al respecto durante años, terminé entendiendo que el artista debe desdoblarse. Ser a un tiempo el que habla y el que escucha (el paciente y el analista); traducido al mundo de la creación, sería el que escribe y el que lee, el que pinta y el que mira, el que compone y el que escucha. En uno de mis ensayos teóricos sobre teatro describí ese proceso, de escribir y leerse. Cuando escribo debo hacerlo como un niño, jugando, divirtiéndome, seduciendo. Pero

cuando me leo debo ser inflexible y riguroso: debo ser un matemático. A esa dialéctica la llamé “el Niño y el Matemático”. Su función es ayudarnos a no caer en los vicios de la soberbia y de la ingenuidad.

#### **4. Ni todos ni algunos: cualquiera**

Antes hablaba de la Verdad y el acto de donación de una Verdad al mundo, que una Verdad no es universal en la medida en que es para *todos*. Lo que atañe a ese concepto tiene que ver con el pensamiento de un filósofo contemporáneo francés, Alan Badiou.

Creo que Badiou es el primero en resolver uno de los problemas más incómodos que suelen afrontar los progresistas bienpensantes de este mundo. Lo que tiene que ver con la universalidad de las cosas. La grieta entre lo culto y lo popular, las minorías y las mayorías, las masas y las elites. Badiou dice que una Verdad no es para *todos* ni para *algunos*, sino para *cualquiera*. El concepto de *cualquiera* me parece espléndido, porque cualquiera es realmente *cualquiera*. Nosotros somos cualquiera en el sentido en que cualquiera de nosotros (no todos, tampoco algunos selectos; sino, insisto, *cualquiera*) es susceptible de quedar atrapado, capturado por una novedad. Como lo que le pasó a Van Gogh con los colores del sur de Francia, a Freud —ya que lo nombré tanto— con el sufrimiento de las histéricas, a mí con el teatro a partir de una puesta de Agustín Alezzo de *Despertar de primavera* de Wedekind, en el desaparecido Teatro Olimpia de la calle Sarmiento, protagonizada por Luisa Kuliok en los años setenta.

Pero Badiou dice otra cosa que es fundamental: que no hay una verdad, sino que hay infinitas verdades. Pensar que una verdad no es única y que el hecho de no ser única no la invalida como verdad es algo que me relaja y me exaspera al mismo tiempo. Me relaja porque me disuade del quimérico propósito de encontrar “La Verdad”. Y me exaspera por el hecho de saber que nunca encontraré “La Verdad”.

Badiou tiene un trabajo muy breve en el que reflexiona sobre el teatro. Se llama *¿Qué piensa el teatro?* Si pueden leerlo, lo recomiendo. Es muy lúcido y breve. Ahí Badiou establece que el teatro no debe adoptar verdades de otros territorios: la filosofía, la sociología, la psicología, la política, etc., sino que las verdades que enuncia el teatro son Verdades-Teatro. La Verdad que nos abrumba en *Hamlet* es una Verdad que no se puede trasladar a otro terreno: tiene que ver con las ideas y las emociones que expresa esa obra escrita de esa manera, con sus personajes, su argumento, su

poesía, su música. Traducir (reducir) la Verdad-Teatro de *Hamlet* a otra categoría, a otra disciplina, sería una simplificación que terminaría desbaratando esa Verdad-Hamlet. En ese escrito, *¿Qué piensa el teatro?*, Badiou dice algo que me gusta mucho: “Uno no va al teatro a cultivarse. No somos repollos. Uno va al teatro a ser golpeado. ¿Por qué? Por el teatro”.

## 5. El *suspense*

Alfred Hitchcock fue otro de mis maestros. Cuando yo tenía poco más de veinte años se produjo una coincidencia feliz: me habían recomendado leer *Conversaciones con Hitchcock* de Truffaut y justo en el cine Metro (que ahora es un teatro de shows de tango *for export*) proyectaban remasterizadas todas las películas del cineasta inglés. Entonces iba, veía una película y después leía en el libro lo que Hitchcock y Truffaut decían y discutían sobre ella.

Me empapé del concepto de *suspense*, de la importancia de que todos los elementos en juego en una ficción estén al servicio del relato: el texto, la actuación, la puesta en escena, la posición de la cámara, el vestuario, el decorado, etc. Es un libro muy generoso. Hoy no hay que contar con la suerte de que proyecten las películas de Hitchcock en algún cineclub. Pueden leer el libro e ir viendo las películas en YouTube. Creo que es el intensivo más grandioso de dramaturgia que pueden hacer.

Hitchcock siempre daba el mismo ejemplo para hablar del concepto de *suspense* que él mismo había acuñado: “Imagínense a un hombre sentado en el sofá favorito de su casa. Debajo tiene una bomba a punto de estallar. Él lo ignora, pero el público lo sabe. Eso es el *suspense*”. El *suspense* le da perspectiva dramática al relato más allá del contenido específico del diálogo en cuestión. Es como la escena de *Tiburón*, cuando los tres protagonistas están en el barquito a la noche hablando pavadas. Esas pavadas dejan de serlo en la medida en que el espectador sabe que el tiburón anda dando vueltas por ahí. Es más, las pavadas, cuanto más pava, más enfatizan el *suspense*. Y esto me lleva a otro de mis grandes maestros, Steven Spielberg.

## 6. Tiburón

Spielberg es alguien que aprendió y siguió muy de cerca los preceptos de Hitchcock. Y yo los de Spielberg. Tengo un fanatismo por su cine que me ha valido más de una burla, especialmente cuando me preguntan cuál es



mi película favorita y digo *Tiburón*. Aprovecho este espacio para hacer un breve descargo. *Tiburón* para mí fue primero un acontecimiento, luego un aprendizaje.

Yo tenía catorce años cuando se estrenó la película, es decir que soy generación *Tiburón*. Yo experimenté ese extraño terror que por entonces la película generó. Fui de los que en la playa, al verano siguiente, no se atrevían a meterse al agua. Fui quien, tras la insistencia de mis amigos, me terminé metiendo en el mar y, al ver no sé qué cosa oscura debajo del agua, salí primero nadando con todas mis fuerzas y luego corriendo por la arena todo lo que mis piernas me lo permitían gritando: “¡Tiburón, tiburón!”, para después darme cuenta de que había sido una falsa alarma, y por supuesto sufriendo las burlonas miradas de todos los que estaban cerca. En resumidas cuentas, *Tiburón* me afectó profundamente. Me marcó.

Pero la marca más importante de *Tiburón* vino más tarde, muchos años después. Cuando me enteré de las vicisitudes de ese rodaje. Están muy claras en un documental sobre Spielberg que vi no hace mucho. El famoso tiburón era un muñeco mecánico que apenas lo metieron en el agua dejó de funcionar. Spielberg era muy joven. Aún no había probado que era un fabricante de éxitos de taquilla y los productores no terminaban de confiar en él. El rodaje se extendió mucho más de lo previsto y los inversores querían comérselo crudo. Él tenía que resolver el asunto y no le daban un nuevo y mejorado bicho mecánico. Fue así que decidió, en muchísimas de las secuencias donde debía aparecer el tiburón, sustituirlo por unos barriles amarillos. Esos barriles estaban unidos al bicho a través de unas cuerdas cuyos extremos tenían unos arpones que supuestamente le habían clavado al animal. Entonces, cuando debía emerger el tiburón en la superficie del mar, en su lugar emergían los barriles. El efecto fue inmejorable. De haber funcionado el muñeco tiburón, la película estaría muy lejos de convertirse en lo que se convirtió.

¿Por qué me resulta tan importante esto? Porque me hizo entender que el obstáculo y la restricción son incentivos insustituibles. Sin obstáculo no hay creación. Para profundizar en esto recomiendo mucho ver *Las cinco obstrucciones* de Lars Von Triers. Es una clase magistral acerca del disparador para la imaginación que es la limitación, la obstrucción.

En la restricción, en la limitación, nace la creatividad. La libertad creadora no pasa por “hacer lo que queramos”, sino por hacer lo que queremos a partir de ciertas reglas impuestas. Siempre hay reglas, siempre hay limitaciones (el lenguaje, la primera de ellas). Y eso crea procedimientos. Y los procedimientos (que son, esencialmente, lo que llamamos escritura) son más inteligentes que nosotros.

## 7. Seres inescrutables

Es tanto lo que aprendí de Shakespeare que me cuesta hacer cualquier tipo de resumen al respecto. Pero, entre la enorme batería de herramientas que Shakespeare nos proporciona, me quedo con una. La que tiene que ver con que cualquiera es capaz de cualquier cosa, lo que podríamos llamar la *insondabilidad* del ser humano. Shakespeare funda lo humano mostrando que en el alma de una persona hay espacio para todo. Al menos eso es lo que pensé cuando por primera vez leí *Hamlet*, específicamente el momento en que Rozencranz y Guildenstern sondean a Hamlet para conocer sus propósitos. Él se da cuenta. Justo están los cómicos cerca y Hamlet les pide que le presten una flauta, y le dice a Guildenstern (o a Rozencranz, da igual) que la toque. Pero el otro le responde que no tiene ni idea de cómo hacer música con ese instrumento. A lo que Hamlet replica:

Pero mirá en qué opinión tan baja me tenés. Vos me querés tocar; parece que conocés mis puntos; pretendés extraer lo más íntimo de mis secretos; querés hacer que suene desde el más grave al más agudo de mis tonos; y he aquí este pequeño órgano, capaz de excelentes sonidos y de música, que vos no podés hacer sonar. ¿Pensás que soy más fácil de hacer sonar que una flauta? Llamame con el nombre del instrumento que quieras, y aunque puedas pulsarme, jamás conseguirás hacerme producir el menor sonido. (*Hamlet*, Acto III, Escena II)

La conclusión no puede ser más simple ni más abrumadora. Es imposible conocer lo que una persona esconde. Por lo tanto, tampoco lo que esconde un personaje.

## 8. El maestro presencial

Ricardo Monti, como decía más arriba, forma parte de mi ADN. Yo tenía catorce años cuando vi, en el Teatro Payró, su obra *Visita*. La vi, exactamente, siete veces. ¿Qué podía entender yo de esa obra endiablada y críptica? Todo y nada. Pero no había, a mi modo de ver, nada que entender.

Todo estaba ahí para ser gozado. Y a eso iba yo al teatro una y otra vez, a gozar (a ser *golpeado* por el teatro). Si bien siempre reconozco el montaje de Alezzo de *Despertar de primavera* como la primera vez que fui cautivo con esa cosa llamada teatro, también debo darle el crédito a *Visita* como una experiencia absolutamente reveladora y también, por qué no, perturbadora. Me aprendí de memoria (sin haberlo nunca leído) el monólogo inicial de Perla. Recreaba, solo en mi casa, secuencias completas de la obra. Estaba, realmente, fascinado.

Cuatro años más tarde, tomé clases con Ricardo mientras hacía el servicio militar, allá en el 82. Ricardo me apreciaba (calculo, ahora, que debía ser el alumno más joven que tenía) y yo, naturalmente, quería escribir como él. Lo imitaba de manera casi obscena. Afortunadamente para mí y para el teatro en general, ninguno de esos intentos llegó a ningún puerto. Luego de *Visita* vinieron *Marathón*, *La oscuridad de la razón*, *Una pasión sudamericana...* Sus grandes obras. Leerlas o verlas me generaba algo que aún no puedo explicar. Y si bien Monti era (y es) un autor muy reconocido, yo tenía (y tengo) la certeza de ser el único en este mundo que lo entiende cabalmente.

Recuerdo momentos muy puntuales y específicos de cuando, hacia mis treinta y pico, supervisé con él mi obra *Desde la noche llamo*. Y me viene a la memoria algo que le dije cuando fui a la primera sesión de ese proceso: “Ricardo, lo que yo quiero es escribir una obra profunda”. Ricardo me miró, largó una especie de sorda carcajada y me dijo: “Leé lo que trajiste”. Desbarató con apenas un gesto y una risa el concepto de profundidad que tanto atormenta a tantos. En la facultad, alguna profesora (otra vez la facultad y siempre mujeres, ahora que lo pienso, y a todas les pongo la cara de Estela Jajam) dijo, refiriéndose al inconsciente, a eso que creemos guardado en recónditos rincones de secretos y hondos sótanos de nuestro psiquismo: “La profundidad está en los pliegues de la superficie”.

Si tengo que ponerlo en palabras, no sabría decir qué me enseñó Ricardo. Quizá me enseñó a leerme (el Matemático). Quizá me enseñó a no querer parecerme más a él. Quizá me enseñó que lo poético es profundo por definición. Quizá me enseñó a enseñar.

Tuve un bello reencuentro con Ricardo, poco antes de que muriera. Y tuvo que ver con su novela *La creación*, cuya lectura me subyugó. Le escribí a su blog para contarle lo maravillado que me sentía e inmediata-

mente quiso hablar conmigo. Charlamos por teléfono durante una hora y media. Fue maravilloso. Días más tarde, Ricardo volvió a llamarme. Se presentaría la novela en el Malba y quería que yo lo acompañara. Quería que reprodujéramos delante de un grupo de personas aquella conversación que habíamos tenido por teléfono. Nos encontramos en el Malba el día en cuestión y para entonces él había leído, a su vez, mi novela *El circuito escalera*. En el café del museo, previo a la presentación propiamente dicha, tuvimos un intercambio mágico. Sin duda, una de las conversaciones más nutritivas que tuve en mi vida. Luego hicimos la presentación que, por supuesto, no tuvo ni la gracia ni el brillo de lo que habíamos dialogado días atrás por teléfono. Después nos quedamos en el hall del museo saludando a los amigos y colegas que habían asistido a la charla y vi a Ricardo hablando con una persona. Tras despedirla, se acercó a mí y me dijo: “Ese con el que estaba charlando yo no tenía idea de quién era. No me acordaba de su nombre ni de su cara. Fue alumno mío hace años. Me pasa a menudo eso. Que no recuerdo nada de ellos. Hasta que les pregunto qué estaban escribiendo cuando tomaban clases conmigo. Entonces, apenas me mencionan algo de su obra, lo recuerdo todo, cada detalle. Es que yo no conozco a mis alumnos. Conozco sus almas”.

Creo que fue cuando entendí cabalmente lo que es un maestro. O, mejor dicho, lo que es la relación entre un maestro y su discípulo. Y también me di cuenta de que a mí me empieza a pasar algo parecido con mis alumnos.

## **9. La primera maestra**

Barrio de Olivos. Cine Atlantic. Tengo once, doce años. Mi mamá, que se llamaba Noemí Finiello, me acompaña. La película es prohibida para menores de catorce. Ella habla con el señor de la boletería. Yo, a su lado, me muero de vergüenza.

Mi hijo tiene once años y quiero que vea esta película.

Pero es prohibida para menores de catorce, señora.

Y yo soy la madre y digo que la puede ver. No me van a decir a mí qué puede y qué no puede ver mi hijo.

Pero señora...

Pero señora, nada. Deme una entrada.

Eh...

Para la función de ahora. No le pido que me la regale. La voy a pagar.

Pero...

Por favor, ¿me vende una entrada?

¿Una sola? Pero...

Ah, sí, la va a ver solo. Porque yo ya la vi.

Y el boleterero, por alguna razón, no se pudo negar. En ese momento pasé de la vergüenza a sentir orgullo de tener una mamá así. Era como una especie de superhéroe que conseguía todo lo que se proponía. Creo que fue la única vez que lo tuvo que hacer. De ahí en más, solo tenía que acompañarme hasta la puerta del cine y saludar al boleterero.

A la salida del cine, mi mamá me pasa a buscar y volvemos caminando a nuestra casa. Son las siete de la tarde o algo así. Mi mamá tiene que preparar la cena. Mi papá no llega antes de las ocho y media de trabajar. Mi hermana anda por ahí. Mi mamá se pone manos a la obra y empieza a picar cebolla. Yo me siento en la mesa de la cocina.

Contame la película.

Pero si vos ya la viste.

Pero no me la acuerdo bien. Contámela.

Y yo empezaba. Hasta que de pronto me interrumpía.

Pará, pará. No entiendo. Si Stuart se llevó el revólver cuando fue a buscar a la prima, ¿cómo es que Debra no lo vio si estaba en la sala cuando él entró?

Y yo tenía que pensar. Y empezaba de nuevo con esa secuencia.

El living estaba oscuro...

¿Por qué?

¿Eh?

¿Por qué estaba oscuro? ¿Se había cortado la luz?

No. Estaba haciéndose de noche.

Ah, claro, ahora sí. Si estaba oscuro porque se estaba haciendo de noche, se entiende. Seguí.

Y así seguía yo, contándole a mi mamá las películas que ella ya había visto. Es difícilísimo contar una película. Hay que ordenar las piezas del relato. No dejar pasar detalles fundamentales que pueden omitirse y desenhebrar la trama. Incorporar rasgos clave de los personajes para

entender su comportamiento y sus reacciones. No anticipar lo que debe operar como una sorpresa. En fin, lo que se necesita para que una madre pueda *ver* una película mientras está preparando la cena para su familia.

De esta enseñanza, de esta maestra, fui consciente cuando terminé de escribir *El circuito escalera*, mi primera novela. Y se lo agradecí públicamente. En la primera página del libro se puede leer:

A mi mamá, que sin darse cuenta, me enseñó a contar historias.

¿Por qué lo hacía? ¿Tenía ella el propósito de enseñarme a contar historias? No lo creo. Supongo que era para que pasáramos un buen rato juntos. O para que yo terminara de disfrutar la película. O quizás lo hacía porque le daba un poco de pena que yo fuera al cine solo y no tuviera con quién comentar la historia que acababa de ver.

## **10. Los malos maestros y los maestros malos**

Hasta aquí hablé de los buenos maestros. Pero tampoco yo sería quien soy si no fuera gracias a otros maestros: los malos. Pero no hablo de malos en el sentido de que no fuera buena la calidad de sus enseñanzas, sino que hablo de maldad. Lo que aprendí del maltrato, el ninguneo, el *bullying*.

Algunas frases horribles que me marcaron y que también dejaron una huella indeleble en mí:

Tus obras no quieren decir nada.

Vos no vas a llegar a ninguna parte.

Agarrate bien los pantalones porque a vos la prensa no te va a dar ni cinco de pelota.

Si querés actuar tenés que dejar de ser amanerado.

Tus obras acá, en mi teatro, me interesan; fuera de mi teatro, no.

No voy a nombrar a quienes las pronunciaron. Puedo entender que cada cual esté pasando por un momento de inseguridad, que su historia personal esté llena de crueldades e injusticias. Puedo entender todo. Pero nada justifica el maltrato.

También fui testigo, durante mis años de formación, de violencias de todo tipo. Vi a maestros burlarse de algún alumno y sus dificultades. Vi a un director tirarle un pesado vaso de whisky a un grupo de actores con los que ensayaba. Y hay más. Una larga galería de maltratos. Traté siem-

pre de alejarme de eso. Traté de alejarme de quienes hacen obras que denuncian injusticias y luego cometen injusticias con los trabajadores del mismo teatro en el que hacen esa obra. Que se llenan la boca hablando de igualdad y que abusan del verticalismo que su rol les proporciona.

De esos maestros, de los maestros malos, también aprendí mucho, a mi pesar. Y si estoy aquí es porque pude ser muy consecuente no siguiendo el ejemplo. Pero no me quiero extender sobre este asunto, es doloroso e improductivo.

## **11.El don de decepcionar**

Siento mucha gratitud hacia mis maestros (los buenos, claro). Y mostrarse agradecido es un acto noble, qué duda cabe. Pero hay que tener cuidado con eso, porque de la gratitud a la dependencia hay un solo paso. Me acuerdo de un cuentito que, en una clase de la UBA, una profesora nos contó para hacernos entender algo del legado paterno. No sé a ciencia cierta si fue también Estela Jajam, la del yo y el cementerio, pero me gusta creer que sí.

Un pájaro tiene a sus tres pichones en el nido. El nido está muy cerca de un río que un día sufre una impresionante e inesperada crecida, amenazando con llevarse todo a su paso, nido incluido. Papá pájaro sube a su lomo a uno de los pichones para llevarlo a un lugar seguro. Cuando está sobrevolando el correntoso río le pregunta: “Hijo, ¿si alguna vez yo estoy en una situación de peligro como esta, vos harías lo mismo por mí?”. A lo que el pichón, desesperado, le responde, “Claro que sí, papá. Por supuesto que haría lo mismo por vos”. El papá pájaro, entonces, deja caer al pichón al agua y este se ahoga. Acto seguido, va a buscar al segundo pichón y le hace la misma pregunta: “Hijo, ¿si alguna vez yo estoy en una situación de peligro como esta, vos harías lo mismo por mí?” El segundo pichón contesta lo mismo que el primero y el padre deja que también se ahogue. Cuando le hace la misma pregunta al tercer pichón, este le responde: “No, papá; no lo haría por vos, solo lo haría por mis hijos”. Es al único que salva.

La gratitud no funciona hacia atrás sino hacia adelante. Debemos decepcionar a nuestros maestros para poder hacer nuestro propio camino. De alguna manera debemos, para honrarlos, traicionarlos. He visto a muchas personas de gran talento que quedaron sofocadas bajo el ala del maestro y que no pudieron desplegarse, desarrollarse como artistas autónomos, siempre a la espera de la aprobación del maestro. Independizarse de ese lazo es quizá la última enseñanza que debemos incorporar. Nues-

tros maestros, en casi todos los casos, nos impactaron justamente porque ellos mismos estaban rompiendo con sus propios maestros e hicieron lo que quisieron con sus enseñanzas. A ese espíritu es al que debemos ser fieles y no a los maestros en sí mismos. Ser fieles a su fidelidad. Porque de lo contrario vamos a quedar atrapados en otros laberintos, los de la imitación, la repetición y la obsecuencia, que son letales.

Así que yo no seré como mis maestros. No me pareceré a ellos. Seré, mal que me pese, yo mismo.

*Buenos Aires, agosto de 2022*





**Carta a un amigo  
investigador**



## **Marco Antonio de la Parra**

Nació el 23 de enero de 1952 en Santiago de Chile. Escritor, dramaturgo, psicoanalista y psiquiatra. Director del Teatro de la Universidad Finis Terrae, Premio MAX a la Figura del Teatro Hispanoamericano 2003. Becario Guggenheim 2000-2001. Miembro honorario de la Academia Chilena de Bellas Artes y de la Sociedad Chilena de Psicoanálisis ICHPA. Autor de 101 obras teatrales, con cerca de 450 puestas en escena en Chile y el extranjero. Cuenta con alrededor de 30 títulos publicados entre ensayo y narrativa. Ha sido también guionista audiovisual, redactor creativo de publicidad, columnista de diarios y crítico de televisión.

# Carta a un amigo investigador

Marco Antonio de la Parra

**L**a pregunta sobre el misterio estético fue muy temprana y casi simultánea a la de la creación. Con el mismo deslumbramiento frente a la obra de arte surgían las preguntas ¿qué me pasa?, ¿qué está sucediendo que esto me deja sin dormir?, ¿por qué esto y no aquello?

No recuerdo el trabajo creativo ni el del espectador como algo inocente y dado, sino como algo en cuestión, algo que debía entender, una pregunta mayor más importante que la obra y el estallido de los fuegos artificiales. ¿Por qué la oscuridad?, sin ir más lejos. ¿Por qué el goce y el dolor? ¿Por qué necesito lo que necesito? ¿Por qué la belleza y su desgarró?

Me temo que hubo muchas enciclopedias en mi infancia y que la preparación científica se fusionaba con el encuentro y con la escucha. Soy médico y analista y esto también se gestaba al unísono con el juego creativo. Pero ese juego se deshacía en la pregunta sobre el misterio de la creación. Me deslumbraba ese accidente feroz de cada escrito o dibujo; sí, yo dibujaba y mi madre me enseñaba el manejo de la luz y de la sombra y el dibujo de los rostros, el color, el contraste. Sobre todo, me llamaba la atención mi propio deslumbramiento. Permanecía encandilado en la sala de cine de barrio, donde éramos acarreados en tiempos de cero televisión y mucha radio y mucho pero mucho cine.

Con la filosofía hemos andando a topetones. Fracaso siempre, al leer y sobre todo al intentar escribir. Pero no paro de pensar y cada línea que pienso para la escena tiene el sabor de unos diálogos perdidos, un ensayo imposible, una meditación sobre el estado de las cosas y sobre la materia de que están hechos los sueños.

Por eso, en mis obras habitan los filósofos. Los textos son diálogos platónicos que se desgranán en imagen y acción, allí el cuerpo conduce la interrogación, desde el uso de la voz al movimiento mínimo que arrasa con el supuesto vacío de las tablas.

Todo lo que he escrito es pregunta.

Cuando siento que el material se cierra en un sentido, cuando deja de sorprenderme, cuando cesa la duda, ya no me interesa. Se ha perdido el misterio a resolver, aquel que no debería ser resuelto nunca. Aquel misterio que conduce a la contemplación.

La belleza es misteriosa, la carcajada es más misteriosa aún. Dios es una pregunta que resiste extrañamente el óxido. Los misterios arman el tejido dramático. El rito recoge este interrogatorio y protege el conocimiento generado. Parecen oraciones, son reflexión.

Toda acción dramática tiene algo de misterio y de escándalo que perturba. Esa perturbación me interesa. Quiero que mis propias líneas me reescriban y me interroguen. Quiero saber y no sé. Y ese no saber me atrae vertiginosamente hacia el abismo.

No sé lo que he escrito.

Lo saben los investigadores.

Yo soy solamente el investigador primero, el que abre la veta, el que levanta la tapa y busca en la oscuridad algo que llama su atención porque no lo entiende bien. Después vienen los teóricos, los tesisistas y se encuentran con mis huellas en el sitio del crimen. Estuve antes, me adelanté a los hechos, hice lo que no debía.

Reí, lloré, sangré lenta y compulsivamente.

Enseñar a escribir (o intentarlo) fue lo que terminó con todas mis convicciones.

Me ofrecieron tempranamente la posibilidad de ser maestro de dramaturgos cuando apenas sabía atarme los cordones de los zapatos. Me aburría soberanamente leer a Stanislavski, Diderot, Aristóteles o Lessing.

La creación estaba antes. Entré en sus habitaciones, leí hasta quedarme dormido, dije que sabía y no sabía y me hice adicto al no saber.

Cada clase era un descubrimiento.

Mis alumnos, más alumnas que alumnos, sabían menos que yo. Fueron mis primeros cursos. No sabía nada. Lo extraordinario era que mis alumnos sabían aún menos. Cada clase, cada sesión, cada panel era una improvisación al piano, algo que yo veía aparecer en la medida que avanzaba el tiempo. Nunca más rápido, nunca más lento.

Ejercicios que me proponía el vínculo, el ir *sin memoria ni deseo* del psicoanálisis de Bion, el silencio fabuloso de la sesión, el tobogán del diván freudiano.

No sabía nada. Era la oportunidad de ir sabiendo a medida que acogiera el temor a la página en blanco como una energía sorda y muda, pero potente, casi sexual, poderosa.

Tomaba notas al final de cada clase. Garabateaba, boceteaba, para preguntarme qué podía hacer la próxima vez.

Así, con algunas obras al hombro, llegué al taller de la calle Londres en Madrid en 1991.

Mis alumnos, todos, todas, sabían más que yo. Conocían las lenguas muertas, habían visto a Kantor en vivo. Yo en VHS, quinta copia, a rayas. Ellos sabían quizás demasiado. Tuve alumnos tan sabios como Juan Mayorga, que venía con Walter Benjamin en un bolsillo y enseñaba matemáticas, alumnas tan feroces para vivir y crear como Angélica Liddell que me destrozó varios paradigmas tan solo con abrir la boca.

Me llevaron a tener que obligarme a lanzarme a un abismo mucho más profundo, a interrogar sobre todo la percepción estética, la función del personaje, la imagen y la palabra, la música en el teatro, las ideas y la acción.

Estaba contratado por unos meses. Trabajamos semanalmente más de un año. El maestro, ese que fingía ser yo, aprendió a desaparecer. Y ese gesto de ilusionismo, más de mago que de maestro, se convirtió en teoría.

Mi presencia ausente, sin riendas ni látigo ni tablas de la ley, colocaba un espectador privilegiado que interrogaba cada sensación que producían las lecturas.

Eran los días jueves en la calle Londres, en el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas.

Me uní a ellos con una obra que me encargaron desde Buenos Aires. Yo jugaba con el tiempo, con la relación causa y efecto, con la novela de misterio y una escritura excesiva donde la didascalía se fundía con los diálogos. La trama era una especie de accidente. El desarrollo prefería la casualidad a la causalidad. En eso nos embarcamos cada uno de los miembros del taller.

Todo se tomaba prestado, todo se plagiaba, se pirateaba, se repetía, se alteraba. La pregunta era constante: ¿y qué pasa si cambio esto así?

Sí, los sueños, mucha lectura surrealista. Breton, Artaud también, pero en *Cartas a Génica Athanasiou* más que en *El Teatro y su doble*; y Stanislavski, como el artista torturado en la búsqueda perenne.

Yo era un alumno más. La masa madre, la materia prima, era el encuentro entre todos.

Se repetía esa artesanía del vacío que es el teatro. El público no sabe, el actor no sabe, el director no sabe, el dramaturgo jamás estuvo enterado de qué iba la cosa.

Vamos, que a las siete de la tarde algo sucederá que nunca más seremos los mismos.

Una manera de vencer a la muerte que viene y se sube a mi espalda cada vez que me descuido.

El arte del vacío. Es decir, volar. Deshacerse de todo lo conocido, ignorar hasta que duela, construir un puente en el espacio que ignoro hasta dónde llega y que pronto se convierte en una nave a través de la niebla... Si pierdo lucidez, me pierdo entero.

Esa super lucidez que genera el vacío comenzó a fascinarme.

Las cartas al joven dramaturgo, muy Rilke, claro está (casi todo lo que he escrito es paráfrasis o parodia), salieron de esos jueves, de una invitación al Escorial a pensar la creatividad. Leí mucho, tenía que saber. Pero los libros de otros eran como tablones sobre la piscina olímpica. No se veía desde lo alto si tenía agua la pileta. Y había que lanzarse colgado de palabras e imágenes sintiendo la belleza del peligro.

Enseñé a montar el miedo como una bestia feroz. Vengan las páginas en blanco, los cursos no preparados, las tres rayas con que se traza un semestre. Déjenme saber quiénes están como alumnos para saber qué curso impartiré.

Quería aprender. Lo que no sabía lo enseñaba. Me fascinaba la física cuántica y la teoría del caos, la convertía en teoría dramaturgica. Me fascinaba la fuerza de la imagen en la escritura, la convertía en ejercicio infinito. Me sorprendía con la estructura sorprendente de los sueños, la convertía en poética.

Un curso de dramaturgia que impartí fue construido alrededor de los sueños del alumnado. No había que escribir sino soñar. Se trabajaba con láminas, algunas en blanco. Y había que decir qué veíamos allí donde el cuerdo del pueblo diría que no había nada ni nadie.

Destruir la secuencia esperable y ver la liberación de energía de cada fisión. Su estallido en propuestas, voces, imágenes.

Bajo esas banderas escribí muchos textos supuestamente teóricos. Requería escribientes arrojados, dispuestos a olvidarse de todo, ser los tontos del villorrio, enloquecer a fuego lento.

He recorrido países enloqueciendo en grupo. Ciudades donde casi pasamos del incendio imaginario al verdadero. Por ahí flota la imagen de una cabeza en llamas. Una antorcha en la cabeza. ¿Eso es de Esenin?

Me gustaba pensar un teatro del que casi hubiera que ponerse a salvo. El arte del peligro, o sea del vacío. Del silencio, o sea de la danza. Del cuerpo mutilado, de la herida, la llaga, el cáncer, la tortura del beso, del sexo galopante.

No seré nunca más el que estoy siendo. A vivir que se muere por segundos.

En una ocasión diseñé el vacío total como rutina: *El cabaret de las palabras en peligro*. El actor-autor no preparaba nada, solo la absoluta carencia de una vertebración; sin chistes, sin tema, se entregaba a una hora por reloj y se sentaba delante de la audiencia profiriendo lo que le viniera a la cabeza, conducido por esa energía que ya he citado y citaré de nuevo, aunque sea repetitivo: el miedo.

El actor en peligro. El autor en peligro.

Hasta que alguien del público decía ¡basta ya! Y llegábamos a la hora.

Se hizo en circunstancias políticas de emergencia. Se hizo con fiebre, con las calles inquietas embanderadas como para una batalla.

Aún disfruto ese monologar que se ha dejado caer sobre mis últimos textos de manera preocupante. Me estoy quedando muy solo en mi mente. Es como una casa demasiado grande, con demasiados libros no leídos que acumulan polvo y desatan experiencias imposibles.

Me escribes y me haces hablar. Yo que estaba tan callado.

Ustedes, los investigadores.

Se meten en mis sesos con sus resonancias, sus electroencefalogramas llenos de montañas, como los Andes con sus nieves eternas, y consultan por qué hice lo que hice y cómo lo hice y para qué lo hice.

Pregunten por qué respiro.

No aprendí nunca a nadar, por eso floto tan bien.

Confieso que me ayudan estas preguntas. Desarrollan mi texto imposible que son las cartas de un viejo dramaturgo.

Siempre fui viejo, no he dejado de envejecer. Soy un comediante de varieté que lee demasiado rápido y dice lo que no debe. El tiempo me ha vencido y quizás no tenga tanto que contar.

Sueño con Maquiavelo y Montesquieu enseñando a jugar golf a un presidente demasiado joven.

Cartas a un joven presidente. No es malo el título.

En uno de tantos ejercicios, a través del ensueño dirigido, llevaba de mano de la imaginación a mis pobres alumnos al teatro donde estaban representando la obra que todavía no habían escrito.

El coraje para resistir la nada era impresionante. Algunos se quedaban en la niebla, otros, tenaces, seguían hasta ver el final de sus creaciones quizás inexistentes.

Por razones de salud, supongo, cada día leo menos, escribo menos y pienso más. Por eso acepté estas conversaciones.

¿Acaso investigo? No hago otra cosa.

Bocoteo una obra, una novela de detectives sin cadáver, sin crimen siquiera, tan solo indagación. Tal vez la escriba la próxima semana. Las preguntas de la pareja de detectives. Se llama *Netflix*. Te invitaré. Nunca estuvimos tan perdidos. Espero nos ilumine. Antes no me importaba encaminarme sin mapa ni brújula ni sextante ni cielo abierto ni estrellas. Hoy soy tan solo un viejo dramaturgo timorato a quien el cuerpo lo traiciona recordándole que el tiempo corre y las palabras se deshacen como si las hubiera escrito en el agua o en la arena.

*Netflix.*

Sobre los tiempos que vivimos. La guerra a lo lejos, siempre. El extravío, la carestía de la vida, la sensación de que habría que ir mucho más rápido si queremos llegar a alguna parte.

Ya no sé siquiera si deseo moverme de aquí.

Mis huesos me dicen “preferiría no hacerlo”.

*Netflix.*

Pero ya vez, hablo. Y pienso, que es lo que más duele.

*Mayo, 2022*



**Reseñas para interpretar  
dramaturgias contemporáneas**



## Daniel Dillon

Bachiller en la especialidad de Arte Dramático y máster en Estudios Avanzados de Literatura Española e Hispanoamericana. Como dramaturgo ha sido publicado en la revista *Telón de papel* Nro. 2 (1996), en el libro *Voces del interior* de la Universidad de Minnesota (1997), en la revista *Muestra* Nro. 16 (2007); y, además, publicó el libro *Nueve piezas cortas* con la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (2014). Ha sido premiado por Iberescena, con su obra *La Sala 14 o ¿quién es el verdadero enfermo?* (2009/2010), y ganó el Primer Concurso Nacional de Dramaturgia Teatro Lab, organizado por la Universidad de Lima, con la obra *Zombie*, estrenada en 2018.

# Reseñas para interpretar dramaturgias contemporáneas

Daniel Dillon  
Escuela Nacional Superior de Arte Dramático  
“Guillermo Ugarte Chamorro”

## Resumen

Las artes, que son estudiadas por la estética, sufren las transformaciones históricas de las sociedades, las culturas y el pensamiento. En este sentido, y en concordancia con cada época y lugar, manifiestan modos propios de expresión. Las dramaturgias, que se encuentran en la frontera de la teatralidad y la literatura, no serán ajenas a los cambios y, actualmente, parecen demandar nuevos modelos analíticos que las interpreten. Este documento tiene como propósito recopilar preguntas para contrastarlas con conceptos relevantes de las ciencias humanas que nos permitan comprenderlas mejor, lo que nos conduce a investigar en dos direcciones: recopilando de manera diacrónica teorías de análisis y reseñando conceptos de filosofía, estética, literatura, política e historia del drama. La selección de algunas preguntas analíticas contribuiría a la instrumentación de indagaciones prospectivas para textos de dramaturgias en aparición.

**Palabras clave:** análisis, drama, política, estética, identidad, cultura, sociedad, pensamiento

El extractivismo, el productivismo y el consumismo de la modernidad han heredado a la contemporaneidad la crisis ambiental del planeta a la par de una creciente deshumanización. En consecuencia, las profundas desigualdades sociales y el deterioro de los ámbitos político-institucionales suscitan que el individuo del nuevo milenio demande la recomposición de estatutos éticos, políticos y sociales que van siendo expresados por las artes. En esta razón y en correspondencia con los actuales tiempos de desplazamientos estéticos, las dramaturgias contemporáneas van a tender a reivindicar identidades y a incorporar en sus discursos problemáticas de la realidad objetiva, características que las lleva actualmente a plantear formas heterogéneas de enunciación.

Conviene empezar por reseñar lo que Ranciere refiere en *La división de lo sensible. Estética y Política* (2000) respecto de la conveniencia de re-pensar la estética desde las “maneras de hacer arte”, así como desde el “modo de ser de la obra de arte”. Un trabajo a largo plazo que debe reconsiderar la inteligibilidad y sentido de las artes evitando los regímenes estéticos instituidos: “Elaborar el sentido mismo de aquello que se designa con el término estética: no la teoría del arte en general, ni una teoría del arte que lo devuelve a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes” (p. 1). Plantea, además, que se podría estructurar un régimen de las artes en general tomando al teatro y a la escritura como modelos de la existencia sensible de la palabra, sin olvidar que sus formas establecen una relación inmediata con un cierto régimen de la política. En esta razón, la revisión de las relaciones de la estética y la política posibilitaría un estudio libre de juicios arbitrarios que conciba una teoría estética general de las artes. Lo que nos conduce a inferir ciertas interrogantes, tales como: ¿de qué manera evitar apreciar las artes sin encontrarnos subsumidos en un régimen de parte, ya sea ético de las imágenes, o mimético-representacional o estético-político de las artes?, ¿con qué criterios se pueden diseñar modelos de apreciación estética que propugnen al arte “individualizarse como tal”? Las respuestas son una tarea que Ranciere deja pendiente: “Debemos establecer un sistema que permita aclarar esa relación tan compleja existente entre el objeto final (la obra) y el sujeto inicial que da origen y es al mismo tiempo elemento que determina el resultado final de dicho proceso” (p. 11).

Los textos en el siglo XVIII y XIX, por ejemplo, enuncian preceptos éticos y estéticos con imaginarios plagados de principios clasicistas y religiosos. Calderón, Shakespeare, Goethe, Goldoni, Schiller, Musset, Valle Inclán convocaron imaginarios en sus poéticas respecto de las contradicciones del ser y del mundo; sin embargo, aquella dramaturgia va a caer en los excesos de orden sentimental y religioso propios del pensamiento de la época. Cabe acotar que las dramaturgias hasta el día de hoy, aún guardan semejanzas constitutivas, en mayor o menor grado, con la antigua tragedia ática.

Ahora bien, el cambio en la constitución del drama en el siglo XX, que Szondi examina en la primera parte de su libro *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, describe un drama que en su devenir histórico enfrenta su desaparición debido al desfase de su modelo formalista. Al respecto, Jean-Pierre Sarrazac, siguiendo a Bernard Dort, en el posfacio de la segunda edición de *El drama en el devenir* (2009) traducido por Viviescas, actualiza el concepto aduciendo que el drama no se reduce a un género; en este sentido, postula a un drama contemporáneo. A principios de siglo, en oposición al teatro naturalista de Stanislavski, Brecht propuso su “teoría del distanciamiento” y escribió una dramaturgia para su aplicación. Artaud, años más tarde, con su libro *El teatro y su doble* (1938) abrió paso a una nueva corriente teatral que se desarrolla hasta hoy, no se puede dejar de mencionar su influencia en los posteriores experimentos escénicos de Grotowski.

En la segunda mitad del siglo XX, tanto en Occidente como en Latinoamérica, las rupturas de ideales y pensamientos refrendan nuevas dramaturgias. Desde la filosofía, Fredric Jameson, en su posición marxista y hegeliana, escribiría su libro *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* (1991) donde señala el fenómeno de reordenamiento de las clases sociales y, con ello, una nueva manera de ver el arte denominado posmodernismo: “El caso de su existencia depende de la hipótesis de una ruptura o golpe radical, que generalmente se remonta a finales de los años cincuenta o principios de los sesenta” (p. 3). Cabe preguntarse al respecto ¿qué imaginarios predeterminan estas transformaciones?, ¿denotan sujeción, aun cuando contravienen un sistema establecido y un orden de sentidos y palabras?, ¿cuáles imaginarios prevalecen en un incontrastable proceso evolutivo que trae consigo muchas veces un determinismo respecto del concepto “humanidad”?

Cambios trascendentes en las teorías del conocimiento continuarán produciéndose en el siglo XX. Las ciencias humanas y sociales profundizan en teorías sobre el Yo, el ser, la consciencia, la persona, el sujeto y el individuo. Freud en *El yo y el ello* (1924) había ya dividido y fracturado la noción describiendo un Yo como producto del Ello, el Ello como imaginario del sistema hegemónico que mantiene sumergido al Yo, lo que habría distorsionado al individuo social. Por su parte, Michel Foucault, en el prefacio de *Las palabras y las cosas* (1968), da un paso adelante cuando refiere que los órdenes empíricos son los que nos hacen ser de cierta manera, pues son los “códigos fundamentales de una cultura (...) los que rigen el lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas” (p. 6). Las dramaturgias de Beckett, Pirandello, Ionesco, Sartre y Camus revelan una consciencia del ser: el individuo sometido a un absurdo existencial. No se puede dejar de lado la alusión sociológica del concepto de otredad cuando Todorov, en su libro *La conquista de América* (1987), argumenta que el Otro que llega a Latinoamérica y nos mira de otra manera, con otros ojos, nos hace lo que somos y nos construye identidad, “porque el otro está por descubrir. El asunto es digno de asombro, pues el hombre nunca está solo y no sería lo que es sin su dimensión social” (p. 257). Las artes en Latinoamérica, con sus inmanentes cosmovisiones mágico-religiosas, al confrontarse con la llegada del Otro, generarán sus propios rasgos identitarios. Sarrazac (2009) hace alusión a una pulsión en la relación con el Otro:

La pulsión rapsódica —que no significa ni abolición ni neutralización de lo dramático (esa irremplazable relación inmediata de sí al otro, el encuentro siempre catastrófico con el Otro que constituyen el privilegio del teatro)— procede en efecto por un juego múltiple de aposiciones y oposiciones. (p. 2)

La filosofía continúa abordando crisis sustanciales desde el constructo político del poder. Giorgio Agamben, en su *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* (1998), alude a las ideas de Platón y Aristóteles respecto de la vida políticamente cualificada: *bios*, y de la vida natural del individuo: *zoe*, y evidencia la posesión de la vida nuda por parte del poder soberano: “en cualquier caso, el ingreso de la *zoe* en la esfera de la *polis*, la politización de la nuda vida como tal, constituye el acontecimiento decisivo de la modernidad, que marca una transformación radical de las categorías político-filosóficas del pensamiento clásico” (p. 13). Agamben define el ser en la vida nuda, la vida natural de la condición humana en

interacción con los modelos institucionalizados, “el modelo jurídico-institucional y el modelo biopolítico del poder confluyen inseparablemente en la vida nuda” (p. 15). Dicho esto, podemos reconocer una teatralidad que se subsume en redefiniciones y que gradualmente adquiere, conforme discurre y discursan los tiempos, una presencia en nuevos territorios diversificando dispositivos y elementos constitutivos no contemplados anteriormente. Filósofos como Nietzsche, Derrida, Morin, Lefebvre enuncian pensamientos transformadores, mientras que estudiosos de la teatralidad como Féral, Grüner, Fischer Lichte plantean desplazamientos conceptuales y crisis representacionales de la teatralidad legitimando presentaciones colectivas y acciones performáticas de las cuales dan cuenta los estudios teatrales. Por su parte, las dramaturgias tradicionales, durante el siglo XX, son objeto de cuestionamientos al ser señaladas como productos que entrañan un desfase en su constitución de tipo hegemónico y logocéntrico.

La literatura, mientras tanto, discurre de la modernidad a la contemporaneidad entre corrientes y estilos diversos, actualizando principalmente sus discursos, innovando la organización estructural de los mismos e incluso, en algunos casos, concediendo el arreglo del aspecto visual de los textos. Aunque instaurado o predeterminado en algún término, se reconoce que el fenómeno de la escritura es acto de una sola identidad expresándose en la instancia narrativa, entendida esta como un proceso en dos fases: la primera, que sucede en la imaginación y la memoria autoral; y, la segunda, objetivada en las reglas gramaticales de las palabras escritas.

Respecto a las teorías de análisis literarios, la retórica interroga sobre “quién escribe”, “qué es lo que enuncia” y si el relato está “bien estructurado”. Esta teoría analítica interroga principalmente lo intratextual, sin dejar de preguntarse por la biografía, la producción bibliográfica del autor y la estructura externa o formal. En las dramaturgias se reconoce la acción dramática, la fábula, los personajes y los espacios y tiempos de la obra. Con el fin de instrumentar las actuaciones, estos análisis se enfocan en los personajes; su identidad respecto al origen geográfico y étnico; su edad, sexo, apariencia física; sus rasgos psicológicos o de naturaleza cognitiva en el habla; sus rasgos de identidad moral, ideológica, de creencias, de intencionalidad a futuro; su estatus económico, social, político, el grupo social al que pertenece; su profesión, ocupación, situación eco-

nómica, rol social, reconocimiento de la comunidad, grado de autoridad. Respecto al macrotexto, la retórica analiza la tesis, premisa, tema central, metáforas del texto en su generalidad y en sus partes.

La trascendencia de los formalistas rusos en el segundo cuarto del siglo XX radica en que van a conformar un movimiento que le confiere estatuto científico a su estudio, a partir de una teoría y crítica literaria. De este grupo, el antropólogo y lingüista Propp presenta su ensayo *La morfología del cuento* (1928), en el que suscribe un análisis de las funciones narrativas y de los patrones y coincidencias con los que se estructuran los discursos. Esta teoría se consolida con los avances en la lingüística de los estudios de Saussure y con los escritos de Benjamin y Adorno sobre la Estética. El *Análisis estructural del relato* (1966) es el estudio de Barthes que, en oposición a la retórica y fundamentándose en la lingüística, precisa la más mínima unidad del discurso textual. Barthes deja espacio a lo sociológico, un vacío que Mijaíl Bajtín parece ocupar cuando escribe su teoría del discurso y la cultura en *Estética de la creación verbal* (1982). Bajtín señala tres tipos de relaciones en los textos: entre objetos, entre sujeto y objeto, y entre sujetos; y describe una conciencia del sujeto: “Yo me conozco inicialmente a través de otros, de ellos recibo palabras, formas, tonalidad, para formar una noción inicial de mí mismo” (p. 360). Además, alude con lucidez al sujeto en la narración cuando señala la orientación semántica del héroe: “la posición del autor es fuerte y autoritaria, y la independencia del héroe con su orientación existencial es mínima, el héroe casi no vive, sino que se refleja únicamente en el alma del autor activo que es el otro que se posesiona del héroe” (p. 151). La instancia narrativa, el Yo en la dramaturgia, vendría a ser equivalente a la posición del autor activo. ¿La posición del autor activo se encuentra en la acción del héroe? En la narración, ¿hay valores puestos por la autoría activa en los personajes-héroes?

El Yo que se materializa en el cruce del imaginario con el lenguaje no es la autoría real omnisciente, la tercera persona no es más que un artificio del acto narrativo; por ende, solo existe la primera persona desdoblada en narrador. Gérard Genette (1972), en su ensayo *El discurso del relato*, encuentra aproximaciones y diferencias entre la diégesis y mimesis y, entre el relato y el discurso desde el tiempo, modo y voz: “El tiempo y el modo se refieren a las relaciones entre historia y relato; mientras que la voz designa a la vez las relaciones entre narración y relato,



y entre narración e historia” (p. 5). El análisis estructural se asienta en las bases de la lingüística y observa niveles en la organización textual, las relaciones en la narración con un sujeto enunciado y el sujeto de la enunciación en la instancia narrativa, análisis pertinente para los actuales textos dramáticos. Bernat Castany en “Reseña de *Figuras III* de Gérard Genette” (2008) resume la teoría de Genette y, en cuanto al modo, refiere que “es el nombre genérico que damos a las formas del verbo empleadas para afirmar con mayor o menor intensidad la cosa de la que se habla, así como para expresar los diferentes puntos de vista desde los que se la considera” (p. 11). En este sentido, las dramaturgias actuales pueden ser interrogadas sobre ¿cuál es el punto de vista (o puntos de vista) que expresa(n) o enuncia(n) la(s) identidad(es) en el texto?, ¿el segmento es narrado, dialogado, mixto?, ¿de qué manera es narrado? Shlomith (2001) en su artículo “Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)”, al referirse a la voz, explica los dos tipos de narrador desde la primera persona: “Así las manifestaciones gramaticales de la primera persona pueden designar, bien refiriéndose a sí mismo como narrador, bien a la identidad entre narrador y uno de los caracteres de la ficción” (p. 190).

Es relevante interrogar a la voz que se evidencia en el nivel textual: ¿el narrador es heterodiegético o participa en la narración como protagonista (autodiegético) o testigo? En actuales dramaturgias autobiográficas, la voz es la autoría misma. Carles Batlle (2015), en su artículo “La segmentación del texto dramático contemporáneo (un proceso para el análisis y la creación)”, recurre a Wolfgang Iser para designar en la narración un “receptor implícito”. La actualización de la obra sucede en la recepción, “la obra de arte —dice Wolfgang Iser (1989: 149)— es la constitución del texto en la conciencia del lector” (p. 383). En el hecho escénico, un receptor implícito actualizará las significaciones del texto que aparece traducido al lenguaje escénico. Batlle destaca el modelo semiótico-estructuralista que propone el análisis de las dramaturgias como la observación de una compleja relación entre los segmentos, fragmentos, unidades de contenido textuales. Cita a Pavis, quien ha dado cuenta de la pertinencia de segmentar y, además, de la necesidad de reconocer “tipologías de la palabra”, es decir, formas verbales, reparto de la palabra entre los locutores, si es verso o prosa, monólogo, diálogo, soliloquio. ¿Qué tipologías de la palabra encontramos en las dramaturgias actuales? Finalmente, Batlle (2015) presenta un modelo de análisis con preguntas en un esquema de

dos fases, las “grandes secuencias” y las “microsecuencias”, especificando los movimientos y relaciones al interior de cada segmento. Este método analítico interroga a los textos actuales:

¿El personaje tiene una identidad propia, diferenciada de los otros personajes, del actor que lo representa, del autor, del espectador? ¿Hay una ilusión teatral en el interior mismo de la convención teatral? ¿O se abolen las líneas de separación entre lo que es imaginario y lo que es real, entre la historia representada y la representación, entre el personaje y el actor-autor-espectador, entre el lugar de la acción y la escena? (p. 385)

En la literatura comparada de fines del siglo XX, el análisis literario imagológico es una propuesta dentro de la teoría analítica que busca reconocer aproximaciones y oposiciones entre culturas desde los imaginarios que producen los textos. Hugo Dyserinck (2016), en el capítulo “Imagología comparada”, refiere que “a través del análisis de las imágenes y del papel que desempeñan en el encuentro de los distintos pueblos, la imagología pueda contribuir a eliminar las nociones que obstaculizan el entendimiento entre las culturas” (pp. 281-282). En los imaginarios que produce el texto, en los macro- y micro segmentos, ¿cuáles muestran imaginarios de la mirada de un Otro?, ¿se encuentran semejanzas, diferencias u oposiciones en las imágenes con otras culturas, otras artes, otros pueblos, otros pensamientos?, ¿la narración se enuncia impersonal, subjetiva, fragmentada? La propuesta de Boadas, Navas de Pereira y Plaza (2015) en su artículo “La imagología literaria: una propuesta de aplicación”, ofrece una síntesis de la teoría metodológica imagológica que Daniel-Henri Pageaux (1994) describe en su ensayo “De la imaginería cultural al imaginario”. En la narración, ¿qué imaginarios señalan la posición de un Yo y un Otro respecto de la cultura y sociedad presentes?, ¿hay segmentos en que se determinan imaginarios de un Otro refiriéndose al Yo? ¿Cómo se comporta la narración considerando al Otro?, ¿con un pensamiento propio, opuesto o discrepante? ¿Hay segmentos de imaginarios que denoten identificación, sumisión, indiferencia, acción de acercamiento o alejamiento en la relación con el Otro? ¿Qué contenidos temáticos se focalizan en las acciones, qué campos de conflicto están presentes? ¿Hay imaginarios en segmentos de texto en los que se valora positiva o negativamente el contexto? ¿Qué imaginarios del Otro representan un mundo, una historia, una forma de sociedad? ¿Lo lexical tiene un lenguaje académico, culto, científico o coloquial ex profesamente?

En conclusión, las perspectivas artísticas señalan claramente una contraposición con las corrientes estéticas institucionalizadas, por lo que tienden a imbricarse en la realidad objetiva. En esta reconstitución, los textos de dramaturgia, más o menos dispares, van a desdeñar estilos literarios desplegando diversas formas textuales y organizando contenidos que reivindican aspectos de identidad, además de evitar marcas de ilusión. De esta manera, los textos pueden presentarse expositivos, descriptivos, argumentativos y, en tanto narrativos, la voz o las voces pueden ser personajes o borrarse como tales. Escritas en verso o en prosa, tienden a la mezcla, mediante diálogos y monólogos con testimonios autobiográficos y autoficcionalados, o testimoniando hechos reales. Por tanto, las preguntas planteadas serían aún insuficientes para comprender los nuevos y acotados espacios de textos en aparición, relacionados con una relatividad de pensamientos y con una teatralidad en permanente y orgánica reconstitución.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* (Trad. A. Gimeno Cuspinera). Pre-textos.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal* (Trad. T. Bubnova). Siglo XXI Editores. <https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2012/10/estetica-de-la-creacion-verbal.pdf>
- Batlle, C. (2015). Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea: una solución. *Pausa*, (37). <http://www.revis-tapausa.cat/modelo-partitura-y-material-en-la-escritura-dramatica-contemporanea-una-solucion/>
- Boadas, A. M., Navas de Pereira, H. y Plaza, J. (2015). La imagología literaria: una propuesta de aplicación. *Núcleo*, (32-33), 137-170.
- Castany, B. (2008). Reseña de *Figuras III* de Gérard Genette. Universitat de Barcelona. <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34775/1/564817.pdf>
- Dyserinck, H. (2016). Imagología comparada. *1616: Anuario de literatura comparada*, (6), 281-292. [https://revistas.usal.es/index.php/1616\\_Anuario\\_Literatura\\_Comp/article/view/15984](https://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/article/view/15984)
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI Editores.
- Freud, S. (1924). *El yo y el ello* (Trad. Luis López-Ballesteros). <https://agapepsicoanalitico.files.wordpress.com/2013/07/yo-y-el-lo.pdf>
- Genette, G. (1972). *El discurso del relato. Ensayo de método (orden, duración, frecuencia, modo)* (Trad. Narciso Costa Ros). Editions du Seuil.
- Jameson, F. (1991). *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. <https://cursosupla.files.wordpress.com/2017/08/jameson-f-el-posmodernismo-o-la-logica-cultural-del-capitalismo-avanzado.pdf>
- Pageaux, D. H. (1994). De la imagería cultural al imaginario. En P. Brunel e Y. Chevrel (Dirs.), *Compendio de literatura comparada*, 101-131. Siglo XXI Editores.

- Ranciere, J. (2000). La división de lo sensible. Estética y política (Trad. Antonio Fernández Lera). <https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>
- Sarrazac, J. P. (2009). El drama en devenir. Apostilla a L'avenir du drame (Trad. Víctor Viviescas). Paso de Gato, Cuadernos de Ensayo Teatral 12.
- Shlomith, R. (2001). Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette). En Enric Sullà (Ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, 173-192. Crítica Grijalbo-Mondadori.
- Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico* (Trad. Javier Orduña). Dykinson S. L.
- Todorov, T. (1987). *La conquista de América, el problema del otro*. Siglo XXI Editores.



**Filosofía de la praxis escénica  
en el metateatro**



## **Jorge Dubatti**

Buenos Aires, 1963. Es doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Catedrático titular regular de Historia del Teatro Universal, en la Carrera de Artes de la UBA. Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En 2001 fundó la Escuela de Espectadores de Buenos Aires y la dirige desde entonces. Ha contribuido en abrir 74 escuelas de espectadores en diversos países. Su libro más reciente es *Teatro y territorialidad* (2020). Actualmente, también es subdirector del Teatro Nacional Cervantes.

Fotografía tomada por Gustavo Gorrini



# Filosofía de la praxis escénica en el metateatro

Jorge Dubatti  
Instituto de Artes del Espectáculo,  
Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Al admirado y querido maestro Jorge Ricci (1946-2021),  
*in memoriam*

En el corpus histórico de las dramaturgias argentinas, literaturas del acontecimiento teatral,<sup>1</sup> la pieza *Actores de provincia* (Jorge Ricci, 1991) posee la relevancia del clásico contemporáneo y reclama todos nuestros esfuerzos para una mayor comprensión de su poética automodélica.<sup>2</sup>

Ya hemos analizado, en un estudio anterior (Dubatti, 2021), su vínculo intratextual de creación-investigación con el ensayo *Hacia un teatro salvaje* (Jorge Ricci, 1986; reeditado más tarde como *El teatro salvaje*, 2011 y 2021), una de las primeras contribuciones centrales a la reflexión sobre la producción de artes escénicas en provincia. *El teatro salvaje* es un tratado sobre territorialidad escénica intranacional, sobre el problema de las

---

1 Así, en plural, según una mirada destotalizadora de los teatros en los territorios argentinos, complementaria con el pensamiento de Ricci; véase al respecto Dubatti, 2020a.

2 *Actores de provincia* se estrenó en julio de 1991, en la Sala Mayor del Teatro Municipal de Santa Fe, con el Equipo Teatro Llanura, dirección de Rafael Bruza. Elenco: Luis “Yiyo” Novara, Rubén “Fica” Gattino, Jorge Ricci, Cristina Domínguez y Alberto Orellano. Escenografía y vestuario: Pedro Cánaves. Música: Roberto Belgradi. Iluminación: Miguel Novello. El recorrido de funciones y viajes entre 1991 y 1996 evidencia la aprobación del público y la crítica, así como su ingreso a un circuito de prestigiosos festivales nacionales e internacionales. En octubre de 1991 *Actores de provincia* participa en el Cuarto Festival Nacional de Teatro de Córdoba. En noviembre representa a la Provincia de Santa Fe en la Fiesta Nacional de Teatro (allí recibe los premios Mejor Obra, Mejor Dirección, Mejor Actor de Reparto para Luis Novara y Mejor Iluminación) y viaja a Buenos Aires por invitación de la Dirección del Teatro Municipal General San Martín. En 1992 realiza temporada en Caracas (Venezuela) y en 1993 en el Teatro Payró de Buenos Aires (a Jorge Ricci le otorgan el Premio ACE Mejor Actor Off Corrientes). También en 1993, en noviembre, *Actores de provincia* participa en el Festival Universitario de Cali (Colombia) y da funciones en diversas ciudades del Valle del Cauca. En 1994 realiza presentaciones en el Festival del Sur de Canarias (España) y en 1995 en el Festival de Manizales (Colombia). En octubre y noviembre de 1995 el Equipo Teatro Llanura lleva *Actores de provincia* en gira por España y Francia e interviene en bienales y festivales en Murcia, Alicante, Cádiz y París. En 1996 se presenta en los festivales internacionales de Málaga, Logroño y Vittoria del País (España), Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami (Estados Unidos) y en la Temporada Internacional de Teatro en Plaza Vespucio Shopping de Santiago de Chile.

fronteras y los circuitos internos al teatro argentino y entre los teatros argentinos. *Actores de provincia* puede ser pensada como una puesta en texto dramático de las proposiciones del ensayo y una culminación ampliada (Dubatti, 2021, p. 10) de ese pensamiento orgánico que busca “crear una dramaturgia propia y un lenguaje de equipo” en territorio (*El teatro salvaje*, 2011, p. 168).<sup>3</sup>

En esta ocasión nuestro objetivo es destacar en *Actores de provincia* un procedimiento que configura la composición de la poética en su dimensión triádica (estructura + trabajo + concepción): la exposición de una filosofía de la praxis escénica que Jorge Ricci, en tanto artista-investigador productor de conocimiento en / desde / para / con el hacer teatral, despliega en la obra a través de las didascalias y del habla de los personajes en situación dramática con el “viejo truco del teatro dentro del teatro”, como afirma conscientemente el personaje de Yiyo (2011, p. 59). En *Actores de provincia* Ricci disemina expresiones de su pensamiento teatral, muchas de ellas en relación intratextual con *El teatro salvaje*.<sup>4</sup>

Es pertinente aclarar que llamamos filosofía de la praxis escénica y pensamiento teatral a la producción de conocimiento que el artista, el técnico-artista y otros agentes de la producción teatral generan desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral. Se trata de una razón de la praxis, muchas veces contrapuesta a una razón lógica (geométrica, matemática) y a una razón bibliográfica (de cita de autoridad). Podemos distinguir un pensamiento teatral implícito en la obra (en su estructura, en sus procesos, etc.), por ejemplo, en tanto metáfora epistemológica<sup>5</sup>, y un pensamiento teatral explícito cuando es expuesto meta-artísticamente.<sup>6</sup>

---

3 Todas las citas de *El teatro salvaje* y *Actores de provincia* se hacen por la edición de Colihue de 2011.

4 Para el concepto de intratextualidad seguimos a José Enrique Martínez Fernández: “[...] cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor. El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto. La ‘obra’ es, por así decir, una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero tejido” (2001: 151-152).

5 Umberto Eco afirma: “El modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (*Obra abierta*, 1984: 88-89). Agreguemos que en la poética no sólo se inscribe la visión de la ciencia o la cultura de la época: también la del artista-investigador en su singularidad, en este caso la visión/concepción de Jorge Ricci.

6 Para ampliar las nociones de artista-investigador y filosofía de la praxis escénica, véanse Dubatti 2020b y Lora-Dubatti 2021; sobre la distinción entre pensamiento teatral implícito y explícito, Dubatti 2020c.

Ricci demuestra ser un fecundo artista-investigador, sin duda uno de los referentes insoslayables de Latinoamérica, no solo a través de sus ensayos, sino también (y especialmente) desde el metateatro en su dramaturgia.<sup>7</sup> Ya hemos puesto el acento, en otras ocasiones, en la importancia del metateatro como forma de producción de conocimiento desde la praxis escénica (Dubatti, 2014, p. 82 y 2020b, p. 25). Consideramos que *Actores de provincia* es, en esta dimensión metateatral, un caso notable de producción de conocimiento sobre el teatro, y nos detendremos en algunas de las formulaciones de ese pensamiento explícito, en particular las vinculadas a la liminalidad del acontecimiento teatral (Dubatti, 2020d, pp. 51-108) que, en 1991, marca una modernización para la teatrología argentina.<sup>8</sup> Reconocemos en el metateatro, además, la plenitud de la conciencia crítica de Ricci en el autoanálisis de su propia poética, así como el valor de sus observaciones sobre el acontecimiento teatral desde una fenomenología de la experiencia de la praxis artística. Varias de las tempranas afirmaciones de Ricci son hoy fundamentos de la Filosofía del Teatro (Dubatti, 2020d). Si bien las observaciones de Ricci, su pensamiento metateatral explícito, parten de los rasgos automodélicos de la poética de *Actores de provincia*, no clausuran su alcance de producción de conocimiento a esta pieza, sino que valen como afirmaciones teóricas generales sobre el acontecimiento teatral.

Hemos señalado que la estructura de *Actores de provincia* radicaliza su dimensión automodélica (Dubatti, 2021, p. 19). Su originalidad y singularidad la apartan de los procedimientos convencionalizados en las dramaturgias argentinas hacia 1990. La historia que despliega la

---

7 El “viejo truco” del metateatro está presente en varias de sus obras, por ejemplo en las incluidas en la edición de 2011, que lleva deliberadamente como título integrador *Teatro salvaje. Historias de actores de provincia: Zapatones, El cuadro filodramático, Actores de provincia, Café de lobos, La mirada en el agua*. En dicho volumen, en entrevista con Marcela Bidegain, Ricci reconoce: “En cuanto a la temática del Equipo Teatro Llanura, se fueron desarrollando dos vertientes: una que habla de los actores de provincia, del teatro dentro del teatro; y otra que escarba en la existencia de personajes que son nuestros contemporáneos y comparten nuestras utopías” (Bidegain, 2011: 232-233). Incluso *Actores de provincia, Café de lobos* y *La mirada en el agua* pueden ser leídos como una trilogía dramática metateatral a partir de un personaje común: el Gordo, el director.

8 Venimos insistiendo en el aporte incalculable que las/los artistas-investigadores realizan desde el siglo XIX, con su filosofía de la praxis escénica, a la teatrología nacional. Véase al respecto Dubatti, 2017.

pieza<sup>9</sup> plantea, desde la acotación que abre el texto, a un grupo teatral y el territorio micropolítico del trabajo en un ensayo, en una sala independiente de una pequeña ciudad sudamericana (p. 55). “Un grupo de gente de teatro ensaya en el escenario de un teatro sencillo” (p. 55). En enlace intratextual, el espacio del ensayo es uno de los objetos principales de análisis en *El teatro salvaje*, donde Ricci lo define como “el trabajo privado” de los grupos, mucho más gratificante y fecundo que la “impotencia de los trabajos públicos”, correspondiente a los “montajes y representaciones” (p. 161). *Actores de provincia* escenifica el “trabajo privado”, conectado sin embargo con la realidad social e individual, el arte universal y la trascendencia.

Los integrantes del grupo (el Gordo, director; Miguel, técnico; Yiyo y Fica, los actores) interactúan en el ensayo: ponen luces, representan escenas, las discuten y reflexionan sobre lo que están buscando, descansan, comen, toman mate, se pelean, se marchan, etc. A partir del esquema inicial, con el que se abre la obra, distinguimos dos planos dramáticos en distintos niveles poéticos:

- a) La situación de interacción en el ensayo (o situación de marco).
- b) El mundo representado de las escenas de la obra ensayada (o situación de la historia enmarcada): “dos tipos que viajan de pueblo en pueblo y de tren en tren para alcanzar la trama que los lleve al conflicto y el conflicto que los lleve al final” (p. 61); “un loco corre alrededor de un ángel de mármol en una plaza pueblerina. El ángel cobra vida y le dice: ‘La eternidad no vale tu esfuerzo’. El loco se espanta y corre por el campo hasta transformarse en una estatua de sal. Al otro día, el ángel aparece pulverizado por un rayo y el loco desaparece para siempre” (pp. 62-63).

Si bien inicialmente podemos inteligir uno y otro plano (por ejemplo, el Gordo va pidiendo las “escenas” a los actores, lo que implica que hay un texto o al menos una dramaturgia ya diseñada y ensayada), pronto comienzan a borrarse los límites. Marco e historia enmarcada se mezclan

---

<sup>9</sup> Para el concepto de historia y su ángulo de análisis, seguimos a Mieke Bal: “Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento” (1990: 13).

y ya no podremos saber con certeza cuándo se está representando una escena y cuándo no. “Cierto que es incierto”, dicen los actores (p. 59). Además el director se refiere a la obra que ensayan y parece tener el mismo nombre de la obra de Ricci que leemos/expectamos: “Actores no es solo una obra de teatro, es también una vieja cuestión entre nosotros ¿no?” (p. 79). *Actores de provincia* escenifica el ensayo de la obra *Actores de provincia*. El director, por la familiaridad y frecuentación del equipo con el nombre de la pieza, abrevia el título y lo reduce a la primera palabra.

El momento de mayor indeterminación y puesta en suspenso de toda certeza de referencialidad se constituye con la aparición del Ángel o la Muchacha Desconocida que, como el mismo texto explicita, corresponde a lo “inexplicable” (p. 55), a “algo fuera de libreto” (p. 71), es “una aparecida” que “no figura en los padrones” de la Asociación de Actores (p. 73). Marco e historia enmarcada se desdelimitan deliberadamente. Ricci trabaja con la construcción de liminalidad entre los planos, en las múltiples facetas que reconocemos en lo liminal: las conexiones entre campos diversos, los pasajes y umbralidades, las superposiciones, las interacciones, los territorios compartidos, las tierras de nadie, los dominios borrosos, las figuras del tercero incluido (de lo que es y no es al mismo tiempo), etc. (Dubatti, 2021, p. 21).

Pero la estructura se complejiza incluso más. Ya avanzada la obra, de pronto se manifiesta un tercer plano que engloba e incluye a los otros, que re-coloca toda la intriga (los dos planos dramáticos mencionados: a y b) en situación de obra representada: “Se oye *una voz potente* que dice el siguiente texto” (p. 76, énfasis nuestro). Es decir, desde la extraescena alguien (que no reconocemos entre los integrantes del grupo) lee una didascalia del texto que se está representando: “Los actores tratan de descubrir en qué pueblo va a suceder la historia que están por vivir” (p. 76). Hay que conectar esa voz externa a la escena (que no corresponde a ninguno de los personajes) con otras manifestaciones posteriores de ese tercer plano: sobre el cierre, “Miguel entra a dar órdenes a otro técnico que está *afuera*” (p. 82, el énfasis es nuestro) y luego “Mientras, las órdenes de Miguel, *como un eco*, van siendo repetidas por una voz grabada que es la del *verdadero director del espectáculo*” (p. 82, nuevamente énfasis nuestro). Miguel opera como un personaje-puente entre el ensayo que vemos en escena y el que está fuera de escena. Este tercer plano externo, “afuera”, incluyente y en simultaneidad, otorga a la intriga del Gordo y su equipo estatus de

representación y coloca el “verdadero” marco de enunciación fuera de la historia inicial.

Aparece un nuevo ensayo mayor (de marco), el del “verdadero director”, el “otro técnico que está afuera” y la “voz potente”, que incluye la representación de una obra que, a su vez, representa a un grupo ensayando (historia enmarcada). Ensayo de marco (enunciación teatral) y ensayo enmarcado (enunciado dramático). Estructura en abismo, a la manera borgeana, autor admirado por Ricci. Lo que creíamos interacción laboral en el ensayo, era representación de una obra que cuenta un ensayo teatral. Se ensaya una obra que representa un ensayo.

En tanto la situación de interacción en el ensayo (o situación de marco) está en la extraescena, solo recibimos de ella unos pocos indicios. “¡Que imaginen!”, dice Fica (p. 60, y más tarde en p. 69), refiriéndose a los espectadores. El mundo representado (o situación de la historia enmarcada) es toda la obra que hemos visto y en la que finalmente no podíamos distinguir cuándo se representaba y cuándo no. Marco e historia enmarcada iniciales (planos a y b) pasan a ser la historia enmarcada por una nueva situación de marco (“afuera”, externa, cuyos indicios provienen de la extraescena).

Ricci trabaja con una estructura originalísima que hace de la liminalidad un artificio protagónico y una resignificación de la metateatralidad. Para Ricci la liminalidad es constitutiva de lo teatral, como sostiene en el siglo XXI la Filosofía del Teatro. Son múltiples las tensiones liminales: entre ensayo de marco (extraescena) y ensayo enmarcado (escena); entre la realidad del grupo teatral (historia de marco) y la ficción que representa (historia enmarcada); entre la ficción dramática y el espectáculo real que representa el Equipo Teatro Llanura (recordemos que dos personajes del grupo llevan los sobrenombres de los actores “Yiyo” Novara y “Fica” Gattino; el Gordo es el *alter ego* del propio Ricci; Miguel, el técnico, tiene el nombre del iluminador Miguel Novello).

También se liminalizan la geografía real (Santa Fe) y la geografía poética (los diversos espacios dramáticos representados, entre ellos una Santa Fe de ficción) (p. 61); lo autobiográfico (p. 64) y lo universal; la *poiesis* construida por los artistas y la *autopoiesis* (la obra que se construye a sí misma); “la realidad y la ficción”, como dice el Gordo (p. 81); y, especialmente, la vida y el arte, la vida cotidiana profana en provincia y lo

hierofánico<sup>10</sup> del arte (la aparición del Ángel / la Muchacha que no forma parte del grupo), entre la precariedad de las condiciones materiales de producción de los actores de provincia y el hallazgo de “la trascendencia”, del “suceso extraordinario” (p. 75).

El pensamiento metateatral explícito de *Actores de provincia* expone la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral en diversos momentos de la intriga. Por la singularidad estructural de la historia, lo hace en una doble referencia: la liminalidad en el proceso de ensayos y la liminalidad en el acontecimiento teatral en sí con espectadores en convivio. Detengámonos en una selección de esas marcas metateatrales.

FICA: ¡Yiyo!

YIYO: ¿Qué?

FICA: ¿Qué estamos haciendo?

YIYO: ¿Cómo?

FICA: ¿Que qué obra estamos haciendo?

YIYO: Ya te lo dije... la que está pensando.

FICA: ¿Pero la está pensando o la estamos actuando?

YIYO: La está pensando y la estamos actuando.

FICA: ¿Pero dónde estamos, entonces?

YIYO: En la cabeza del Gordo.

FICA: ¿En la cabeza del Gordo o en el escenario?

YIYO: En el escenario que es la cabeza del gordo.

FICA: ¿Y si rajamos?

YIYO: ¿De dónde?

FICA: De la cabeza del Gordo.

YIYO: No podemos. Esto es como un teatro cerrado.

FICA: ¡*Madonna vérgina!* ¿*To be or not to be?*

YIYO: ¡*Eco!* ¡*To be!* (2011, pp. 56-57)

Ricci se refiere a la zona del acontecimiento de ensayo, es decir, a la liminalidad primaria que distingue la Filosofía del Teatro como constitu-

---

10 El concepto de hierofanía (manifestación de lo sagrado) es propuesto por Mircea Eliade (*Lo sagrado y lo profano*, 1993).

tiva y fundante del acontecimiento teatral.<sup>11</sup> La multiplicación de la zona de experiencia establece aquí un territorio común, de dominios borrosos, entre la materialidad de la sala y el escenario, el espacio a la vez territorial y desterritorializado de la *poiesis* (generada por las acciones corporales de los actores y por el texto convocado), y la subjetivación que contagian desde su propuesta el director y el equipo. Ricci vuelve a poner el acento en la zona de subjetivación que constituye el acontecimiento teatral, en la subjetividad grupal, cuando el director niega que puedan hacerse reemplazos en el equipo creativo y técnico: “*Actores* no es solo una obra de teatro, es también una vieja cuestión entre nosotros ¿no?” (p. 79).

La zona de subjetivación que surge de la experiencia teatral (especialmente en los ensayos) es tematizada por Ricci en *El teatro salvaje*, de allí su insistencia en formar equipo. En el “Epílogo tardío” de 2011 pasa en limpio cuatro elementos que siente perdurables de *El teatro salvaje*: su elogio del trabajo en equipo; la construcción de un lenguaje y una dramaturgia que favorezcan la pertenencia y la identificación; el encuentro de interlocutores; y, muy especialmente, la construcción de una “república de iguales” (p. 222), expresión que refiere tanto a la igualdad en la micro-política interna del grupo y del acontecimiento teatral, como a la de un federalismo nacional real y concreto, que iguale las oportunidades y los reconocimientos para todos/as los/as argentinos/as en los diversos territorios del país.

Ricci destaca explícitamente el carácter inclusivo, poroso y absorbente de la matriz teatral en su liminalidad primaria: “¿Te das cuenta que todo lo que tocamos se vuelve teatro?” (p. 69). Más tarde esa expresión será repetida literalmente por Yiyo (p. 79). Todo componente de la vida cotidiana (de existencia previa), sean textos, objetos, cuerpos, experiencias, accidentes, azar, etc., pueden ser absorbidos y transformados en acontecimiento teatral por la zona de experiencia y subjetivación que surge de la multiplicación de convivio + *poiesis* corporal + expectación en territorio. La liminalidad inclusiva del acontecimiento teatral (en el acontecimiento) *escribe* y *reescribe* textos, *elabora* y *reelabora* experiencias en su zona. Esa condición de inclusión y absorción otorga fuerza de existencia y

---

11 Fenomenológicamente diferenciamos una liminalidad primaria del teatro-matriz (de presencia inexorable en el acontecimiento teatral) y una liminalidad secundaria del teatro liminal (cuando el acontecimiento teatral se liminaliza con otros campos ontológicos: rito, educación, salud, deporte, ciencia, etc.). Sobre estas nociones, Dubatti, 2016.



capacidad de sobrevivencia (a través del tiempo y a pesar de todas las adversidades, entre ellas la reciente pandemia) a la matriz teatral, sin duda una de las invenciones culturales más maravillosas de la Humanidad, uno de los grandes tesoros de la cultura. La matriz teatral (zona de experiencia y subjetivación que resulta de la multiplicación de convivio + *poiesis* corporal + expectación) todo lo transforma en teatro.

También en torno de la liminalidad giran las observaciones vinculadas al “suceso extraordinario” y la “trascendencia” en el acontecimiento teatral (*passim*, son términos sobre los que Ricci vuelve una y otra vez). Detengámonos en el monólogo/retrato del director, en el momento de la aparición del Ángel o la Muchacha Desconocida:

GORDO: Hace unos años, en ese pueblo que ya es mi pasado, sentí alcanzar el suceso extraordinario. La plaza amanecida se colmó de una ínfima claridad que hizo que el ángel pareciera como con vida y cuando aún no salía de mi asombro, el silencio se pobló con la carrera de un loco. Después miré la escena de ese demente girando sobre el ángel y descubrí que el loco llevaba mi rostro y que el ángel era una hermosa muchacha desconocida. Y ya no supe lo que miraba: ¿Si al ángel? ¿si al loco? ¿si a la muchacha? ¿si a mí? ¿o si a ese algo indescriptible que entrelazaba las partes de la escena?... Entonces corrí y corrí y corrí y escuché una voz que me dijo: No corras más, la eternidad no vale tu esfuerzo y la otra voz que me decía: No te detengas, este es tu suceso extraordinario...Y corrí y corrí y corrí sin saber adónde iba, con el deseo de no detenerme nunca y con la pasión de estar en ese suceso. Y allí vino lo terrible, mis amigos, porque la mano de la muchacha que me llevaba y todo lo demás comenzaron a borrarse y fueron quedando el ruido de mi carrera sobre las tablas, la sensación de los spots sobre mi cara y el clásico sí stanislavskiano que se apoderó de mi cuerpo y que hizo que ya diera lo mismo que fuera una escena de amor, de dolor o de nostalgia... Entonces la realidad se evaporó como un cuadro impresionista y mi interpretación quedó sola como un naufrago. Sí, mis amigos, estaba actuando. Otra vez el teatro se comía el suceso extraordinario y otra vez no sabía dónde estaba, si en la realidad o en la ficción. (2011, p. 71)

Ricci observa nuevamente la liminalidad entre “realidad” y “ficción” en el acontecimiento teatral, porque el teatro es al mismo tiempo ambas en la tríada re-pre-sentación, como alguna vez señaló Mauricio Kartun (Dubatti 2020d, p. 86). Pero en este caso suma otra dimensión: la de conexión con lo extracotidiano, con las alteridades, a través de la *poiesis* corporal. El símbolo del Ángel alude a lo hierofánico, a la inscripción o religación con lo absoluto o sagrado, al acceso a un “lugar intemporal”

(p. 76) desde la zona de experiencia teatral en el territorio de “la pequeña ciudad donde vivimos” (p. 77). El espesor del acontecimiento teatral es al mismo tiempo, o incluye en la misma zona, la materialidad territorial del espacio físico y de los cuerpos (que son parte y prolongación del espacio físico) y la *poiesis* desterritorializada:

FICA: ¿Y si la cerramos con un baile o un canto?

GORDO: ¡Me opongo! No es época de andar haciéndose los graciosos.

Además el final tiene que reflejar la realidad.

ÁNGEL: ¿La realidad o la ficción?

GORDO: La realidad y la ficción.

YIYO: ¿Las dos cosas?

GORDO: Sí... las dos cosas.

FICA: ¿Pero... las dos?

GORDO: Las dos. (2011, p. 81)

La conjunción copulativa “y” reescribe el “*to be or not to be*” (tercero excluido) en un tercero incluido propio de la razón de la praxis: ser y no ser al mismo tiempo. De la misma manera, la obra es hecha por los artistas, pero también “se está haciendo sola” (p. 62). *Poiesis* y *autopoesis*: hay texto y es “sumamente importante” (p. 61), pero en simultáneo “no hay historia. La única historia es la obra; o, mejor dicho, el espectáculo. Y el espectáculo viene a ser sobre nuestro oficio, sobre nosotros” (p. 61). El enunciado dramático es la enunciación, la autorreflexividad del teatro sobre sí mismo, el teatralismo, en tanto la poética de la convención teatral expuesta y consciente.<sup>12</sup> El teatro, a través de diversos procedimientos combinados jerárquicamente, pone en evidencia deliberadamente su entidad de artificio, de construcción, de lenguaje. En Ricci el teatro se muestra en tanto teatro, la obra se cuenta a sí misma, pero al mismo tiempo se hace presente “lo autobiográfico” (p. 64) en el tercero incluido de la razón de la praxis teatral: “No era yo, es decir, era yo” (p. 72). En esta misma dirección debe interpretarse la expresión: “No estamos hablando

---

12 Tomamos el concepto de “teatralismo” de John Gassner (1967). Patrice Pavis prefiere el término “autorreflexividad”: “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)” (*Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, 2016, p. 48).

de nada que no hayamos hablado antes” (p. 55). Se habla del oficio, se habla de “nosotros”, de los propios “fantasmas”, a los que el director “respeto” (p. 57). Fica pregunta, retomando el problema principal de *El teatro salvaje*: “¿Por qué siempre vamos a tener que encontrar la dramaturgia en las grandes ciudades?” (p. 58). La respuesta está en la historia de *Actores de provincia*: contar el propio territorio, lo que no implica aislamiento o localismos / regionalismos cerrados ni esencialistas: “Un verdadero creador no necesita moverse de su lugar para tener parientes en todas las latitudes” (*El teatro salvaje*, p. 167).

En *Actores de provincia*, desde la creación-investigación, la auto-observación y una lúcida fenomenología de la praxis teatral, desde una razón de la praxis, Ricci despliega una profunda reflexión sobre el complejo espesor del acontecimiento escénico, ya sea bajo la forma de los “trabajos privados” o los “públicos”. Define ese espesor como una zona de liminalidad o liminalidades, que se expresa en incontables componentes y combinatorias. Construye esa visión tanto de forma implícita en la estructura de su poética (metáfora epistemológica), como ya señalamos al centrarnos en el devenir de la historia que cuenta, como a través del pensamiento explícito metateatral, especialmente en los parlamentos y diálogos de los personajes. La Filosofía del Teatro, y la teatrología en general, tienen mucho que aprender de estos saberes del Ricci artista-investigador, a quien debemos seguir leyendo atentamente.

Pero su “teatro dentro del teatro” no se limita a construir meros juegos de lenguaje encerrados en su propio simulacro, ni un teatralismo autosuficiente, previsible y tautológico en el auge del giro lingüístico. Por el contrario, Ricci afirma que en el espesor del acontecimiento teatral, con la *autopoiesis* y la autorreflexividad del lenguaje escénico, se entretajan la existencia, la experiencia, la subjetividad, el trabajo / oficio, la territorialidad, la trascendencia y la identidad humanas. Para Ricci, el teatro es mucho más que lenguaje; es un territorio de construcción existencial de la cultura viviente. Por eso, también, el teatro se relaciona con el duelo, la memoria y una epistemología de la pérdida como expresiones de la existencia. Ricci cierra su texto con palabras conmovedoras, que nombran el final del espectáculo y la experiencia de la propia muerte inexorable: “Sacá la cuatro... apagá la seis... el cenital también... sacame a mí... borrrá todo... borrrá todo” (p. 82).

## Referencias bibliográficas

- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Cátedra.
- Bidegain, M. (2011). Estudio crítico. En J. Ricci, *Teatro salvaje. Historias de actores de provincia*, 223-247. Colihue.
- Dubatti, J. (2014). El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral. En *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, 79-122. Atuel.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Atuel, Col. Textos Básicos.
- Dubatti, J. (2017). Apuntes para una historia de la Teatrología en la Argentina. *Culture Teatrali. Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo, Nuova Serie*, (26), 96-212. Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna/La Casa Husher.
- Dubatti, J. (julio-diciembre de 2020). Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral. *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, (4), 37-45. Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán. <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/issue/view/32/showToc>
- Dubatti, J. (2020). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*, 19-45. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".
- Dubatti, J. (julio-diciembre de 2020). Universidad y Filosofía de la Praxis Artística: Teatro, pensamiento teatral y Ciencias del Teatro. *Escena. Revista de las Artes*, 80 (1), 8-31. Universidad de Costa Rica, Instituto de Investigaciones en Arte.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.

- Dubatti, J. (2021). Jorge Ricci, artista-investigador: teatro y territorialidad en provincia. En J. Ricci: *El teatro salvaje/Actores de provincia*, 7-24. Universidad Nacional del Litoral.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Ariel.
- Eliade, M. (1993). *Lo sagrado y lo profano*. Gedisa.
- Gassner, J. (1967). *Teatro moderno*. Editorial Letras S. A.
- Lora, L. y Dubatti, J. (2021). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo II*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”.
- Martínez, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Cátedra.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.
- Ricci, J. (1986). *Hacia un teatro salvaje*. Universidad Nacional del Litoral, Departamento de Extensión Universitaria, Centro de Publicaciones, Cuadernos de Extensión Universitaria, 6.
- Ricci, J. (2011). *Teatro salvaje. Historias de actores de provincia*. Editorial Colihue.
- Ricci, J. (2021). *El teatro salvaje/Actores de provincia*. Universidad Nacional del Litoral.



**Ética, técnica, ensayo y  
cuerpo pensante.  
Jorge Eines, artista-  
investigador: “Hay una nueva  
cultura de lo teatral”**

**Entrevista con Jorge Dubatti**



## **Jorge Eines**

Nació en Buenos Aires y vive en España. Maestro de actores. Catedrático en Interpretación. Director de teatro y teórico de la técnica interpretativa. Miembro fundador de la Academia de las Artes Escénicas de España y director y fundador de su propia Escuela de Interpretación. En Madrid obtuvo la Cátedra de Interpretación de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza (RESAD) y dirigió el Departamento de Interpretación durante seis años. Ha dirigido espectáculos en Argentina, España, Colombia, Estados Unidos e Israel. Es autor de ocho libros de teoría teatral.



# Ética, técnica, ensayo y cuerpo pensante. Jorge Eines, artista-investigador: “Hay una nueva cultura de lo teatral”

## Entrevista con Jorge Dubatti

Jorge Eines es uno de los referentes fundamentales de la creación-investigación en Iberoamérica. De su vasta trayectoria como director y docente, surgen ocho libros de filosofía de la praxis escénica de lectura indispensable: *Teoría del juego dramático*, *Formación del actor*, *Alegato a favor del actor*, *El actor pide*, *Hacer actuar*, *Repetir para no repetir*, *Las 25 ventanas* y *La astucia del cuerpo*, a los que ha sumado recientemente *Una selva de palabras*, extensa entrevista sobre su vida y su pensamiento realizada por Emeterio Diez Puertas.

—**Jorge Dubatti: Hablemos de tu nuevo libro de reflexión teatral *La astucia del cuerpo*, de 2019. ¿Cómo nació? ¿De qué imagen, situación, problema, etc., surgió la idea de escribir el libro?**

Jorge Eines: Como me ha ocurrido con mis libros anteriores, *La astucia del cuerpo* nace de la fusión entre la práctica pedagógica y lo que va ocurriendo en los ensayos de los proyectos para la escena. He tenido la necesidad de generar una reflexión teórica que dé cuenta de esos interrogantes que la práctica genera. No puedo quedarme en una práctica, por más virtuosa que esta pueda ser, sin tener la convicción y, por tanto, el deseo de generar referentes teóricos para que esa práctica no muera. He percibido en los últimos años que hay una nueva cultura de lo teatral, a la que hay que dotar de referentes teóricos sin los que no quedaría instaurada esa nueva cultura. Esto va de la mano de la técnica, y la técnica, que va de la mano de la praxis, tiene otra mano que la conduce, no por las certezas definitivas, sino por la gran verdad del arte de la escena: la de sostener preguntas. Esa mano es solidaria. Hay que darla a los demás. No hay una astucia que se pueda descubrir que no sea la de un cuerpo dándose a los otros para construir juntos una técnica que en ningún caso es un dogma. El cuerpo es astuto porque sabe de eso, pero hay que recordárselo. En mi pelea

contra los dogmas o las doctrinas, que a veces los métodos ocultan, no había otra herramienta capaz de recuperar la añeja pregunta por lo que un cuerpo puede si se le permite imaginar todo lo que ese cuerpo es capaz de imaginar. Quien actúa tiene un problema consigo mismo si no es capaz de imaginar. Copiará la vida o lo que hicieron otros actores o buscará desesperado un significado o una emoción porque no sabe cómo imaginar con su cuerpo. Ese es el gran problema que nos invita en nuestro tiempo. Ni la realidad. Ni el pensamiento. Ni el lenguaje. Ni la escritura. El cuerpo como un todo revelador de todo eso.

### —¿Cómo estructuraste el libro y cuáles son sus principales ideas?

El libro está estructurado en 19 conversaciones entre dos actores en un proceso de ensayos. Al final de cada conversación, intento que los contenidos del diálogo que ambos sostienen se abrochen a los contenidos teóricos que le den al ensayo el valor técnico que pretendo adjudicar en toda mi obra. Lo que Juan y Ana intercambian nos indica que la primera resistencia que quien ensaya debe vencer es la inercia casi inevitable de adjudicarle a las ideas un valor fundacional que excede las necesidades que un actor requiere para atreverse a trabajar una situación y construir un personaje. El manantial de la conducta que está por instaurarse supera la limitación que lo lingüístico le impone a los huesos, a los músculos y a la sangre. Combatir el paradigma de primero pensar y luego hacer, y transferir la dificultad a cómo hago para poder ir haciendo en cada ensayo y conseguir que el pensamiento surja como consecuencia de la práctica, es un antiguo dilema gnoseológico que no es fácil de superar. La idea que atraviesa una y otra vez cada conversación configura un ensamble casi inevitable entre los valores éticos y los técnicos. La elección de una búsqueda singular en cada ensayo va consolidando en el intérprete la conciencia de un cuerpo que piensa. No un pensamiento que resuelve para que el cuerpo haga. La batalla no es abstracta. Estimula la toma de decisiones y va estimulando un énfasis cada vez mayor en las decisiones éticas individuales, que se van afirmando como decisiones grupales. Por eso, el intercambio entre Juan y Ana va instalando la reflexión entre ambos como un valor ético a consolidar. Si la pregunta se asume como recurso para fundamentar el conocimiento, la realidad de cada instante del ensayo va alimentando una percepción de la realidad que se va construyendo como un todo cambiante, que no deja de permitir la aparición de formas que,

en esencia, son la captación de lo ocurrido en cada momento. El cuerpo va deviniendo en cuerpo pensante.

**—¿En qué se relaciona y en qué se diferencia *La astucia del cuerpo de tus libros anteriores*?**

La relación es que el punto de partida siempre ha sido una exigencia que emana de lo real, sea en una clase o en un ensayo, y ello me ha llamado a intentar dar alguna respuesta conceptual. Es cierto también que hace más o menos 30 años que estoy obsesionado con la coherencia en los tres ejes. Libros. Clases. Espectáculo. Esa relación viene quedando instalada como algo que da sentido a muchos de mis pasos. Prácticos o teóricos. La diferencia más grande es mi postura de confrontación hasta *Hacer actuar* y el intento posterior a ese texto de superar la confrontación planteando paradigmas originales. Yo deseaba dar una explicación a muchas variables metodológicas que, inspiradas en el modelo stanislavskiano, fueron capturadas y organizadas como dogmas de lo profesional en los Estados Unidos. Eso lo exportaron como cine y como metodología, dejando instalada la trampa de la naturalidad como fórmula expresiva. De pronto, me encontré con un actor atrapado en esa naturalidad y no me ha parecido, ni me parece aún, que la mayor parte de los profesionales sepa muy bien qué hacer con eso, más allá de usarlo para conseguir trabajo. La emoción, la concentración o la relajación surgían como los temas que nunca se formulaban como técnica, sino como métodos de trabajo. Quien se excluía de esa tendencia quedaba fuera del ámbito de lo que había que conseguir para poder trabajar. Cuando me puse a explicar en qué consistían los temas que se enunciaban como aquello que revelaba el talento, e intenté describir la ausencia de contenidos técnicos fundados en decisiones voluntarias y conscientes, me vi envuelto en una especie de Ley de Gravedad de la técnica para interpretar. Muchas cosas se hacían, pero no se sabían. Explicar lo elemental se convirtió en una recuperación de valores que no concluían solo en la emoción. Cuando concluí esa etapa, algo diferente empezó a germinar. Los libros como origen conceptual de deconstrucción y las clases como desmoronamiento. No copiar la vida, o no buscar la emoción, o no copiar el proceder de una actriz de éxito, fueron superados por la búsqueda de ese lugar donde no hay nada hasta que no lo hace surgir el que ensaya. Hasta que no se descubre en el instante fundacional del ensayo.

**—¿Cómo produce conocimiento el teatro? ¿Cómo se articulan en tu tarea teatral la praxis (docencia, dirección) y la producción teórico-ensayística? ¿Podrías dar dos o tres ejemplos de cómo se articula esa relación en tu labor?**

El lugar natural de producir conocimiento es el ensayo, si no se lo dedica a la búsqueda de resultados inmediatos. Crear las condiciones para que algo aparezca es producir conocimiento. La dependencia con lo creado antes de crear, hace dependiente, al que actúa, de cosas que no sabe muy bien de dónde vienen. Una obediencia a algo que desconoce y que no se siente capaz de modificar; con la violencia sensible para favorecer su imaginación en los momentos en que empieza a captar la aparición de la conducta del personaje. Para producir conocimiento hay que ser reactivo ante el posibilismo como norma creadora de opciones laborales. La técnica acaba siendo enemiga de las posibilidades mediocres, que en muchos casos son una fuente decisiva de supervivencia. Lo ensayístico como espacio de reflexión, porque existe alguna otra cosa de lo que hablar y que nos invita a ir más allá del éxito económico o social. Pues sí. Nos invita. Y se puede ir o no se puede ir. Los momentos en que eso surge, esos ejemplos que tú me pides que defina, son las resultantes de la captación, en los momentos del brotar, de un algo que acaba instalado como referente técnico conclusivo en la estructura técnica interpretativa. Buscamos el entorno como conflicto, objetivo como acción, texto como acción verbal, y contingencia como instancia técnica correctora, tanto en la etapa final de los ensayos como en la representación. Dirigir no como resolución de la metáfora, sino como búsqueda de la metonimia. Creo que la respuesta es lo metonímico. Esa parte de un todo que aparece y que trabaja sobre lo que otorga cada ensayo. No puedo explicarlo mejor. Deberíamos estar trabajando sobre el ámbito del ensayo. Lo cual incluye el fracaso y el error de no conseguirlo.

**—Además de escritor, sos un lector ávido de la teoría y la reflexión de otros artistas-investigadores.**

Entre la *Supermarioneta* de Edward Gordon Craig y el *Teatro de la muerte* de Tadeusz Kantor han pasado algunas cosas que me han tenido muy entretenido. Entre los comienzos, allí donde resplandece el peor Stanislavski y los últimos años del Odin, donde un Barba en retirada muestra lo mejor de la *Casa quemada*, han pasado tantas cosas que negarse a su trascenden-

cia sería un acto de fatal obsecuencia hacia el mercado. Entre Antonin Artaud y la violencia de la Fura dels Baus hay un hueco para una quietud que explora una expresión que nuestro arte reivindica. Cuando manda el dinero no hay nada que entender. De eso se ocupa la rentabilidad. Si no es así, hay un sitio para el pensamiento. Si un actor puede y sabe ensayar, el Teatro puede pensar. En el peor de los casos nos queda el pretexto de Apolo y Dionisos. Avanzando hacia atrás nos quedan ambos como el sótano de la gran sabiduría de los griegos. Parece ser que para ellos el conocimiento era la máxima búsqueda del individuo. Apolo es la mirada que penetra. Y es quien se expresa a través de la divinidad de una sacerdotisa. Apolo es quien habla a través de ella y no Dionisos. No estaría mal repensar a Nietzsche. Apolo no tiene nada de equilibrado. Ni en los modos ni en las formas. El exceso creador de la locura es de Apolo y lo erótico es de Dionisos. Entre los dos se arma la totalidad de lo técnico vinculado con lo artístico. Eso nos nutre desde los griegos hasta ayer a la mañana. Por eso sigo estudiando. El manantial nos queda cerca.

**—Durante mucho tiempo la teoría se vio como lo opuesto a la práctica. Pura especulación abstracta “versus” un hacer puramente práctico, sin capacidad teórica. Sin embargo, en el teatro, la teoría y el hacer aparecen fusionados: hay teoría, hay hacer, pero la teoría se hace cuerpo y el cuerpo marca los recorridos de la teoría. ¿Cómo pensás esta compleja relación en el teatro? ¿Podríamos llegar a decir que son inseparables?**

“Hablando se entiende la gente”. Neguemos esta afirmación. Al negarla comprobamos que la palabra, al generar confrontación, instala la polémica. Por eso la mayéutica es tramposa, Sócrates ya tenía la conclusión. El teatro, cuando nos habla de un acontecer vital, no separa la cabeza como pensamiento del plexo solar donde se instala el coraje, o de las zonas más bajas del cuerpo, allí donde se ubican los bajos instintos. La cultura de Occidente comienza con un debate: la *Iliada*. Aquiles y Agamenón pelean por el reparto del botín. ¿Cómo es que esa batalla se convierte en una disquisición, que da como consecuencia el enorme valor que se da a la palabra por encima del cuerpo? Es algo que deberíamos reflexionar. “Medí tus palabras”. “Se dejan llevar por sus palabras”. “Él me dio su palabra”. “Ella no fue capaz de sostener la palabra que me dio”. “Palabra de honor”. La retórica, la ironía sujeta a la palabra, que cuando se formula como lo hemos hecho en estos lugares comunes de la configuración de lo verbal, no parece que le dieran lugar al cuerpo. Estos son los meandros por donde

intenta meterse el actor desde los griegos hasta nuestros días. La palabra se defiende con la radicalidad que le da la existencia de lo teatral gracias a ella. El teatro hace que las cosas sucedan. Sin embargo, el actor, en la búsqueda de un suceder, cree muchas veces que lo que manda es la palabra y en esa tesitura podemos recordar a Theodor Adorno cuando afirma que el pensamiento dominante siempre quiere preservar a la realidad como reconciliada. El arte del actor consiste en no reconciliar nada con nada, por el contrario, se afirma la conflictividad como el condicionante que determina y auspicia la conducta. Los hechos del lenguaje.

**—En el cuento de Borges “La busca de Averroes”, el filósofo no puede traducir/comprender los términos “tragedia” y “comedia” porque no ha tenido experiencia del acontecimiento teatral. ¿Cómo vinculás la idea de teatro y la de experiencia? ¿Se puede hacer y/o pensar el teatro sin la experiencia teatral?**

La tragedia, la filosofía y la democracia nacen al mismo tiempo en el siglo V a. C. Borges, en su cuento “La busca de Averroes”, nos habla de las dificultades que tiene el traductor de Aristóteles para poder dar cuenta de una poética que no resuene en su experiencia. A pesar de ello, la conciencia de lo trágico no es dependiente de la conciencia de lo teatral. No parece ser imprescindible haber matado a un individuo para saber lo que es la muerte, ni haber transitado por una pérdida para poder dar sentido a la existencia. Ahora bien, el individuo se nutre de resonancias nacidas en ese lugar de la memoria que, si funciona el acto creador, hace de la imaginación el lugar donde se constituye la definitiva configuración de lo artístico. Averroes no tiene polémicas consigo mismo, intenta instalarse en un lugar equidistante entre la vida y el arte para poder entender por qué Aristóteles parte de la realidad para construir esa otra realidad dependiente del artista. La pregunta que me haces es si puede haber teatro sin experiencia teatral, y yo te respondo que, cuando el actor se nutre de una experiencia muy intensa en el ámbito del arte que él mismo genera, entiende mucho mejor la realidad que le rodea. Eso no evita que la memoria constituida como eje de un aprendizaje sea una y otra vez desplazada por el deseo de imaginar, que a la larga acaba desembocando en una situación y en un personaje.

—T. S. Eliot afirma en su ensayo *La función de la crítica*: “Pues no cabe duda de que la mayor parte de la labor de un autor al componer su obra es labor crítica; la labor de tamizar, combinar, construir, expurgar, corregir, probar; esta faena espantosa es tanto crítica como creadora. Hasta sostengo que la crítica empleada en su propio trabajo por un escritor adiestrado y experto es la crítica más vital, la de categoría más elevada”. ¿Estás de acuerdo? ¿Hay un saber de la crítica en el hacer y el pensar artísticos? ¿Habría un saber específico de la crítica que no es accesible al artista?

Sí, entiendo la naturaleza de tu interrogante y entiendo también que la crítica que tamiza, combina, expurga o construye, y por lo tanto es creadora, acaba siendo un factor superador de carencia y dificultades. Uno debe enfrentarse no solo a su debilidad narcisista, sino al supuesto poder que le da creerse superior a otros. Por eso desde que mencionaste a Eliot, yo te estoy respondiendo con Thomas Mann, quien decía que “una crítica que no es al mismo tiempo una confesión, no sirve”. Ese saber, que ocupa un lugar confesional, convierte a quien se somete a un acto creador a algo más que la imposición de un mercado. Por ello, el hombre de la escena, si ha descubierto el valor de la acción podrá experimentar que ese es el camino del arte que se amplía hasta los límites más extremos. Si lo acaba detectando, como el viento que le lleva, como la partitura de lo escénico, su gestión no tiene límites. Si no descubre esto, acaba siendo un copiator de la realidad. Las resistencias inherentes a los procesos de creación del objeto artístico son inevitables. Una de ellas es la incapacidad de desplazar el egocentrismo por eso que va surgiendo y que hay que poder detectar, a no ser que las gafas egocéntricas impidan que uno lo vea.

—¿Cómo se dan cuenta el director, el actor o el artista teatral, en el ensayo, cuando aparece algo que no esperaban y que no pueden dejar pasar?

En mi opinión, Jorge, esa es la gran incertidumbre del teatro de nuestro tiempo. Si seguiremos fijados a la vieja teatralidad organizada sobre la fidelidad a lo pensado, o seremos capaces de superar las deudas contraídas a lo largo de los siglos con la razón e iniciar un viaje de las artes escénicas donde podamos concluir que algunas deudas hace tiempo ya fueron pagadas. En cada libro que escribo arrastro conmigo el estigma de estar diciendo algo que la mayor parte de quienes deberían recibir mi reflexión,

no desean recibirla. ¿Por qué? La añeja naturaleza de la palabra instalada como gran verdad no lo permite. Foucault no erraba. Debemos alterar los principios de ordenamiento que construyen los saberes. Mientras la palabra escrita se siga revistiendo de una supuesta certeza objetiva, eso se impondrá sobre lo que puede decir un cuerpo cuando se lo interroga. La contradicción del cuerpo no es asumida por la palabra antes de que se ponga el cuerpo en juego. Por eso tu pregunta es pertinente. Quien impone la coherencia de la pregunta y la traslada al cuerpo del actor, es quien ejerce el rol de dirigir. Una vez asumida esa instancia de carácter gnoseológico, el momento en que cierra la validez del proceso es inherente al acontecer del ensayo. No es previsible fijarlo de antemano. Por el contrario, es previsible resolver de antemano a dónde uno debería llegar y forzar los procesos para llegar a los significados metafóricos previstos. Como es obvio, esa no es mi postura a la hora de dirigir. No creo que sea una postura colectiva ni individual. Hay una conciencia apropiadora de lo que va surgiendo y en el fondo eso es lo que define una nueva postura frente al arte de la escena. La búsqueda de un resultado inmediato puede ser una respuesta ansiolítica, pero no opera sobre la construcción de una realidad para la escena y desde la escena. Lo que tranquiliza es el acto creador. Y el territorio que queda marcado es el sitio idóneo para las batallas que se debe atrever a dar el intérprete. Así, acaba entendiendo que una cosa es hablar de la realidad de la escena y otra muy diferente es construirla.

**—¿El artista produce un pensamiento universal o territorializado en sus propias prácticas, en sus inquietudes, en el valor de contexto de sus acontecimientos?**

No hay nada territorializado que no pretenda ser universal. Sigue siendo vigente Tolstoi. Háblame de tu aldea si quieres ser universal. Yo, como hombre de Teatro, quiero hacer la historia, no dejar que la historia me haga. Por eso, intento dar cuenta de los referentes teóricos que hacen irreversibles ciertos episodios que habitamos en el corto plazo de nuestra vida. Es mi experiencia, sin duda. Lo que expreso con palabras puede ser refutado también con palabras. Lo que afirmamos como certeza también podemos decir que no lo es. El acto interpretativo es mucho más que palabras. Lo teatral es tanto quien lo ejecuta como lo que se despierta en quien lo ve y oye. Y esa es su grandeza. Y también es trivial y cotidiano como siempre ocurre. La supervivencia condiciona nuestro camino y hay



momentos en que eso lo absorbe todo. En lo grandioso no se puede existir. La existencia no está ahí, aunque duele asumir la pequeñez de lo humano mientras algo nos orienta hacia la búsqueda de su grandeza. Estoy intentando, al final de mi vida, entender de otra manera cómo se constituye lo profesional. Su lectura, desde entender variables que se expresan en magnitudes artísticas y éticas diferentes, abre caminos de elaboración para un nuevo pensamiento. La realidad se expresa múltiple y la lectura de lo múltiple nos invita a revisar paradigmas. Por eso *La astucia del cuerpo*, porque es el momento de revisar paradigmas y atreverse con nuevos interrogantes.

**—Te tuviste que ir de la Argentina por la persecución de la dictadura. Hiciste de España tu patria. Ahora vas y venís todo el tiempo, estás viviendo mucho tiempo en la Argentina y viajás mucho por Latinoamérica. ¿Qué le debe tu teatro y tu pensamiento al teatro argentino y latinoamericano, qué le debe al español, y qué resulta de este ir y venir de Europa a Latinoamérica y viceversa?**

Como hombre que vengo de los años setenta, fui preparado para durar. Eso implicaba entender el arte como un producto social que nos instalaba a los autores, a los directores, a los actores, en una postura de antagonismo frente a aquello de la sociedad que cuestionábamos. El cine estimulaba que uno se identificara con la realidad tal cual es. Por eso, un signo determinante de la ideología de derechas es pedirnos que seamos realistas. Yo no deseaba serlo. Mi curiosidad convertida en asombro frente a la construcción del objeto artístico me llevó a la experimentación tanto en los procesos como en las formas. No tanto con las palabras, sino más que nada con aquello que investigando podía conducir a la aparición de formas nuevas. Me he sentido muy incómodo con la pasividad que produce la acumulación de prestigio y de dinero. Nunca pude dejar de observar que el aumento de dinero en la cuenta bancaria producía en mí, por oposición, un sentimiento de pérdida de prestigio. Cuando en 1976 los asesinos de Videla, y él como principal instigador, me invitan al exilio, me dan los argumentos necesarios para trasladar mi desasosiego existencial a ese lugar del arte que me reservaba más y más y más intentos de revisar la naturaleza de los procesos para llegar a las formas. Cuando llegué a España necesitaba ser aceptado, pertenecer a un ámbito institucional. En ese sentido, la cátedra de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) acabó siendo un anclaje para poder ser reconocido. Terminó siendo incó-

modo porque las instituciones son mucho más fieles a lo académico que a las vanguardias. Intenté ser crítico en la Dirección del Departamento de Interpretación, pero no pude enfrentarme a las contradicciones inherentes a una institución académica. Estaba escrito que debía escaparme a Latinoamérica, hacia esos lugares que para mí eran desconocidos, pero que me hablaban del lenguaje del realismo mágico de García Márquez, que no era otro que el realismo mágico de Santiago García y la Candelaria. Los orígenes del teatro que en mí había determinado una postura inquietada por el trabajo del actor me remitían al teatro independiente de Buenos Aires. Seguramente en México, Perú, Chile y Colombia el capricho de una palabra metabolizada en signos singularizados por la impronta escénica de cada sitio, me atraparía en este viaje que no acaba de concluir. Sigo yendo y viniendo porque cada libro que presento en cada una de las ciudades en las que en los últimos años he trabajado, va renovando mi compromiso con cada uno de esos alumnos y actores que están esperando una palabra que, si bien no es reveladora, por lo menos es una palabra comprometida. Cuando en España me encuentro con un actor preparado más para decir que para hacer, recojo la razón esencial de mi presencia y voy configurando un desafío que me hace portador y al mismo tiempo receptor de un tipo de cultura de lo teatral, que me atraviesa desde el valor singular de la palabra, mientras me llama a recomponerla desde el nuevo valor técnico que intento trabajar con el actor español para configurar la acción. Mi encuentro con actores como Juan Diego, Juan Echanove, Fernando Hilbeck, Emma Cohen o Fernando Fernán Gómez, me produjo música de lugares en los que nunca me había inspirado. En realidad, junto a ellos aterricé en Ensayo 100, me alimenté de la naturaleza misma de su hacer teatro y fui recomponiendo el día a día de una sala de teatro como fue Ensayo 100, porque había algo que hacer con todo lo viejo y todo lo nuevo. El proyecto Ensayo 100, que duró 17 años, configuró una respuesta necesaria y la base de impulso definitivo para mi regreso a Latinoamérica.

**—¿Por qué asumiste la forma “conversación” en *La astucia del cuerpo*? ¿Por qué la invención de estos actores como mediación (ficcional) de tu propia voz, antes del registro —a continuación— de tu propia voz? Este artificio recuerda la estructura de *El trabajo del actor sobre sí mismo...* de Stanislavski, y los diálogos de E. Gordon Craig, así como los diálogos platónicos.**

Creo que es más un regreso a Platón que una recuperación del diálogo como forma sustancial de dar cuenta de la teoría de la técnica. Quiero

decir que, si no se ha pasado alguna vez por Platón, difícilmente se podrá entender algo del equilibrio entre lo ético y lo técnico. Por eso soy deudor de “la caverna”. Mi mirada sobre el actor produciendo realidades nunca dejó de parecerme una imagen saturada de aquello creado antes de crear, que invita al hombre y la mujer de teatro a reproducir algo que ya inventaron otros antes que ellos. La ley no prohíbe ser envidioso, egoísta, o ser deshonesto intelectualmente. Por cosas esenciales como esas no se va a la cárcel, no son ilegales. Si el arte de un actor se ocupa de algo que habitualmente la sociedad le niega, es porque recupera algunos valores que están en desuso. Hablar de lo ético no es habitual. Hablar de la rentabilidad económica es casi obligatorio. La palabra de los dos actores, Juan y Ana, en *La astucia del cuerpo* abre la percepción a eso que está siempre y que, sin embargo, no vemos. En el marco del intercambio de palabras entre esos dos actores que ensayan, yo fui descubriendo que por momentos no sabía a dónde ir. Porque esa misma inercia de algo que estaba inconcluso iba indicando el camino. ¿Sabes por qué, Dubatti? Porque el viaje es de cada uno. Y yo pretendo que esos dos actores le cuenten al lector que el viaje es de cada uno.

**—¿Cómo y cuándo nació en tu trayectoria la voluntad de escribir libros y teorizar sistemáticamente?**

Voy a tratar de simplificar para enunciar algo reactivo. Yo tenía 20 años y escuchaba con especial interés a Dante Panzeri. Sí, aunque parezca mentira, hablo del periodista deportivo. Él decía que no podía entender que los directores técnicos, los dirigentes o los jugadores estuvieran en el negocio. El fútbol como instancia creadora de realidades pasionales no debía dar lugar a que el objetivo principal fuera hacer negocio. Vaya a saber qué fusión de pasiones me llevó a trasladar la misma condición de lo que expresaba Panzeri a la realidad del teatro que yo habitaba. De seguro, ahí empezaba para mí la fusión entre el fútbol y el arte. Una reflexión que concluye en *El Trinche*, obra estrenada hace dos años. Si lo que define la validez de la trayectoria profesional es el éxito, no parece necesario escribir ningún libro. Si lo que justifica la existencia de un profesional de la escena es su trascendencia mediática o social, no se entendería por qué o para qué alguien debería escribir un libro alrededor de una práctica que buscaría su sentido en una recompensa que va más allá, hacia lo filosófico. La necesidad de crear referentes teóricos que consolidaran esos lugares que la práctica va exhibiendo, me hizo pensar que mi fuente de

inspiración, que han sido siempre los actores, debía ser el lugar central donde poner mi atención. Me dediqué a mirarlos y fui descubriendo que me interesaba la forma singular en que cada uno se aplicaba para poder decir su verdad. Descubrí que “real” no quería decir “como si fuera real”. “Real” era esa manera en que cada uno empezaba a transmitirme que lo que me interesaba no era cómo imitaba la vida, sino qué intentaba descubrir para poder reflejarla. No pude permanecer ajeno a esta necesidad de expresar algo respecto a lo que el actor me transmitía. En ese instante, tuve la convicción de que había algo de mi responsabilidad para que ciertas decisiones no fueran tomadas por aquellos que inevitablemente tendían a copiar la vida, pero no a inventarla. Compartía con los actores ese miedo que les gustaba y, de pronto, descubrí que ensayar para mí era un miedo parecido. No sabía qué podía ocurrir y por eso iba al ensayo con la inquietante percepción de que quizás algo nuevo podría llegar a ocurrir. El mío sigue siendo un universo sin dios. Me refiero a la vertiente religiosa. Por eso, tuve que buscar otras trascendencias en donde encontrar el misterio y eso me lo dio la palabra escrita.

**—Has trabajado con actores y actrices muy distintas/os. ¿El perfil de actores y actrices que elegiste para tus personajes responde a un modelo general o a un tipo de actor particular?**

Responde a un perfil de actor dispuesto a dejarse llevar, pero también a querer llevarme. Participo de una manera de entender el ensayo donde el combate por un supuesto lugar de certeza me aleja radicalmente del sentido de la búsqueda. Tuve problemas diversos y diferentes con actores muy deseosos de que yo, como director, les dijera qué era lo que tenían que hacer para satisfacer un supuesto deseo mío. En ese sitio me bloqueo. No deseo que el actor desee lo que yo quiero que desee. Yo lo invito a trabajar y, si él acepta mi invitación, podemos ser muy felices. En ese recorrido pasan cosas extrañas. Un actor con el cual tuve una confrontación muy violenta en los ensayos, Federico Luppi, acabó enseñándome algo después de muerto que no me esperaba. Cuando ensayamos *El guía del Hermitage* tuvimos confrontaciones diversas. Hace unos días me encontré con un actor que trabajó con él unos meses antes de su muerte y a quien le transmitió el recuerdo de lo mucho que había aprendido conmigo en los ensayos. Me pareció increíble escuchar esa reflexión. Parece ser que no soportaba la obsecuencia, que en la batalla con el director encontraba sus motivaciones para ensayar y sus raíces creadoras. Yo ahora me pre-

gunto si tuve que esperar a su muerte para detectar esto. Honestamente, en el marco de los ensayos no lo pude descubrir. Sufrí mucho trabajando con él y jamás imaginé el pase que me enviaría luego de su muerte. ¿Por qué hago esta disquisición? Como homenaje a Federico o como constatación de la diversidad de la entrega que conduce a episodios creativos tan diferentes. Me gusta el actor y me gustan los problemas que devienen de tratar de descubrir juntos qué será aquello que nos une. Crear un objeto, no describir un objeto. Ese desafío me impulsa, aunque, a veces, no es fácil encontrar el punto de anclaje entre las resistencias del material y del actor, en la configuración de algo que, en la medida que va apareciendo, se nos va escapando.

**—¿Por qué la foto familiar en la tapa del libro?**

Mi familia. Mi padre, mi madre, mi hermana, el burrito. Córdoba, Argentina. Quizás el último recuerdo de la felicidad de una familia que pronto comenzaría a desmoronarse. Surgió en mí la necesidad de instalar una foto que me hable del límite de la vida. La muerte. La fugacidad de lo teatral, que inspira para mí lo más valiente de las grandes actuaciones, me hizo pensar que la verdad de aquella situación vivida en Córdoba se parece mucho a la verdad de la escena, cuando eso que está ocurriendo al mismo tiempo está desapareciendo. Por eso el subtítulo del libro: *Lo que ocurre*. El teatro me ha servido para sentirme acompañado, me ha dado puentes, no muros, me ha dado instantes de eternidad. Incluso me ha dado, ahora, la posibilidad de mirar a esa familia que alguna vez tuve y que permanece como ideal de eternidad en los momentos en los que el teatro me llama con lo mejor de su ilusión.



**Producir el vacío para llegar al  
vacío. Análisis de los procesos  
de creación para un teatro  
poético, social y político**



## Jazmín García Sathicq

Creadora escénica, actriz, dramaturga, directora y docente, recibida de la Escuela de Teatro La Plata, Argentina. Ha recibido una beca para el Posgrado Internacional en Políticas Culturales de Base Comunitaria (FLACSO-IberCultura Viva, 2022), la Beca Ars Interacciones para tomar el Taller de Dirección de Denise Duncan y Josep Maria Mirò (Italia, 2021), entre otras. Ha obtenido el Premio 2021 “Gabriel Báñez” (Sociedad Argentina de Escritores, La Plata), el Premio Maleta Abierta 2021 (Iber-Rutas), la Ayuda a la Coproducción de Espectáculos de Artes Escénicas 2021 (Iberescena), etc. Como directora ha montado más de 26 obras y como dramaturga ha publicado *Los cielos encima* (2022, Instituto Nacional del Teatro), *Monólogos sobre la visibilidad* (2022, Sade La Plata), entre otros.



# Producir el vacío para llegar al vacío. Análisis de los procesos de creación para un teatro poético, social y político

Jazmín García Sathicq  
Escuela de Teatro de La Plata<sup>1</sup>

*La roca es demasiado pesada porque tiene una materia sólida que la constituye: dudas, conjeturas, versiones, impotencia, culpas, interrogantes. Nunca o casi nunca certezas.*

Gabriel Báñez, escritor platense (1951-2009)

Comencé mi trabajo como creadora a los veinte años, habiendo egresado a los diecinueve años como intérprete y docente de teatro de la Escuela de Teatro de La Plata, ciudad donde radico. Me dediqué a la dramaturgia y dirección teatral, formándome con distintxs maestrxs (de Argentina y del mundo) en diversos y vastos aspectos del arte escénico, viendo mucho teatro, leyendo todo lo que podía sobre él, tomando contacto real con el hacer desde distintos roles técnicos y creativos, y estudiando otros lenguajes como el arte audiovisual, la psicología y la pedagogía. Soy muy —demasiado— curiosa e inquieta y eso me llevó a ser bastante autodidacta, investigando y conceptualizando, a través de la prueba y el error, sobre la amplia y diversa gama de aspectos relacionados con el arte, la creación, la construcción poética desde el lenguaje teatral.

Siempre comprendí que había una necesidad de búsqueda y construcción poética en mí que estaba directamente relacionada con la necesidad de crear algo nuevo, de indagar en la voz propia, la poética propia. Podía apreciar la belleza y grandeza de otros textos dramáticos y otras creaciones escénicas, pero esa no era exactamente la forma poética que me manifestaba o en la que yo me veía afectada e implicada: eso me llevó a escribir y dirigir. No me importaba ser joven, ni el no tener acumulada la supuesta experiencia que te avala y te acredita en “un saber” que

---

<sup>1</sup> Página web: [www.jazmingarciasathicq.com](http://www.jazmingarciasathicq.com), correo electrónico: [jazmin.garcia.sathicq@gmail.com](mailto:jazmin.garcia.sathicq@gmail.com)

hay que poseer para ser dramaturga y directora, para ser “tomada en serio”. Era bastante irrespetuosa, no me importaba equivocarme; más bien, creía que equivocarme era el camino para hacer, para crear. Y así lo sigo creyendo, quizás porque, como actriz, eso había experimentado y aprendido. Me importaba ser mujer, ser latina, no haber tenido todo, sino que todo me haya costado, y sentía que desde ahí yo debía crear, desde mi percepción del mundo, mi sensibilidad y las construcciones de conceptualización que iba produciendo en el hacer teatral.

Muchas veces la gente busca y te demanda una “coherencia” de producción y, diciéndolo a lo criollo, te requiere “atar la vaca” en lo referente a discursos, procedimientos, estéticas, modos del lenguaje, conceptualizaciones. Yo creo que un artista nunca puede sentir dominio sobre su lenguaje, debe crear mecanismos de inestabilidad, carencias, interrogantes y vacíos que le lleven a producir su creación. Si tuviese que manifestar una línea coherente en mi trabajo sería la de provocar y producir el agujero que permite la fuga sobre lo sólido y lo establecido; hacer hueco y crear vacío para abrir, crear, fugarme de mí misma, de lo conocido, lo producido, lo ya creado y experimentado.

Es por esa razón que, básicamente, se evidencian tres fugas posibles que alterno constantemente como *principales procedimientos de creación dramática*. Al alternarlos, me permiten no caer en mecanismos tecnicistas, ni “atar la vaca”, sino crear automodélicamente cada vez y en cada caso, generando el propio sistema de convenciones, el propio mundo. A su vez, cada una de estas fugas tiene infinitas posibilidades de exilio.

La primera es la línea de fuga de crear, al interior de la dramaturgia escénica, la propia escena, a partir de disparadores, estímulos, procedimientos constructivos y conceptuales, y posteriormente escribir la dramaturgia. Obras como *Lo que se escapa* (obra en coautoría, 2019), *Hasta el final de los tiempos, clímax* (2007), *Signos de humanidad. La hermosa inmensidad que nos derrumba* (2006), *La expresión de los otros es verdadera* (2004).

La segunda es la línea de fuga de escribir poética y metafóricamente imágenes “imposibles” de hacer en el lenguaje teatral, y luego buscar los modos posibles de transponerlas en escena. Obras como *Cerca de los cuerpos lo sagrado* (2019), *Eterno e imborrable* (2008), *Acaba* (2012).

La tercera fuga es apelar al procedimiento de la escritura dramática en sentido clásico, la literatura preexistiendo a la escena, porque allí

también hay vacío, fisura que produce y conduce a la teatralidad y, a su vez, contiene, concentra, orienta y ordena, agudiza la percepción para registrar el vacío. La escritura es incompleta, el lenguaje es fallido, es insuficiente, no alcanza, no basta, no constituye verdad por sí mismo. Obras como *La invención de mi belleza* (2021), *Los cielos encima* (2021), *Lo lejano* (2017), *El perfume nos llevará al amor o a su ausencia* (2016), *Poco cívicos o el orden de lo desmedido* (2009), *La sirena del olvido de lo profundo* (2007), *Habla de mar, aire de vida* (2007), *Los pétalos que te recubren* (2003), *Anhelos profundos, tajo de silencio* (2003), *Hasta que el agua me lleve* (2000).

A su vez, existen en mi producción tres *gérmenes constitutivos que dan lugar a la existencia material como obra*, en tres formatos: crear para un espacio real, en *site specific*, que generalmente produce híbridos genéricos entre lo performático, lo teatral, lo ficcional y lo real; crear desde lo ficcional; y crear desde lo documental en sus diferentes formatos: archivístico, autoficcional (Sergio Blanco), biodramático (Vivi Tellas) o bionarrativo (desde la relación cuerpo-subjetividad-cultura, o desde la concepción del artista y colega amazónico Taciano Soares, quien concibe así a las obras de teatro que utilizan materiales documentales/reales/biográficos para exponer y llamar la atención del público sobre la extinción de determinadas vidas, como mujeres en situación de violencia, LGBTQIA+, negros, entre otros; es decir, siempre que las obras quieren recordar a la sociedad que hay cuerpos que están siendo amenazados por esta misma sociedad, las llama bionarrativas escénicas).

En la creación a partir de un espacio real, y para intervenir un espacio real específico, es vital el estudio del contexto, de la historia de ese espacio y su entorno, de la comunidad que lo habita y su historia. A partir de allí, me propongo hacer entrar en diálogo materia (obra) y espacio, ver qué elementos de la materia de mi lenguaje y qué presencias o ausencias del espacio en concreto cobran resignificación y materialidad, cobran tensión y se visibilizan, cobran armonía y crean imagen. Obras de este tipo son: *Romper el silencio* (2007), un recorrido por el centro de la Ciudad de La Plata, presentando escenas de violencia de género naturalizadas por la sociedad; y *Barrer la obra, barriar lo obrado* (2020), un recorrido por las calles del barrio Hipódromo de la Ciudad de La Plata, presentando escenas teatrales en espacios públicos y privados. La dramaturgia escénica recopila historias contadas por lxs vecinxs del barrio, algunas interpretadas por actores y actrices profesionales, y otras tomando al azar al

propio vecino o vecina, haciéndole preguntas de su cotidiano de manera espontánea para que relate y muestre al público el vínculo emotivo e identitario de vivencias. Y así hallar las historias que viven en el barrio, en la historia y en la memoria, entre lo subjetivo y colectivo. Al ser relatos se constituyen en ficciones creadas por lxs propixs vecinxs, que permiten visibilizar y resignificar el tejido social y comunitario. La obra *Memorias de un pasaje hacia el olvido* (2021) reúne una serie de creaciones escénicas y performáticas pensadas específicamente para el Pasaje del Bicentenario, en el Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata, y que surgen de la memoria de una ciudad en aislamiento por covid-19.

En la construcción ficcional plena, concibo a la creación dramática como un arte capaz de crear sus propias lógicas, sus convenciones, sus propios universos y, al interior de ellos, los distintos mecanismos, estructuras y dispositivos en pos de una producción de sentido en términos poéticos, filosóficos y políticos. La escritura dramática es una práctica creativa que inicia de una plena conexión con mi universo sensible, con los temas que rondan mi percepción del mundo y subjetividad, y con un imaginario poético-estético. En esta práctica, intento establecer una dialéctica obra/espectador-lector. No suelo poseer de antemano ni el tema que tratará, ni la fábula, ni la metodología de escritura, ni el estilo, ni el tono, ni la poética, ni la estructura. Me interesa investigar los límites del lenguaje y sus manifestaciones posibles, sin formatos preestablecidos; la no definición de géneros en la poética teatral y performática, produciendo poéticas híbridas. Me interesan temas relacionados con lo social, lo político, lo poético. Hacer visibles cuestiones vedadas socialmente, manifestar voces de minorías, realizar denuncias, fisurar sistemas. Abordar las problemáticas de las minorías, de etnia, de credo, de disidencias sexuales, de identidad de género. Temáticas recurrentes son la soledad, el sentido de existencia, la violencia en las estructuras sociales, la memoria, la construcción de la identidad subjetiva y colectiva; visibilizar lo extraño, darle un lugar en el mundo.

En lo referente al género de teatro documental, las creaciones hasta el momento realizadas tienen que ver con indagar sobre construcciones identitarias: la primera obra, *Mucha Mujer* (2010) plantea la construcción del ser-mujer en situación de riesgo y vulnerabilidad social; la segunda obra, *Transpórtate* (2013), sobre identidades trans, indaga en los distintos devenires identitarios, las autopercepciones, el derecho al propio cuerpo,

el corrimiento del binomio hombre/no hombre, mujer/no mujer; y la tercera, *Migrar es un lugar extraño* (2022), interroga la identidad en personas atravesadas por el ser migrantes.

La vida implica la lógica del misterio, así como la lógica de lo maravilloso e inesperado, de la magia y lo inexplicable; es inherente a la humanidad en su historia, en tanto a las diversas culturas, cosmogonías y sus relatos (mitos, fábulas, creencias). El sentido del realismo está constituido por el sentido de la magia, lo inexplicable, lo inefable. El arte impacta y conmueve al producir lo maravilloso, lo asombroso, el misterio, la fascinación y el deslumbramiento por algo o en algo extraordinario y no esperado. Me interesa un abordaje próximo al realismo mágico, ya que genera la posibilidad de provocar el acto poético que muchas veces sucede al interior de los imaginarios subjetivos de cada quien, cuando ante nuestra mirada las cosas cotidianas cobran un vuelo y una forma de ser vivenciadas y expresadas que son mágicas, volviéndose un hecho tan extraordinario y extracotidiano que, al mismo momento y a la vez, poetiza sobre la existencia y la humanidad, y nos refleja a todos siendo algo particular y único, algo que puede tocarnos la piel sensible en el universo propio de cada uno.

Guían mi trabajo una serie de principios que voy a enumerar sin que esta enumeración tenga relación de prioridad; todos y cada uno de ellos conviven, activamente, siendo un espacio-tiempo de tensión y riesgo, un todo caótico.

**Principio uno:** Indagar las posibilidades del lenguaje rompiendo las estructuras sintácticas convencionales para crear lo nuevo y producir poesía. Entendiendo al lenguaje en un sentido amplio, no solo la lengua, el habla y la escritura, sino el propio lenguaje teatral, así como todos los lenguajes específicos que se apliquen a la producción de sentido.

**Principio dos:** Hurgar intentando romper lo constituido. Producir la fisura, romper, quebrar algo que estaba constituido, incluso las mismas convenciones del teatro. Por ejemplo, en la obra *La expresión de los otros es verdadera* (2004) busqué poner a prueba la convención del pacto de ficcionalidad entre los creadores y el público. Había una escena, al comenzar la obra, donde a todos los personajes les llegaba el impacto de la muerte, morían varias veces de distinta manera y uno de los personajes no se incorporó nunca más, quedando tendido en el piso del escenario hasta

terminar la obra, es decir, hasta que se fuera el último espectador/a/e. Entonces, llegaba el final de la pieza como tal, se realizaba la convención de los saludos y aplausos entre artistas y público, pero esta actriz quedaba tendida e iluminada sobre el escenario y el público no se iba por respeto a la convención; aunque pasara el tiempo y nada sucediera, ellos no se iban de la sala. En dos ocasiones ocurrió algo que me hizo sentir que había roto la convención. En un festival de teatro en Bragado, Provincia de Buenos Aires, en un espacio escénico al nivel de los espectadores, un grupo de artistas de teatro de Puerto Rico comenzó a hablar en voz alta sobre la incomodidad de que la actriz no se levantara a pesar de que la obra había terminado. Se pusieron de acuerdo y fueron hasta ella, la tomaron de sus extremidades y la levantaron, momento en que la actriz reaccionó abriendo sus ojos y asustándolos con un gesto sonoro, lo que produjo que inmediatamente la soltaran y callera al piso para continuar allí. La segunda ocasión fue en otro festival en la Provincia de Buenos Aires, en una sala como para 300 personas. El público ya se había retirado en su mayoría y comencé a levantar mis cosas de la cabina de operaciones, cuando visualicé a dos mujeres acercarse al escenario, un escenario a la italiana al que debían acceder subiendo por una escalera frente al resto de la audiencia: llegaron a la actriz y le tomaron el pulso. Al acercarme, me dijeron que querían saber si estaba bien. Justamente, la obra abordaba la indiferencia ante la muerte (lo que los personajes habían hecho con ese otro tirado en el piso).

**Principio tres:** Friccionar al teatro con otro elemento que no sea teatral para producir la hibridación de géneros y la construcción poética. Puede ser lo investigado, la temática, otro lenguaje, disciplina, un dispositivo.

**Principio cuatro:** Visualizar, detectar “el error”, “la falla”, el “no cierre” y darle un sentido orgánico en su forma-tiempo, darle su espacio para que constituya el sentido. El error es parte vital del sentido. Aclaración: visualizar, detectar, no en todos los casos implica comprender.

**Principio cinco:** Romper el realismo, el naturalismo tal como se entiende en su definición, romperlo desde el uso del cuerpo y del lenguaje, del sonido, del movimiento, del espacio, del tiempo.

**Principio seis:** Crear una plástica audiovisual; la imagen es un campo tridimensional que contiene tiempo, espacio, cuerpo, sujeto, relato, sonido, movimiento, acción.

**Principio siete:** Estar siempre en una dialéctica con lo que se produce en el propio territorio. Crear y fundar con la obra territorios de subjetividad alternativa, con el propósito de establecer tensiones y entrar en diálogo con las producciones contemporáneas, con la intención de crear lo alterno, de constituir lo emergente.

**Principio ocho:** Estar siempre en una dialéctica con lo que sucede en el presente. Esa es la forma en que el teatro tiene un poder político, infiriendo e interfiriendo en el presente, incomodando, apelando, cuestionando al presente. No creo que haya que esperar o dejar pasar el tiempo para situarse sin riesgo en el posicionamiento. Una debe asumir con riesgo y compromiso el aquí y ahora, el espacio que ocupa. He charlado con colegas que creen que hay que tener una distancia en el tiempo con lo abordado, con lo contenido en la producción propia, para “no quedar pegados”, por la cercanía de la afectación a algo que después puede no ser, algo sobre lo que después se revierta la mirada. Bueno, yo creo que estar pegadxs permite la visión propia, el universo propio del artista, su mirada, su pensamiento, su ser crítico y sensible, su posicionamiento intelectual y humanístico, y la posibilidad de riesgo, de tomar un riesgo, que implica la vida y que conlleva un acto político. La obra no es más que un presente que muta.

**Principio nueve:** Producir distintas capas semánticas y pluralidad de relatos a través del uso de diversos recursos y lenguajes, que en su tensión no se refuercen, no vayan por carriles distintos, sino que se anulen para crear algo nuevo.

**Principio diez:** Llegar a algo que no sé. Producir en mi subjetividad, internamente, un movimiento. Siempre hay un lugar donde el teatro te encuentra, te produce un ser-hacer-movimiento-saber. Descubrir, conocer, generar conocimiento, autoconocimiento, cuestionar, indagar, reflexionar, conceptualizar. Crear una dramaturgia de investigación, de búsqueda, una dramaturgia como espacio de producción de conocimiento sobre el mundo.

**Principio once:** Producir una alquimia entre la participación de los distintos roles y las personas involucradas que produzca algo inesperado, algo que nos conmueva, sorprenda, impacte, que nos fascine, deslumbré, que nos provoque, que en principio movilice al propio grupo de creadores y participantes para después poder llegar a lxs otrxs produciendo un movimiento.

Todos estos principios aliados y entretreídos existen para hacer nacer, crear una materialidad simbólica, efímera, para hacer agujeros y crear vacíos, fugas sobre lo sólido, lo constituido, hacer polvo la materialidad para que del polvo veamos nubes con formas inimaginadas, que nos hagan pensar nuevas fábulas para resignificar nuestro ser aquí y ahora, así como nuestra historia. Sabiendo que la creación no basta, que el manifiesto en obra es fallido, que el lenguaje es insuficiente y que lo que realmente importa es producir una alquimia que todo lo explote, que todo lo fracture, que todo lo rompa o, aunque sea, que rompa una parte, y que produzca una fisura, dado que el lenguaje es error y en ese error se encuentra lo personal, lo poético, lo político y lo comunicable.

La poesía explora el lenguaje para intentar nombrar, de la manera más personal posible, lo que el lenguaje no nombra. O sea que utiliza como materia y procedimiento para alcanzar lo inefable, aquello que sabe nunca llegará a producir ni a crear: la experiencia y la percepción comunicable. Trata de sacar al lenguaje aquello que sabe que el lenguaje no puede dar; o, mejor dicho, procura producir a través de él lo que sabe que el lenguaje no puede nombrar. Lo comunicable no está únicamente puesto y generado en y desde la palabra, sino que hay otras construcciones semánticas y mezclas —desde el cuerpo, lo gestual, lo manifiesto y encubierto, y lo que queda sin expresarse— que producen, de un modo muy interpersonal y subjetivo, un sentido posible entre lo que se quiere expresar, alcanzar, y aquello que se significa y crea resonancia en quien lo interpreta. Lo político, en términos de que “lo personal es político”. Entonces, esa misma insuficiencia del lenguaje en el modo de expresión, esa falla, ese aparente error o vacío construye la poética y el contenido, y también está, de alguna manera, develando cuestiones de posicionamientos en base al concepto de lo que se pretende expresar, y eso es lo político.

La escena poetizada crea un lenguaje contemporáneo porque la poesía, en su búsqueda, transgrede las formas preestablecidas, nombra de otros modos, no representa, presenta percepciones que únicamente se viven y se mencionan así, desde la mirada que les da existencia al nombrarlas. Yo busco un teatro que presente percepciones para abrir capas sensibles, modos de percepción y que, así, una mirada se mute en sus propios rizomas, expandiéndose y alterándose, como un virus.

Creo que la primera obra de teatro que vi en mi niñez me produjo un impacto cargado de emociones y sensaciones, relacionado con que



parecía increíble poder ver lo que veía creado arriba de un escenario y, sin embargo, así era, ahí estaba ocurriendo, ante mis ojos, lo increíble. Ese es mi propósito, no solo volver recurrentemente al impacto original con cada obra, sino llegar a crear algo que no sé.



**¿Artistas-investigadoras/es en  
Bolivia?  
Tres casos concretos y una  
ética del individuo**



## Camilo Gil Ostría

Actor y crítico, estudia la carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Cofundó el elenco Namu Teatro el 2016 y realizó obras con distintos elencos. Escribió para distintos medios especializados y periodísticos dentro y fuera del país como *Bolivian Studies Journal* (Universidad de Pittsburgh, EE. UU.), *La Razón* (Bolivia), *Deux ex machina* (Argentina), *Nuveliel* (Perú) y *Chiquilla, te quiero* (México). Ganó el II Concurso de Crítica del Festival Internacional de Teatro de La Paz 2018 y ha sido invitado a varios congresos para hablar sobre teatro boliviano contemporáneo.

# ¿Artistas-investigadoras/es en Bolivia?

## Tres casos concretos y una ética del individuo

Camilo Gil Ostría  
Universidad Mayor de San Andrés<sup>1</sup>

### 1. Tres generaciones y tres formas de investigar

El caso de Bolivia es siempre un punto y aparte. A pesar de ser el centro del continente, hablando geográficamente, el teatro boliviano es poco conocido, viaja poco y, por tanto, poco se escribe sobre él: la crítica periódica está al borde de la extinción y las pocas producciones académicas en muchos casos no son publicadas y quedan rápidamente en el olvido. Incluso las publicaciones de textos dramáticos son exiguas. Esto no quiere decir, sin embargo, que no haya artistas y que estos no hagan investigación: sería imposible hacer sin investigar. No digo de antemano que toda investigación sea fructífera y que algunas no caerán en la inocencia. Así, la pregunta es ¿qué y cómo investigan estos artistas?

Para responder a esta pregunta me centro en tres hacedores del teatro boliviano contemporáneo: Proyecto Border (dirigido por María Elena Filomeno y Juan Carlos Arévalo), Winner Zeballos y Katy Bustillos. Estos tres elencos/hacedores plantean una nueva ética de la investigación y una nueva mirada sobre el arte que se centra en el individuo. No entiendo “individuo” en tanto término romántico o neoliberal, producto del mercado, sino en tanto reflexión crítica de lo que pasa por un sí-mismo que a su vez se transforma pensando en el otro; se trata, entonces, de una potente y amorosa relación intersubjetiva.

Para captar con complejidad esta noción de individuo y la ruptura que plantea con el teatro boliviano anterior, es necesario revisar dos generaciones previas (no en un sentido temporal): el Teatro de Los Andes y los

---

<sup>1</sup> Actualmente está elaborando su tesis de grado y es auxiliar de docencia titular del Dr. Marcelo Villena en la carrera de Literatura. Correo electrónico: camilogilostria@hotmail.com.

fundadores de estéticas experimentales (me concentro en Eduardo Calla). Este ensayo hace mucho énfasis en las palabras de los propios hacedores y, por supuesto, en sus obras. Por ello, analizo una obra de cada uno de los tres casos: *Escribiendo* (2016) de Proyecto Border, en la que veremos cómo el baile transforma la intención política de las anteriores generaciones; *La pieza 666*, una de las doce obras que componen *La dodecalogía de la destrucción* (2018) de Winner Zeballos, donde la noción de escena es densificada a través del procedimiento de la acumulación y la estética de la oscuridad; y, finalmente, *La gallina asintótica* (2021) de Katy Bustillos, donde la ética del individuo se materializa en toda su densidad.

## **2. Dos generaciones: el Teatro de Los Andes y los fundadores de lo experimental**

### **2.1 El Teatro de Los Andes y su teatro de la imagen**

Es imposible poder remitirse a todo lo que ha pasado en el teatro boliviano para poder entender [el teatro contemporáneo]. Yo siempre he sostenido que la llegada del Teatro de Los Andes en Bolivia ha sido el hito que marca el teatro de antes y el que estamos viendo ahora. (Franco citada en Ardaya *et al.*, 2010, p. 91)

En esta cita, Mabel Franco, crítica de teatro boliviano y exdirectora de los espacios escénicos municipales de La Paz, atina en nombrar al Teatro de Los Andes como el inicio del teatro contemporáneo en Bolivia. El elenco fue fundado en 1991 en Yotala por los italianos César Brie, María Teresa Dal Pero y Paolo Nali (Aimaretti, 2015, p. 216)<sup>2</sup>. El grupo, sin duda el más conocido del país, tiene un importante rol como escuela: “monta sus obras, aloja a otros artistas y realiza talleres” (Peredo, 2010, p. 11). ¿Pero qué es eso que enseñan y se expande por el contexto boliviano: en qué centran su investigación? Soledad Ardaya (2018), al analizar *Frágil*, dirigida por Brie y Dal Pero el 2004, afirma algo que podría ampliarse: “el objeto y el gesto encierran en sí mismos el acontecimiento teatral” (p. 66).

---

<sup>2</sup> Posteriormente se añaden personas como Alice Guimarães, Lucas Achirico y Gonzalo Callejas. En el 2010, César Brie se separa del grupo. Hoy en día el espacio y el elenco están conformados solamente por Guimarães y Callejas. Para la crítica María Aimaretti (2015), sus obras pueden dividirse en dos etapas: la primera de “memoria cultural” (de 1991 a 1995) y la segunda de “memoria política” (donde se producen *La Ilíada*, en el 2000, *En un sol amarillo* y *Otra vez Marcelo*, ambas en el 2005, y *La Odisea*, en el 2008).

De otra forma, Ardaya confirma la lectura de Percy Jiménez, dramaturgo que forma parte de una primera ruptura con Los Andes:<sup>3</sup>

Lo más relevante de esa estética [del Teatro de Los Andes] es que es un reloj que funciona milimétricamente, construye un artificio que está editado, casi como si fuera cine. Porque, ponte, digamos en *La Iliada*, se trabajaba en dos frentes, entonces tenías el escenario [a lo largo], público [a ambos lados] y la mirabas así [de lado a lado, como en un ping-pong]. Y lograban que tú vieras solo una cabeza, de pronto se armaba otra cosa [al otro lado] que no te dabas cuenta. Era un nivel de edición de la imagen. Porque para mí es un teatro de la imagen. (Jiménez, 2021)

Es decir que, para Jiménez el Teatro de Los Andes estaría marcado por un trabajo de la escena para la escena. Sin embargo, esa visión no tiene una connotación negativa, por el contrario, lograría una fiesta escénica y un esplendor visual que muchos desearían lograr.

Sin anular la potencia festiva de Los Andes, su escena de perfección técnica, pensada para circundar al espectador, también tiene peligros. Sus obras poseen una clara posición política bastante idealista; pues, como diría Julia Peredo (2010), los personajes son víctimas o victimarios (pp. 21-23). Recordemos cómo la ironía contamina su obra *En un sol amarillo* (2005) y muestra a ministros y periodistas como malvados. El público, por el contrario, incitado a tirar piedras al político, es colocado del lado del pueblo: víctima siempre pura e inocente. Esta posición política del Teatro de los Andes responde al contexto posdictatorial en el que nace el elenco. Es la ética política de una imagen que trata de convencer al otro: investigación escénica en torno a una hipnosis estética.

No entendamos, de entrada, la palabra hipnosis con una connotación negativa. No se trata aquí de señalar que una generación del teatro boliviano es mejor que otra, sino de recalcar la especificidad y la potencia de cada una de las generaciones revisadas. Hipnosis en tanto procedimiento de identificación que cualquier buen arte tendría que utilizar para lograr algún efecto; en este caso, moral y dicotómico, es cierto, pero —a pesar de todo— marca un hito de pensamiento en torno al espectador y su relación con el teatro contemporáneo.

---

3 Percy Jiménez, dramaturgo orureño nacido en 1969, confiesa que su primera escuela fue el Teatro de Los Andes. En la época de los 90, él funda el elenco Teatro Duende con Erika Andía y Pedro Grossman, y producen la obra *Tinku, las pajas de dios*, “básicamente bajo la dirección de César Brie” (Jiménez, 2021). Posteriormente desea “distanciarse” del Teatro de Los Andes y se marcha a Buenos Aires a estudiar dramaturgia con Mauricio Kartun. Algunas de sus obras son *Sirenas* (2015), *Apolíticas consideraciones sobre el nacionalismo* (tres obras entre el 2011 y 2015) y *El solo de contrabajo* (2019).

## 2.2 Buenas influencias: bonitos cadáveres (2004) de Eduardo Calla y “el avión que despega”

Tuve la suerte de crecer en una generación de muy buenos creadores. Actores, actrices, sino también directores: el Diego [Aramburo]<sup>4</sup>, la Claudia Eid<sup>5</sup>, el Percy [Jiménez]<sup>6</sup>. Con marca propia, con sello, he pertenecido a una generación que ya terminó una etapa, y ahora hay otra [generación]. (Calla, 2021)

Es curioso que haya una sensación tan generacional en el teatro cochabambino y paceño hecho en la primera década de los 2000. Ya lo dice Eduardo Calla (2021): incluso sin ser amigos los unos de los otros, se mandaban sus textos, veían sus obras y “tomaban un café para comentarla[s]”. No se trata de un círculo elitista, sino de una ebullición de artistas que tienen como punto en común haber sido formados con el Teatro de los Andes. Por ejemplo, Aramburo (2021) dice que los actores de su elenco, el Kikinteatro, fueron los primeros en tomar un taller de Los Andes, aunque niegue ver ahí sus principales fuentes de formación; Jiménez los reconoce inicialmente, pero desea escapar de su influencia; Eduardo Calla, un poco más distante por no haber pasado por sus talleres, dice ser “un fan, un *groupie*” del elenco. Nos centraremos en la obra de Eduardo Calla, por que siendo el más joven de los mencionados (nació en 1980), plantea una obra dramaturgica y escénica que, como un avión que despega, abre las puertas para otras (est)éticas, pero al mismo tiempo, concentra y sintetiza varias características que ya aparecen en, por ejemplo, Diego Aramburo, con quien trabaja con mucha cercanía y amistad.

Escénicamente esto se debe a que (sin perder el trabajo estético y delicado de Los Andes), trabaja lo hipnótico de la imagen a través de su

---

4 Diego Aramburo, cochabambino nacido en 1971, fundó el Kikinteatro en 1996. Él menciona que su elenco fue de los primeros en pasar talleres (privados, solo para el elenco) con el Teatro de Los Andes. Sin embargo, nunca los ve como sus “padres”. Se marcha a realizar estudios de actuación en Brasil y en la escuela Grotowski, en Italia. Posteriormente, formó parte del taller Tintas Frescas, en el 2000, un taller de dramaturgia dictado por Hubert Colas, director del Théâtre de la Manufacture CDN (Centro Dramático Nacional), donde también se forma Eduardo Calla. Algunas de sus obras son *Fragmentos líquidos* (2008) y varias adaptaciones de obras de William Shakespeare.

5 Claudia Eid Asbún nació en Cochabamba en 1976. Inició su carrera teatral en 1996 bajo la dirección de Hugo Francisquini. Formó parte de Kikinteatro de Diego Aramburo, hasta que se independizó y formó su propio elenco, en el que sigue trabajando actualmente: *El Masticadero*, fundado en 2005. Algunas de sus obras son *Desaparecidos* (2005), *La partida de Petra* (2007), *Posible pozo* (2009), *La mujer de Juan* (2011), *Princesas* (2014) y *El deseo de dios* (2016).

6 Revisar nota al pie número 3.



ruptura, de su puesta crítica en escena. Y más bien, introduce una lógica de la violencia contra el espectador, que por tanto lo obliga a *distanciarse*. Nótese el término brechtiano, no relacionado aquí con una intención partidista, es decir, la izquierda socialista presente en Los Andes, sino con una moral del cuestionamiento, diría Barthes, o con una ética política. Ejemplifica Calla (2021):

En *Smell* [obra del 2008] componíamos olores entre cigarrillo, algo que yo no toleraría, desodorante barato, mucho desodorante, y un ambientador. Era olor de putero, esa era la idea, olor concentrado de decadencia. El efecto se daba, pero obvio es violento. Había algo un poco torpe en ese sentido, yo procuraba además que la platea esté lo más cerca de la gente [...] Jugábamos a ser provocadores.

La provocación aquí define a una generación. Como dice Percy Jiménez (2021), las obras de Diego Aramburo siempre provocaban. Aramburo habría tenido además algunos blancos: la Iglesia, el Estado, etc. Aunque tal hecho merecería una mirada más detallada, por motivos de espacio nos queda decir que esa provocación es una primera marca de estas poéticas: ya no se investigaba cómo hacer que el público se comprometiera con algo (como en el Teatro de los Andes), sino cómo hacerlo pensar: oler eso que antes no olía.

Esto se complejiza radicalmente si hablamos de los textos dramáticos<sup>7</sup>. Uno poco estudiado y significativo, por ser el primero que Calla escribe y dirige por cuenta propia, es *Buenas influencias: bonitos cadáveres* (2004). Esta obra nos cuenta la historia de Berta y de Pet en un aeropuerto. Pet tiene que tomar la decisión de partir, mientras que Berta parece una amiga acosadora que la anima a tomar esa decisión. En un tono humorístico y surreal, Berta va lanzando reflexiones sobre la necesidad de su partida, una metáfora de la necesidad de escapar del cerrado contexto boliviano. Pet termina marchándose; Berta dice que ha tomado la mejor decisión, que lo que importa no es que se fue, sino el recuerdo que dejó. De alguna forma, la obra es también una premonición del abandono del propio Eduardo Calla (2021), quien en 2017 tomó la decisión de “no hacer más teatro”.

Esta obra inicia con un gesto que en obras posteriores se va a radicalizar y va a ser retomado, de una manera u otra, en los exponentes de

---

<sup>7</sup> Para un acercamiento más detallado a la dramaturgia de Eduardo Calla, ver la tesis de licenciatura de Soledad Ardaya (2016) y el artículo de Omar Rocha (2009), ambos incluidos en las referencias bibliográficas.

la siguiente generación: la versificación de los diálogos y el encabalgamiento temporal (y no gramatical) de uno sobre otro, señalado en este caso a partir de dos columnas que dan a entender que un texto se dice al mismo tiempo que el otro. Ambos gestos resumen una visión común de esta generación. Por un lado, una visión de la autonomía del texto dramático, un texto que ahora sí se puede leer y no necesita de puesta para ser interesante. Por otro lado, una exigencia lectora que se aleja del territorio de la moral y se acerca al territorio de la polisemia. Sin embargo, él sigue pensando el texto como dependiente de la escena:

Es cuando el texto es dicho por el actor que recién se empieza a construir la teatralidad. Mi trabajo como director siempre fue escuchar lo que estaba pasando ahí y ver las posibilidades que se abrían. Nunca empecé una obra con textos cerrados: siempre textos abiertos. (Calla, 2021)

Es decir, sigue creyendo en el género y sus divisiones. Entonces, el caso de esta generación se puede observar como un punto medio, como una tensión, entre los creyentes del género (Los Andes) y la generación que vendrá.

### **3. La tercera generación: una ética del individuo**

#### **3.1 *Escribiendo* (2016) de Proyecto Border: la provocación hecha baile**

Aunque la noción de generación ya no está tan presente como antes en sus propios protagonistas y sin duda parece haber, como señala Calla, una depresión en el medio teatral (menor cantidad de producciones, proyectos, salas, etc.), los tres hacedores que presentamos a continuación ofrecen poéticas sólidas y vivas.

Su investigación es incluso más problemática: se nutre de las anteriores generaciones, pero al mismo tiempo promueve la discusión y descrea de fórmulas fijas, abriendo la investigación a una experimentación más radical. Esto es posible dado que los hacedores de esta generación se formaron con la anterior. Un caso claro es Katy Bustillos (2021) quien dice: “[Me formé con] el Percy Jiménez. El Diego Aramburo, sobre todo [...] me abrió a algo más conceptual, performático”. La ausencia de espectadores en las salas o el rechazo que los públicos sienten ante las obras de esta generación, solo se debe a una mala lectura y al hábito de esos mismos públicos a estéticas comerciales que aquí son criticadas.

Un claro ejemplo de esto es Proyecto Border, elenco fundado en el 2014 y actualmente conformado por Juan Carlos Arévalo, el dramaturgo

del grupo formado en filosofía, y María Elena Filomeno, bailarina y directora de las puestas. Su teatro no intenta ser rebuscado o inentendible, el baile y la fiesta son la marca poética de este elenco. Así, su obra *Escribiendo* (2016) pone en escena el proceso mismo del escritor ante la página en blanco, *el proceso mismo de la investigación*. La obra se compone de varias escenas sin una narración. En esta generación, al contrario de lo que ocurría en Los Andes, nadie cuenta historias y si lo hacen la historia ha dejado de importar; de esta manera, los creadores invitan a pensar de forma conjunta. Lo dice María Elena Filomeno (Proyecto Border, 2021): “Siempre trabajamos con la idea de un espectador emancipado, que labure con nosotros la escena”. Sin embargo, el gesto es mucho más radical si uno atiende cómo la relación entre el texto dramático y la puesta en escena instauro una puesta en abismo de ironías que no permite jamás ver respuestas de parte de los artistas, quienes terminan burlándose de sí mismos. En *Escribiendo* eso es claro:

Meri va a hacer una danza plurinacional contemporánea.

Una obra plurinacional consiste en buscar esa conexión ancestral con sus raíces.

Sin dejar de lado las contorsiones “muy contemporáneas” que descubrió anteriormente.

Pero con la suficiente actitud pachamamística para que funcionen juntas.

Paso 1:

Buscar un título en aymara. [En la puesta en escena, la actriz grita: ¡Pasankalla!]

Paso 2:

Encontrar el vestuario adecuado para fusionar los tiempos ancestrales con los actuales. [En la puesta en escena, la actriz se ata una tira de aguayo en la frente]

Paso 3:

Googlear música con zampoñas y charangos. [La música suena]

Paso 4:

Encontrar la forma de mezclar movimientos con las danzas tradicionales y autóctonas. [Baila una mezcla de tinku y contemporánea]

Paso 5:

Ganar el premio Eduardo Abaroa.

(Arévalo, 2016, pp. 4-5)

El proceso de doble o triple ironía confunde cualquier moral. Se burla del Estado, como haría Aramburo, al señalar el Eduardo Abaroa, un premio del Ministerio de Culturas conocido en el medio por hacer ganar solo a aquellas obras relacionadas con la ideología actual del Gobierno (aquí, la pachamama, el aimara, etc.). Pero también se burla del propio artista por seguir esta estética sin sentido y presentarla siempre como gran innovación y descubrimiento. Finalmente, se ríe de y con el propio espectador, no porque con sus impuestos se paguen dichos premios, sino porque se encuentra disfrutando de la misma obra que, en muchos casos, habría condenado. Entonces, se señala una hipócrita doble moral de todos los involucrados en este proceso de recepción. La risa, sin embargo, siempre acontece.

El final de la obra no solo refuerza lo dicho, sino que hace que este baile sea mucho más explícito al incluir al espectador en escena. Recordemos, además, que ese gesto era demasiado violento para Calla (2021): “Me gustaba trabajar con gradería y no en el Teatro Municipal, porque quería que la relación con el público sea inevitable. No hacerlo participar, eso sí que me parecía demasiado”. Dice la obra:

Continuando con nuestro estudio de mercado.

Hoy al público no le gusta ser público.

O por lo menos pasivo.

Le gusta ser actor voyerista.

El público quiere experiencias.

El espectador se disolvió junto con la cuarta pared.

Espectar es pasivo.

Demasiado pasivo.

El voyeur implica deseo de participación.

Excitación de los sentidos a la hora de mirar.

El público actual desea estar dentro.

Ber saca a alguien del público para continuar con esta agonía.

(Arévalo, 2016, pp. 12-13)

La estética vanguardista de esta provocación, que evidentemente muestra todos sus cables, procesos, su baile, sin esconder nada del artificio teatral, nos sumerge como espectadores. La propuesta se lleva al

extremo en su siguiente obra, *Los inútiles* (2018), que no solo rompe totalmente con el trabajo de la imagen pulcra, sino que plantea otra forma de provocar, más directa y menos artificiosa. Esto, que no necesariamente tendría que ser algo positivo, se carga de potencia por los procesos irónicos del elenco y por su apuesta autorreferencial, donde el artista —Juanqui, Meri y Ber— es el protagonista de la obra, fuera de escena y en ella. Aquí es importante el carácter interdisciplinario: no se trata solamente de mezclar danza, teatro y teoría, sino de abandonar la intención de hacer un género para buscar hacer obra y que esta obra sea también congruente con la vida. Resumimos así algunas de las primeras características de la ética del individuo que hemos señalado.

### **3.2 *La pieza 666* (2018) de Winner Zeballos: la imagen y el baile en la oscuridad<sup>8</sup>**

Winner Zeballos es quizás el lenguaje más difícil y arriesgado de los hacedores de esta generación. En el 2018, se propuso hacer una obra al mes, con una duración de una hora o más cada una y estreno inmediato, para que en diciembre se re-presentaran las doce obras de corrido. Eso es *La dodecalogía de la destrucción*. “Era un aprendizaje por acción”, dice Zeballos (2021), señalando cómo *el mismo proceso se hace obra*, característica de esta generación que ya identificamos. La idea le viene al montar, dirigido por Diego Aramburo, obras inspiradas en Sade:

Justamente en Santa Cruz, hicimos las de Sade, luego una obra que se llamaba *Pornografía* (2017) y luego una más que se llamaba *Ceremonia Sade* (2017), leí mucho Sade y me empezó a gustar la idea de enumerar, las cantidades grandes, las repeticiones, de accionar desde ese lugar. Además, el concepto de destrucción me fascinaba desde Sade: destruir prejuicios, preconceptos, imposibilidades. (Zeballos, 2021)

Quizás Zeballos es el más cercano a la lógica de generación que Calla veía en su época, pues hace cada obra con distintos actores de su generación, que no nombramos aquí porque excederían la treintena. Por la cita se intuye que carece de presupuesto, que se ubica un poco en el lugar del *amateur*, pero también del artista maldito. Zeballos radicaliza la violencia, sus obras ponen en escena sujetos que no son personajes —aunque a ratos sí— y a partir de ese gesto rompe con todos los tabús. En las

---

<sup>8</sup> Para ver un estudio más detallado sobre esta obra, revisar mi artículo “De Platón a Brecht y un paso más allá”, publicado en el número 2 de la revista *Nuveliel* (Perú, 2021).

dos primeras obras de *La dodecalogía...* actúa con su hermana y su hermano, ambos menores de edad: a ella le hacen pis encima, los tres hermanos se masturban en vivo mientras tocan el piano, etc. Tanta es la violencia que en la obra número siete, *La barbarie/el texto*, Gonzalo Callejas, parte del Teatro de Los Andes, se levantó ofendido a mitad de la obra para decir: “Esto no es teatro” y salir de la sala. La violencia no es solo contra el espectador, perturbado ante las imágenes de Zeballos, sino también ante las expectativas estéticas que Los Andes han formado en el contexto boliviano. Esta generación se opone de forma franca a dicha noción teatral, para ellos demasiado solemne y poco crítica.

*La pieza 666*, obra número seis de *La dodecalogía...*, es igual de radical, aunque la elegimos porque su contenido se acerca al de *Escribiendo* y cuenta con la actuación de Juan Carlos Arévalo (además de Carlos del Águila y Jazzmany Vásquez). Su historia también abarca los procesos de investigación artística. Esta historia, nunca contada de forma directa o mostrada, sino siempre insinuada, es muy simple. Afuera ha habido una hecatombe nuclear, tres monjes/artistas se han visto obligados a encerrarse juntos para sobrevivir, sin embargo, sus formas de relacionarse o “procedimientos artísticos” generan una tensión interna por las diferencias que tienen: los celos, el cuerpo, la locura los llevarán a torturarse hasta que dos de ellos se marchan, dejando a uno crucificado —a una televisión, valga aclarar—. Entre ellos se desean: no se trata tanto de deseo homosexual, aunque sean tres hombres, sino de un deseo que deja de lado la noción de género, ya no solo artístico, sino sexual: otra característica de esta generación. Los niveles textuales, como indican las barras, se sobreponen en un frenesí infinito, mezclando de forma indiferenciable ficción y realidad.

La obra, sin embargo, no pasa por muchos diálogos, pues son casi nulos, comentan partes de la vida de cada actor o se dicen en el tono irónico de una mala actuación. Como en el caso de Los Andes, la obra pasa por la imagen. ¿Pero cómo son las imágenes de Zeballos? La primera escena es reveladora: oscuridad casi absoluta, al centro varias máquinas con sus pequeñas lucecitas rojas, azules, blancas. Una escena en aparente silencio, con el único movimiento del parpadear de las luces. Luego de un largo tiempo, sombras: se enciende una linterna, apunta al lado izquierdo del escenario y vemos en la pared, proyectadas, dos copas. No vemos los objetos en sí mismos, solo una ilusión —¿o será la sombra más que una

ilusión, acaso otra capa de la realidad que se trata de envolver?—. La linterna se desplaza al lado derecho donde vemos a un ángel, aunque claro, llama más la atención su sombra gigante en la pared blanca y su mano haciendo un triple seis, casi como cuando el título se revela al inicio de una película, una advertencia de aquello que vendrá, pero que, al mismo tiempo, ya está sucediendo. Se vuelven a apagar totalmente las luces, hasta ahora no se ha dicho ni una sola palabra.

La oscuridad, el silencio, el vacío, pronto se van conjugando con una ansiedad que busca llenarlo todo. La premisa “llenar el escenario” genera una sensación de asfixia tan consciente que aparece en escena: Juan Carlos Arévalo con la cámara de su celular apunta a su tráquea: se ahoga a sí mismo (ver anexo 1). El escenario lleno de pantallas y de música barroca da la misma sensación. Sin embargo, la obra no es del todo pesimista, como Proyecto Border retoma la danza: cumbia frente a la guerra, un hombre jorobado, casi irreconocible, con su manto celeste (ver anexo 2). En la obra, disfruta del cuerpo del otro y del propio —aunque deteste a ambos—. Este pensamiento en extremo fino será la marca de una poética que conoce la tradición nacional e internacional que le precede y muestra la imagen no solamente como hipnosis, sino como compleja oscuridad: eso que se desea, pero a la vez es peligroso. La vida como incomprendible, detestable, pero al mismo tiempo bailable. Ahí es también donde el yo, el individuo, hace con y a pesar del otro.

### **3.3 *La gallina asintótica* (2021) de Katy Bustillos, y el triunfo ético del individuo<sup>9</sup>**

Aunque la estética de Bustillos es, a primera vista, la más tradicional de los miembros de esta generación, ese “ser tradicional” puede leerse como una trampa para que el espectador “políticamente correcto” vea la obra y no se aleje en un primer intento. Ese espectador acostumbrado a la estética de Los Andes y que deja vacías las salas de las anteriores visiones del arte. Digo tradicional porque, dentro de todo, sus obras sí cuentan historias, aunque como veremos no será la historia la que importe. Como ella misma dice, sus profesores de dramaturgia —desde Aramburo, hasta Ariel Farace— le observan que en sus obras no hay acción:

---

<sup>9</sup> Para ver un análisis más detallado de la obra de Katy Bustillos, revisar mi tesis de licenciatura *Dinámicas de encierro y escritura en cuatro obras de la dramaturgia boliviana Katy Bustillos* (pronta publicación).

Hay una búsqueda de la palabra en sí... [...] ¿Qué probabilidad hay de que la misma voz hable?, ¿qué garantiza que cada palabra pertenezca a un sujeto?, ¿qué garantiza que las palabras puedan conectarse y formar una oración? Está dado muy de antemano, cualquier persona lo asume, pero en esos hoyos, donde no hay comunicación está el verdadero lenguaje, en falta sobre sí mismo. (Bustillos, 2021a)

Existe una búsqueda del texto que es totalmente sobre sí mismo, a manera de arte independiente que luego podrá pasar o no a la escena, como cualquier otro tipo de texto. Entonces se abre la pregunta: ¿cómo son los textos de Bustillos? Las relaciones entre sujetos son mucho más explícitas que en los dos casos anteriores, donde los textos asemejan la forma de enunciación poética y, por tanto, de un solo yo que enuncia o varios yos, pero que no se diferencian —en el caso de Proyecto Border— o terminan separándose y huyendo el uno del otro —en el caso de Zeballos—. Por su parte, en Bustillos el tema siempre es el amor: de pareja, de familia, entre sujetos. Como ella misma dice, es solo ahí donde vería la siguiente tensión:

Lo estructural versus lo que se desborda, hay esas dos cosas [en las relaciones afectivas]. Me gustaba cómo entre dos personas todo transcurre dentro de una estructura, incluso lo que se desborda. A veces bajo estructuras matemáticas que parecen muy rígidas, pero ahí aparecen los agujeros, el desborde. ¿Cómo los números sangran?, eso es para mí lo esencial en Sarah Kane. En *Psicosis 4.48* aparecen unos números, esos para mí sangran. La estructura shakesperiana sangra todo el tiempo. (Bustillos, 2021a)

La búsqueda de un sangrar, pero también, entonces, hacer sangrar al espectador, que una vez entrometido en la obra de la autora pasará por un proceso de conocimiento lleno de problemas, donde ya no se puede hablar de ironía —pues la ironía, al afirmar el sentido opuesto de lo que se dice, afirma una moral contra otra—, sino de ética. Así lo veremos en su obra *La gallina asintótica* (2021).

La obra pone en escena el deseo de la protagonista —que tiene el mismo nombre de la autora, Katy—: salir de la casa familiar donde convive con su padre y madre. La casa familiar, se dice, es analogía del hermano. Esta historia cuenta con diecisiete fragmentos que pueden dividirse en tres partes. La primera parte, del fragmento cero al siete (2021b, pp. 4-12), presenta a los personajes y sus deseos. El deseo de Katy es salir de ese espacio donde se siente encerrada. En la segunda, del ocho al doce (2021b, pp. 12-19), la protagonista se enfrenta al mandato de cuidar a los



otros. Finalmente, del trece al cero (2021b, pp. 19-30), la metamorfosis de los personajes: de padre a perro, de madre a árbol, de hermano a casa y de Katy a gallina-gallino, y el gesto final de escapar, pero ¿entrando? Un comentario previo al análisis: es la única autora de esta generación que pone su nombre, enunciado en voz alta, como nombre del personaje. A veces ella misma es la actriz que interpreta al personaje, aunque no siempre. Aquí hay una apuesta mucho más cercana a la unión de vida y obra que, aunque es antigua, hoy se le conoce como biodrama.

Nos centraremos en la última imagen —que pasa por dos gestos—: la transformación de Katy en gallina-gallino, pero también en ese deseo de salir que solo se concreta al volver a entrar. Si en Zeballos el afuera era una hecatombe nuclear, salir era un suicidio cometido por los personajes: una ética del individuo que prefiere morir antes de alienarse por el otro. En Bustillos hay un individuo diferente, incluso cuando los personajes que conviven en la casa de Katy están marcados por la violencia, situación que se confirma con el retrato familiar aquí pintado: “padre estoy sobre mi madre vigilándote padre, DÓNDE ESTÁ MI HERMANO” (mayúsculas en el original, 2021b, p. 6).

Katy se coloca a sí misma en una actividad que connota poder, aunque este vigilar no implique necesariamente controlar,<sup>10</sup> quizás porque también se puede vigilar con miedo. Recordemos que el deseo del padre es “FOLLARME A TODAS LAS MUJERES QUE ENCUENTRE” (mayúsculas en el original, 2021b, p. 10), por tanto, incluye a su hija. Katy se pone *sobre* la madre, es decir, como continuación del eje de lo femenino (¿del placer?),<sup>11</sup> pero también ejerciendo un poder sobre ella, algo que resulta extraño, pues en el resto de la obra será la madre la que imponga el mandato del cuidado de los otros a Katy. Finalmente, el hermano, continuación fallida del eje de lo masculino, es el gran ausente. Katy relaciona esa ausencia a la figura del padre en tanto castrador y anulador de la potencia de ese lenguaje (¿tornado ahora esquizoide?)<sup>12</sup>. Ese lenguaje, sin embargo,

---

10 Además de que se invierten roles, dice la cita: “Digamos que el perro vigila quién entra y quién sale. Digamos que vigila, pero no controla” (2021, p. 27).

11 La asociación madre-deseo era evidente en *Ver-tebral*, aquí la situación es más ambigua, los símbolos son más engañosos.

12 Él lo confirma con “Debo cuidarlo / Debo arreglarlo / Pausa / Debo matarlo” (p. 12). Pensamos además que el lenguaje del hermano es esquizoide porque está asociado a los guiones que hablan en plural, y porque cuando habla de forma directa (sin los guiones, sino con su propia voz) parece nunca estar respondiendo al contexto donde se encuentra.

va a terminar contaminando el afuera y el adentro (la casa, los guiones), y por eso mismo logra anular ambos términos del binario. Algo similar ocurre con el gallino-gallina.

Pasemos a ver esto en el final de la obra. Katy cuenta que su madre compró seis pollos, pero fueron muriéndose. Alguno de los pollos incluso fue devorado por el perro, figura del padre terrible, sediento de sacrificios. Solo uno sobrevivió: sería llamado “Katy”, como ella, “porque era muy chiquito” (2021b, p. 30). Hasta aquí hay que señalar esa capacidad de movimiento y de vacío en Katy el pollo, que le permite sobrevivir a los embates del perro; no buscaría “su libertad”, quizás porque ya sabe que la tiene —analógicamente hablando, por supuesto—. Esto se vuelve más provocador, pues Katy el pollo “se subía a nuestros hombros y nos picoteaba la cabeza”, como una perturbación en el órgano del conocimiento, esta presencia pone en crisis el universo simbólico de los personajes.

Posteriormente, Katy cuenta que la madre compró más pollos. Estos le quitaban su comida a Katy el pollo, por lo que empezaría a tenerles miedo, así como a los humanos. “Me tenía miedo” (p. 30), entonces *Katy tiene miedo de Katy*. ¿Será porque Katy el pollo sabe que la otra Katy es la real? Los dos puntos de la analogía se acercan y el miedo incrementa. Katy la real se entera de que su gallina es un gallo, un “gallino”, y entonces es ella quien le tiene miedo. Katy el pollo también le tiene miedo a Katy la real. El sexo, afirmado en la dimensión de lo real, sería entonces neutralizado en el reconocimiento de ese vacío: “luego lo volví a ver [a la gallina-gallino]. Era el mismo ser de siempre. Era yo misma.” (p. 30).

Así se explica el final de la obra, en el sentido de que Katy, quien estaba afuera sin estar, “entra a su casa”, esa misma casa de la que quería salir. “Tira la llave” que tiene sin haberla conseguido previamente, y al final, “se rompe la ventana”: la analogía ya no es circular (mito, imaginario), es presente, real. Presente en este mundo literario pues tal movimiento explica el título y la figura de la asíntota: esa línea que solo en teoría llega a tocar un eje del plano cartesiano. Entonces, señalar este procedimiento es señalar una potencia del arte, que Bustillos parece conocer muy bien. Se trata, en definitiva, de un triunfo de la ética del individuo, porque aquí Bustillos al hacer pensándose a sí misma, neutralizando las dicotomías que rigen nuestro lenguaje, abre una puerta para su espectador que nunca más podrá ser cerrada. Pensar en el yo, se vuelve aquí, simultáneamente, pensar en el otro.

#### 4. Tres hacedores y ¿por qué hacer teatro?

Así podemos resumir las estéticas dos generaciones anteriores: la del Teatro de Los Andes, con su imagen hipnótica, y la de Eduardo Calla, marcada por una experimentación mayor. En Calla es más sencillo ver un paso crítico hacia la polisemia y la violencia contra el espectador, pero donde todavía se piensa el teatro como un género. Solo con ese trasfondo podemos ver con mayor claridad el camino que la generación de hoy viene ocupando en la escena.

Sinteticemos, entonces, las características comunes de estos hacedores. Por un lado, a ninguno le interesa contar una fábula, una historia; cuando escriben un texto o cuando lo ponen en escena, no les interesa tampoco una moral, sino la polisemia. Por otro lado, en los tres casos se trata de un hacer interdisciplinario, donde el proceso —la acción— es casi tan valioso como el resultado o es el resultado en sí mismo. Esto pone en crisis no solo la noción de género artístico, sino también la búsqueda de una obra que se relacione con la vida. De alguna forma, esto lleva también a la crisis de las identidades sexuales —el género sexual— en todos los casos. Además, existe un protagonismo de la figura del artista puesto en escena en tanto artista. Finalmente, en estos hacedores la imagen escénica o literaria no busca la hipnosis del sujeto, sino que lo violenta de forma radical para obligarlo a pensar, imposición que siempre tiene una carga amorosa.

Así como hay puntos comunes, es cierto que podríamos encontrar igual cantidad, o más, de diferencias entre Proyecto Border, Zeballos y Bustillos. Sin embargo, esto no interesa tanto, sino cómo los tres casos nos llevan a una ética del individuo que responde a la pregunta ¿por qué hacer teatro? Especialmente en un país como Bolivia, donde, como ya decíamos, no hay instituciones que sostengan la investigación teatral e, incluso, casi no hay público que asista a ver estas propuestas. Porque el triunfo de esta ética implica la instauración momentánea de pequeñas utopías: la sala de teatro como un lugar amado, justamente porque permitiría pensar el sí-mismo y su relación con el mundo. Zeballos (2021) lo dice de forma explícita, no se trata solo de que “ame la sala de ensayo” y de que pueda vivir ahí, sino de una búsqueda:

[Busco] accionar. Eso implica voluntad, solo así llegaremos a una estética superior. Tenemos que hacer que el teatro que hacemos pase a otro nivel,

ver una obra y decir: esto es otra cosa, esto es belleza y que te haga sufrir y llorar...

Él y su generación, tan conscientes de estar buscando algo, ya no solo prometen un espacio de pensamiento, diálogo y reflexión, sino que lo concretan, cumplen esa promesa de la que algunos periodistas siguen hablando cada vez que, por ejemplo, Bustillos gana algún premio para su abundante colección. Se cumple, podemos decir en palabras de Zeballos, que el teatro sea tan potente como un lugar ritual, que lleva a la transformación del individuo. Gesto compartido de forma implícita con Proyecto Border y Katy Bustillos, que marca una lógica política distinta a la de generaciones anteriores.

## Referencias bibliográficas

- Aimaretti, M. (2015). Huellas de una identidad en abarcas: cultura y memoria en el Teatro de Los Andes. *Revista de Estudios Bolivianos*, (22), 215-238. IEB.
- Aramburo, D. (2021). Entrevista realizada por Camilo Gil Ostría. Sin Publicar.
- Ardaya, S. (2018). *El acontecimiento de la teatralidad: lectura de dos obras teatrales bolivianas* [Tesis de licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés]. <http://repositorio.umsa.bo/xmlui/handle/123456789/23393>
- Ardaya, S. et al. (2010). *Trazo escénico. Exploración y perspectivas del teatro en Bolivia, 2000-2010*. Plural Editores.
- Arévalo, J. C. (2018). *Los inútiles*. Texto dramático sin publicar.
- Arévalo, J. C. (2016). *Escribiendo*. Texto dramático sin publicar.
- Bustillos, K. (2021a). Entrevista realizada por Camilo Gil Ostría. Sin Publicar.
- Bustillos, K. (2021b). *La gallina asintótica*. Sin publicar.
- Calla, E. (2021). Entrevista realizada por Camilo Gil Ostría. Sin Publicar.
- Calla, E. (2008) Buenas influencias: bonitos cadáveres. En Aguirre M. et al., *Teatrales.txt. Bolivia, 2002-2007*. Editorial Gente Común.
- Jiménez, P. (3 de marzo de 2021). Entrevista realizada por Camilo Gil Ostría. Sin Publicar.
- Peredo, J. (2010). *Texto y escena: un recorrido intertextual a través de tres obras del Teatro de Los Andes* [Tesis de licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés]. <http://repositorio.umsa.bo/xmlui/handle/123456789/26362>

- Proyecto Border (2021). Entrevista realizada por Fabián Seleme, Sebastián Cáceres y Camilo Gil. Sin publicar.
- Rocha, O. (2009). Barroco y Neobarroco, a propósito de “Di cosas bien”. En Tapia M. L. et al. (Coords.), *Coloquio Internacional “Teatro barroco entre ayer y hoy”*, 131-145. Fundación Simón I. Patiño-Sagitario.
- Teatro de Los Andes (2005). *En un sol amarillo* [Obra de teatro dirigida y escrita por César Brie]. Puesta en escena en Yotala, Sucre.
- Zeballos, W. (2021). Entrevista realizada por Carolina Uría, Sebastián Cáceres, Fabián Seleme y Camilo Gil Ostría. Sin publicar.
- Zeballos, W. (10 de junio de 2018). *La pieza 666* [Obra teatral que forma parte de La dodecalogía de la destrucción]. Puesta en escena en El Desnivel Espacio Escénico.

# Anexo

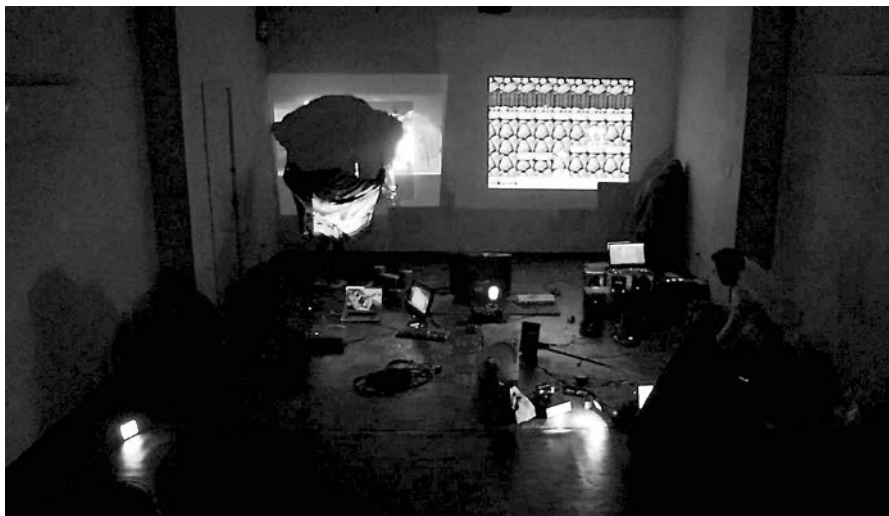
## Anexo 1



*La pieza 666* [captura de video, cortesía de Winner Zeballos]

Se observa la tráquea de Juan Carlos Arévalo y la estética de acumulación en la escena, que aquí pasa por aparatos tecnológicos.

## Anexo 2



*La pieza 666 [captura de video, cortesía de Winner Zeballos]*

Se observa a Zeballos al fondo, bailando por encima de las proyecciones de imágenes de guerra, reales o de videojuegos.



**La imagen liberada: apuntes  
y estrategias para la creación  
audiovisual**



## **María de los Ángeles “Chiqui” González**

Actriz, directora y dramaturga. Abogada especialista en Derecho de Familia. Doctora honoris causa de la Universidad de Aberdeen (2012) y de la Universidad Nacional de Rosario (2021). Ha sido secretaria de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario y ministra de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe. Exdocente de la carrera Diseño de Imagen y Sonido (UBA) y de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba). Distinguida por la UBA, en el marco de su bicentenario, como una de las 200 personalidades destacadas por su trayectoria. Conferencista nacional e internacional, ha creado más de veinte programas culturales. Actualmente, es asesora de Infancias en el Centro Cultural Kirchner.

# La imagen liberada: apuntes y estrategias para la creación audiovisual<sup>1</sup>

María de los Ángeles “Chiqui” González  
Universidad de Buenos Aires (UBA)<sup>2</sup>

*Un recuerdo muy temprano de mi infancia es mi necesidad de exhibir mis habilidades: mi disposición para el dibujo, el arte de golpear una pelota contra la pared, las primeras brazadas. [...] Cuando la realidad ya no me bastaba, empezaba a fantasear y entretenía a mis coetáneos con mis hazañas secretas. Eran mentiras embarazosas, que inevitablemente se rompían ante el sobre escepticismo de mi entorno. Finalmente me aparté de la comunidad y guardé mi mundo onírico para mí. [...] Es bastante lógico que la cinematografía se convirtiera en mi medio de expresión. Era un modo de que me entendieran en un idioma que dejaba a un lado la palabra, que me faltaba, la música, que no dominaba, la pintura, que me dejaba indiferente. De pronto tenía la posibilidad de relacionarme con el mundo en un idioma que literalmente habla del alma en giros que, de una manera casi voluptuosa, se sustraen al control del intelecto.*

Ingmar Bergman, *La piel de la serpiente*

---

1 Este artículo es un adelanto exclusivo del libro *La imagen liberada: apuntes y estrategias para la creación audiovisual* de Chiqui González, con textos y notas de Diego Sabanés y producción general de Federico Godfrid.

2 Profesora titular consulta de la carrera de Imagen y Sonido de la Facultad de Diseño y Urbanismo-FADU.

## 1. Pensar en imágenes

Para ser un creador hay que reeducarse. Ampliemos la idea. Para ser un creador, no un repetidor de fórmulas indicadas por algún manual o un seguidor de algún estilo que según los estudios de *marketing* es “lo que el mercado demanda” o lo que se supone que me llevará a ciertos festivales. Para ser un creador con todas las letras, tengo que reeducarme de muchos conceptos; por ejemplo, de la división entre forma y contenido, de escribir guiones pensando en la trama y nada más. Eso es una narración que puede estar muy bien contada, pero no deja de ser una parte del cine: el argumento. Por supuesto, nos encantan las historias, las fábulas. Pero el cine, como a su modo el teatro, es algo mucho más amplio, y cuenta, arma o propone sentidos a partir no solo de una historia sino de una serie de procedimientos para transmitirla. El conjunto organizado de esos elementos articula la historia y le da potencia dramática, le da sensorialidad, le da emoción. Las imágenes no son solo el vehículo que transporta la historia; no son la ilustración, el gráfico que expone con claridad una información; son su punto de partida y forman parte inseparable de un proceso creativo que va mucho más allá del golpe de inspiración.

Partamos de esta consigna: no podemos quedarnos en la separación entre forma y contenido, lo que cuento y cómo lo cuento. Si quiero ser un creador, guionista, director o el rol que sea, lo primero que necesito es des-aprender esa división y aprender entre forma y contenido: aprender a contar con imágenes.

Asumamos que todo el que narra, desde lo más cotidiano, desde lo más trivial, está armando un relato. Incluso quien habla de sí mismo, de lo que hizo el fin de semana, ya está haciendo un relato. Si yo cuento mi vida, voy a dejar de lado lo que no quiero decir. Además, voy a contarla de un modo humorístico o melodramático, o la voy a contar lenta y minuciosamente, cargada de detalles pintorescos, o la voy a contar a borbotones o con *flashbacks*. El armado del discurso coloquial ya es un armado narrativo, ya es una estructuración compleja o simple, pero es una estructura narrativa, lo que nosotros llamamos ficciones propias. Porque, aunque los hechos sean propios, tienen características de ficción en la manera en que son trasladados a los demás, en esos procedimientos que articulo para que el otro me preste atención, se conmueva, se ponga en mi lugar, se ría.

En realidad, todo el mundo está empapado de lo que es, de lo que escuchó, de lo que le dijeron que fue, de lo que uno mismo cree que es o de lo que cree que no es y de las experiencias que le pasaron, de una historia que le parece atrapante, de una imagen que se le apareció en sueños, o de un recuerdo de la infancia que no sabe si es recuerdo o es invento, o de un paraje que visitó y le pareció mágico. Todos estamos cargados de historias y de imágenes. Entonces, ¿qué es pensar en imágenes?, ¿qué es reeducarse?

Cuando decimos re-educar-se nos referimos a desaprender lo que uno ha aprendido y da por sentado, como si fuera automático. Desaprender sería casi como des-vivir. Como decía la canción de María Elena Walsh: “Tanta vida mía, desvivir no sé...”. ¿Cómo se puede desvivir lo vivido? ¿Cuánto tiempo nos lleva desvivir nuestra vida, desaprender lo aprendido para pasar del concepto otra vez a la imagen? Es un ejercicio constante.

## **2. La imagen como punto de partida**

A veces, en las clases me gusta provocar un poco a los alumnos con juegos que obligan a moverse de los lugares comunes. Por ejemplo, le pido a alguien que me dé una imagen de la soledad. Me responden: “Una mujer sola camina por un parque”. Entonces, les digo: “No... eso es una respuesta aburrida; ya la vi mil veces”. ¿Cómo hacer para que el espectador sienta algo, un *crack*, para impregnarlo de esa soledad que quiero contar? Uno puede explicar el concepto de soledad como una definición de diccionario: “la soledad es la carencia voluntaria o involuntaria de compañía” o también “es el pesar o melancolía que se sienten por la ausencia, muerte o pérdida de algo o de alguien”. Esas son definiciones de soledad, como un concepto general de soledad. Pero yo también podría decir: para mí la soledad es no tener nadie que te cuide. Esa es mi soledad, digamos. Cada uno tiene la suya, o tiene que buscarla. Porque si uno va a filmar una película y quiere contar algo relacionado con la soledad, mejor que identifique primero qué es la soledad, cuál es su soledad. Luego, estará la soledad del personaje, la que propone el argumento, pero yo tengo que ser capaz de conectar con mis imágenes propias de la soledad para plasmarlas en la película, de un modo o de otro, para poder darle a esa soledad abstracta una imagen concreta, potente, que movilice al espectador, que lo empuje de su lugar cómodo, que lo haga conectar con su propia soledad.

Para contar conceptualmente, están la psicología, la antropología, la sociología. Nosotros, como creadores audiovisuales, necesitamos contar en imágenes, a través de imágenes. Siguiendo con el ejemplo: ¿Qué hace esa mujer en el parque? ¿Cuál es la acción que revela su soledad? ¿Tiene música la escena o algún sonido? ¿Qué dice ella o qué calla? ¿Qué muestra la cámara? ¿De qué color es su vestido? ¿Está cerca o lejos? ¿Susurra cuando habla o tiene una voz estridente? Cada uno de nosotros podría encontrar en algunos de esos elementos, o en su combinación cuál es su mejor imagen para corporizar la soledad. La soledad está en uno y está en todos, como el resto de las emociones. Conectar con lo propio es el modo de conectar con lo universal, pero no con lo genérico. Lo universal es lo arcaico, lo profundo, lo que nos conecta vivencialmente.

Algunos guionistas o directores, cuando empiezan a buscar materiales para desarrollar sus películas, lo hacen por un impulso relacionado con un tema. Quieren llamar la atención del espectador sobre una determinada problemática y quizás generar un debate sobre esa cuestión o bien revelar algo: vamos a hablar sobre el maltrato doméstico, vamos a hablar sobre el uso de agrotóxicos y sus consecuencias en la alimentación, etc. Estamos acostumbrados a ver este procedimiento en el género documental, pero es también muy afín a cierto cine de ficción, eso que algunos críticos han llamado en su momento cine de denuncia. Supongo que es lo que mueve a algunos directores como Ken Loach, por ejemplo. Las primeras películas de Pino Solanas, en la década de 1960, estaban pensadas no solo desde la construcción narrativa sino como motor de concientización política y debate. Pino iba con unos amigos llevando la copia y un proyector, pasaban *La hora de los hornos*, por ejemplo, y armaban un debate entre la gente que se acercaba a ver la proyección, que se hacía de manera clandestina en universidades, gimnasios, una capilla, porque la película estaba prohibida.

Otros autores dicen que para comenzar un guion necesitan tener una trama, una mínima secuencia de acontecimientos. Si yo afirmo “el rey es anciano” estoy introduciendo una información, pero no es una historia. “El anciano rey murió esta mañana” ya es un acontecimiento; algo ha cambiado y puedo reconocer un antes y un después. Si digo “el rey murió y su hija asumió el trono”, establezco dos hechos que dan idea de secuencialidad: ocurre uno y, a continuación, el otro. “El anciano rey murió envenenado, en una conspiración urdida por su hija” establece ya

una causalidad. Y así podemos continuar, contando la rebelión del pueblo cuando se descubrió el complot, etc. Este tipo de construcción se basa en hechos, en lo que ocurre. Y esos hechos forman el tejido que sostiene la narración.

En esta línea, la guionista mexicana Paz Alicia Garciadiego, autora de los guiones filmados por Arturo Ripstein desde mediados de la década de 1980, dice que para poder comenzar a escribir un guion ella necesita una historia, aunque sea muy pequeña, en la que pueda identificar un protagonista y una serie de acciones. Las fuentes pueden ser muy diversas: una noticia que apareció en el diario, un comentario que hizo un taxista, una fábula leída hace años en un libro infantil. Por ejemplo, el punto de partida para escribir el guion de *Profundo carmesí* fue un artículo en un diario sobre una pareja de asesinos seriales que habían cometido sus crímenes en Estados Unidos en la década de 1940. A partir de ahí empezó a investigar y a sumar datos. Dice Garciadiego: “Para ser guionista no alcanza con saber escribir, hay que saber contar [...] Uno va tomando pedacitos y uniéndolos, y desarrollando una relación entre esos fragmentos, que es en definitiva la estructura del relato”. Para los autores que trabajan desde este enfoque, la piedra fundamental entonces es la trama. Ese es el cimiento del edificio cinematográfico que luego se irá construyendo por la suma de aportes de otras áreas.

En la vereda opuesta, el dramaturgo y director Mauricio Kartun, citando a su maestro Ricardo Monti, habla de la imagen generadora como principio del proceso creativo. Incluso cuestiona el otro modelo:

Sé de la utilidad práctica del *plot* (la trama) y el esquema dramático previo para medios como la televisión, donde la urgencia no permite casi nunca un proceso armónico. Pero [...] no es difícil entender por qué un esquema dramático previo condena, casi sin excepción, a un drama esquemático: sucede que en este los personajes son obligados a recorrer un trayecto prefijado que —naturalmente— no puede tener en cuenta sus necesidades, ni la enorme multitud de elementos que se les aparecerán en el viaje.

Por eso, Kartun va hacia un momento anterior, hacia lo que para él es el origen mismo de la concepción, ese chispazo que pone en marcha la creatividad y que puede surgir de un recuerdo, un sueño, una ensoñación diurna, una confusión, un espejismo. Encontramos muchos ejemplos de estos disparadores en entrevistas a cineastas y dramaturgos.

Tennessee Williams contaba en *The Paris Review* que sus obras iban presentándose poco a poco, como una aparición que se iba haciendo cada vez más palpable. Y compartía este ejemplo:

Simplemente tuve la visión de una mujer al final de su juventud. Estaba sola, sentada junto a una ventana, con la luz de la luna derramada sobre su rostro desolado, y había sido abandonada por el hombre con el que planeaba casarse.

Esa primera imagen parece no tener mucha información, pero Williams la asocia a su propia hermana, Rose, inspiradora de muchos personajes de sus obras, como Laura en *El zoo de cristal* o Katherine en *De repente el último verano*. Rose tenía un pretendiente con el que iba a casarse. Cada vez que el teléfono sonaba en la casa, Rose saltaba como un resorte pensando que era él quien llamaba para pedirle una cita. Pero las llamadas se fueron distanciando hasta desaparecer y Rose fue tomando conciencia de que él la había dejado. Entonces, esa imagen que se le aparece de la mujer en la ventana, Williams supone que es una mujer abandonada por un amor que ya no volverá. Desarrollando esa idea, como quien tira de un hilo, fue escribiendo *Un tranvía llamado deseo*.

El diario de trabajo de Ingmar Bergman es una fuente inagotable no solo de ideas sino de ejemplos de procesos creativos. Bergman hace una recapitulación de fragmentos de su diario y los va comentando en un libro llamado, justamente, *Imágenes*. El capítulo dedicado a *Gritos y susurros* es deslumbrante, como lo es la propia película.

La primera imagen siempre volvía: la habitación roja con las mujeres vestidas de blanco [...] Se movían y se hablaban al oído, y eran extremadamente misteriosas. Justo entonces yo estaba ocupado en otras cosas pero, como volvían con tanta tenacidad, comprendí que querían algo. Al principio, naturalmente, no sabía cómo se llamaban las mujeres ni por qué se movían bajo una luz matinal gris en una habitación empapelada en rojo. Había rechazado esa imagen una y otra vez y me había negado a colocarla como base de una película. Pero la imagen se ha obstinado y de mala gana la he identificado: tres mujeres que esperan a que muera la cuarta. Se turnan para velarla.

Esta imagen se le aparece a Bergman cuando está todavía con su proyecto anterior y tarda en encontrar el momento para sentarse a darle forma. La escritura del guion le lleva varios meses, atravesados por los problemas de terminar *La carcoma* y también por conflictos de pareja. Pero la imagen sigue ahí, persiguiéndolo. En una entrada de su diario, el



23 de abril, menciona que las tres mujeres fueron a verlo mientras daba un paseo y le dijeron que querían hablar, que querían tener sus propias escenas en la película. Probablemente, este fuese el punto de partida para la estructura de *flashbacks* que va adoptando el guion. Y apunta Bergman las escenas que empiezan a pedirle esas mujeres:

Una escena que veo es cómo las hermanas salen al parque cuidadosamente con su hermanita enferma para contemplar el otoño, para ir a ver el viejo columpio en el que jugaban de niñas. Una escena que veo es la cena en que las dos hermanas comen juntas, tranquilas, dignas, vestidas de negro. Y allí está Anna, que sirve en silencio. Una escena que veo es cuando las hermanas están desesperadas y se tocan mutuamente las caras y las manos, incapaces de hablar.

En medio de esos días de exploración de las imágenes para organizarlas, el publicista norteamericano responsable de la promoción de sus películas le regaló un libro de la pintora Leonor Fini. Quizás el nombre suene desconocido para muchos, pero Fini fue una mujer con una vida muy curiosa, nacida en Argentina y desde muy chica criada en Europa, donde desarrolló una carrera fuertemente vinculada en sus principios con el movimiento surrealista. Había en su obra mucho de su mundo onírico y unas formas particulares de erotismo. Fue también diseñadora de vestuario en teatro e ilustradora de libros. El caso es que Bergman anota en su diario que le parecía que esas pinturas recogidas en el libro podían funcionar más que nada “como un ejemplo perfumado de lo que había que evitar”. Sin embargo, esto lo lleva a pensar qué tipo de imagen quería para la película y buscar soluciones técnicas junto a su director de fotografía Sven Nykvist:

La imagen no haría más que registrar, sin alterarse ni participar jamás. Esta idea se basaba en la convicción, duramente conquistada, de que cuando más violenta es una acción menos debe participar la cámara de ella. Debe comportarse de manera objetiva incluso cuando la acción precipita hacia culminaciones emocionales.

Algunas de estas soluciones técnicas se volvían tan complejas que el propio Bergman prefirió luego dejarlas de lado. Pero lo interesante es ver cómo funciona el proceso creativo que lleva desde aquella imagen inicial, muda, hasta su materialización en *Gritos y susurros*. Cuántas decisiones, cuántas colaboraciones por parte del equipo con el cual él trabajaba regularmente y, también, cuántas cosas fueron descartadas. No es casua-

lidad que Bergman mismo reconociera que esa película y *Persona* —surgida también de una imagen en principio misteriosa— eran las dos obras en las que había alcanzado el límite de sus posibilidades: “En plena libertad he rozado esos secretos sin palabras que sólo la cinematografía es capaz de sacar a la luz”.

El cine siempre ha sido considerado el arte de contar con imágenes. Por algo es la manifestación artística más representativa del siglo XX. Nació en sus albores y creció con él. Suele decirse que en sus orígenes, el cine llamado “mudo” —que en realidad tenía acompañamiento musical— desplegó una deslumbrante imaginería visual, que luego fue diluyéndose con la aparición del sonoro. Puede resultar un poco exagerado, teniendo en cuenta las grandes obras, llenas de ideas visuales y sonoras, que se hicieron desde la década de 1930 en adelante, pero es innegable que las imágenes del cine mudo tenían una intensidad particular, una precisión en el modo de dramatizar la imagen, de contar con el encuadre, con la mirada, con el detalle... que no volvió a ser igual cuando incorporó el diálogo. François Truffaut decía que aquellos directores que comenzaron antes del sonoro conocían algo del cine, un secreto perdido, que el resto de los directores ignorarán para siempre. Quizás es la carga onírica del cine mudo lo que hemos perdido, esa cercanía con las imágenes del inconsciente.

Truffaut y Hitchcock conversaron sobre esta cuestión largamente en la famosa entrevista que se publicó como libro en 1964 y que fue la biblia para muchos directores de la renovación del cine de Hollywood. Allí, Hitchcock sostenía que el cine mudo era la forma más pura del cine: “No hacía falta abandonar las técnicas del cine mudo de la manera en que se hizo cuando llegó el sonoro”. Está claro que sus películas fueron una búsqueda constante por volver a la potencia narrativa de la imagen pura, explorando todo tipo de recursos a lo largo de su obra. Y si alguien considera que la afirmación de Hitchcock suena exagerada, basta con asomarse a alguna de las grandes obras de aquel periodo, a autores como Eisenstein, Griffith, Lang o Von Stroheim, por citar algunos nombres insoslayables, que podrían ser muchos más. Volver a ver sus obras es un entrenamiento apasionante para todos los que amamos contar con imágenes, una reeducación de la mirada que recomendamos a todos los que se inician en el lenguaje audiovisual.

### 3. Lo general y lo particular

El problema con el que nos encontramos a la hora de pensar en imágenes, de crear desde la imagen, es que venimos de una educación que se funda en una serie de ideas del siglo XIX. Una educación que sigue un programa estructurado en categorías que dividen el aprendizaje, como si se tratara de cajoncitos donde se guardan los botones, los hilos, las agujas... todo bien separado. Lo cuento yo porque fui maestra, pero lo hemos vivido todos. Un sistema educativo que se creó al mismo tiempo que el capitalismo, donde en la primaria hay diez materias y en la secundaria, veinticinco, bien diferenciadas siempre, para que uno tenga una hora de Matemática, después una de Geografía, después una de Literatura, después recreo diez minutos, después Física, después Historia. Entonces, en ese modelo, Educación Física es la única materia que mueve el cuerpo. O sea que hay quince materias para la mente y una para el cuerpo, con lo cual te están diciendo que la mente es más importante que el cuerpo. Alguien puede decir: “No es cierto”. ¿No es cierto? Quiero verte llegar a tu casa con el boletín de calificaciones y que tus padres vean un 10 en Matemática y un 5 en Educación Física, o al revés, que vean 5 en Matemática y 10 en Educación Física. La mayoría de los padres lo lee así: “Mi hijo es un genio porque es inteligente en matemática”. Como si el cuerpo no tuviera nada que ver con la matemática, con el pensamiento. O como si la destreza física fuera algo inútil si no viene respaldada por una nota alta en ciencias exactas.

El tema de pensar en imágenes tiene que ver con poner en tela de juicio ciertas ideas fuertemente arraigadas y cuestionarlas. La primera que tenemos que cuestionar es la que sostiene que el cuerpo y la mente no son una unidad. Esta idea está tan difundida que la encontramos en todas partes. Por ejemplo, en la universidad, todavía hoy, en carreras relacionadas con los medios, uno se encuentra en los programas académicos con “materias teóricas” y “materias prácticas”. A nivel organizativo puede tener cierta lógica, pero, si vamos un poco más lejos, es un absurdo porque toda práctica tiene su teoría y toda teoría requiere una práctica. Una materia como Realización, por ejemplo, que pertenece a la categoría de las materias prácticas, ¿no requiere acaso un fuerte trabajo teórico que sintetice el sentido de lo que se está haciendo, su por qué, su cómo? En todo proceso creativo uno va teorizando sobre lo que va haciendo. A veces antes, a veces después, a veces durante, con mayor o menor profundidad,

pero la reflexión, el ir descubriendo cosas, sacando conclusiones en limpio, implica siempre una conceptualización inseparable de la propia experiencia. Y, si el que está teorizando no tiene posibilidad de expresar su propia mirada y hacer también su propia creación, la teoría queda incompleta, pierde una enorme posibilidad de desarrollo, confirmación o reformulación. Teoría y práctica avanzan en una retroalimentación constante.

Entonces, pensar en imágenes, para empezar, es olvidarse de esas escisiones: forma y contenido, cuerpo y mente, emoción y razón. Cuando afirmo esto en clase sé que algunas personas creen que estoy levantando la bandera de la irracionalidad, de la improvisación, del caos. No, no pasa por ahí mi planteo. Tengo dos carreras universitarias, he sido ministra de Cultura durante doce años y titular de una cátedra en la Universidad de Buenos Aires durante veinticinco, así que conozco muy bien la importancia de la organización conceptual, los programas curriculares, los planes de trabajo y las leyes. Si yo no creyera en la racionalidad, no creería en la democracia. No creería en cómo transmitir a los estudiantes racionalmente algunas cosas. Yo lo que propongo es la integración. Quiero que no borremos una parte del ser humano. No tengamos miedo a las contradicciones ni a la multiplicidad. Por eso, a mis estudiantes, que son futuros diseñadores, que son ya creadores, les propongo trabajar con todo lo que son, no con un fragmento. Como cantaba Serrat: “no escojas solo una parte, / tómate como me doy: / entero y tal como soy. / No vayas a equivocarte” (“Sinceramente tuyo”, Joan Manuel Serrat, 1983). Por eso, les digo a mis estudiantes: si se anotan en una carrera que propone trabajar sobre la creatividad, yo como profesora tengo que volver atrás, tengo que desvirtuosarlos, para que cada uno encuentre la forma de unidad entre el cuerpo, la mente, la emoción. Si no, ¿cómo vamos a emocionar al otro?, ¿qué vamos a hacer para sorprender al otro, para mantener la tensión dramática, para seducir, para atrapar al espectador y tenerlo en vilo?

Hannah Arendt (1906-1975, Alemania) en varios de sus libros habla sobre lo uno y lo múltiple. Para ella la política era el arte de vivir juntos, los unos con los otros, entonces introduce esta cuestión que por supuesto sigue vigente: cómo hace uno para participar de esa red donde vivimos juntos. Y yo me pregunto: ¿qué es vivir juntos hoy en la era de la multiplicidad, de la hiperconectividad?, ¿cómo se vive hoy lo local y lo internacional? Arendt es la única que planteó esta idea de la política, que en los enfoques tradicionales siempre se estudió como el reparto del poder,

el monopolio de la fuerza pública, etc. Ella movió el eje hacia esta otra concepción que tiene que ver con la pluralidad. Esa pluralidad que somos todos, que está en todos. La ley del mundo es la diferencia y la pluralidad, la ley política es la igualdad. Esa pluralidad es también, en nuestra profesión, lo que nos permite actuar: hacer de otros que no somos nosotros, pero somos nosotros. A la hora de dirigir, a la hora de actuar, ¿quién pone los ojos?, ¿quién pone las lágrimas?, ¿quién pone el cansancio y el peso?, ¿quién pone el asombro? Lo pone uno —no es el personaje— como un otro. En otras palabras, es el personaje y es también uno. Es el personaje porque soy yo.

Por otro lado, siempre está dando vueltas ese mandato ficticio inútil que dice que hay que ser uno mismo. Ya no es más “hágalo usted mismo”, ahora es “sea usted mismo”. Como si uno fuera el mismo con la madre, con el jefe, con la pareja. No me limiten la posibilidad de encontrar todos esos aspectos que puedo tener y que no son iguales, no son lo mismo. No hay un solo uno mismo. Pero, si uno dice esto, parece que defendiera la no-autenticidad. ¿Qué sería ser auténtico? En *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999) el personaje de Agrado decía: “Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que soñó de sí misma”. Tenemos un montón de posibilidades. Abracemos la multiplicidad. Abracemos lo universal desde lo particular de cada uno.

#### **4. Las múltiples escrituras de la imagen**

Alguien que quiere dedicarse a la creación tiene que entrenarse en la dinámica forma-contenido de manera constante, en el día a día. Porque ciertas instancias del trabajo lo obligan a traducir, que es lo peor que le puede pasar a uno en la creación. Por supuesto, no me refiero a la traducción como profesión, a quien pasa una obra de un idioma a otro. Esa traducción, que es otro oficio enormemente creativo, se puede hacer una vez que la obra original está terminada. Lo complicado es cuando te obligan a traducir durante el proceso de creación y sus múltiples etapas, que implican también múltiples capas, como la cebolla. Para empezar, tenemos una clara instancia de traducción en el cine —presente también en el teatro— que implica el pasaje de un lenguaje escrito a un lenguaje audiovisual o un lenguaje escénico. O sea, el guion está escrito con palabras en el papel, pero la película serán imágenes y sonidos proyectados o la representación serán actores, cuerpos, en un espacio, iluminados de cierta manera.

Jean-Claude Carrière (1991), famoso guionista francés, que escribió muchas películas junto a Buñuel, decía que el guionista debe amar las imágenes (atención al verbo):

Escribir un guion es mucho más que escribir. Es escribir de otro modo; con miradas y silencios, con movimientos e inmovilidades, con conjuntos increíblemente complejos de imágenes y de sonidos que pueden tener mil relaciones entre sí, que pueden ser nítidos o ambiguos, violentos para unos y dulces para otros, que pueden impresionar a la inteligencia o alcanzar el inconsciente, que se entremezclan, que hacen surgir las cosas invisibles.

Tonino Guerra, gran guionista que escribió muchas películas con Fellini, Antonioni, Tarkovsky y otros grandes, decía que cuando empezaba a trabajar en un guion no buscaba la trama, no buscaba la peripecia del argumento sino imágenes poéticas, y que a partir de esas imágenes iba armando la historia. Porque es la imagen la que debe contar la historia. Y esa imagen es al mismo tiempo narradora y emocionante. Contiene una idea y contiene un sentimiento. “El sentimiento y la idea no difieren, no deben diferir”.

La imagen es a la vez, de modo indisoluble, creadora de ideas (narrativas, temáticas) y emoción. Cuando hablamos de ideas temáticas, aparece también otra instancia de escritura que funciona como traducción. Me refiero a que un cineasta escribe un guion (solo o con un guionista) y, para presentarse a un concurso o entregar el proyecto a una compañía productora, tiene que escribir además una síntesis argumental, una sinopsis. El guion es un conjunto de imágenes, acciones, diálogos y tiene que ser reducido a tres párrafos que condensen lo esencial de la trama. Después, le piden que defina el tema en una frase. Otra traducción. Esos recursos conceptuales son necesarios para conquistar a los jurados y a los productores. Bueno, a algunos productores, por lo menos.

Pero luego, cuando ese director va a trabajar con los actores, no utilizará esos mismos recursos, porque al actor no le contará la sinopsis de la historia para ayudarlo a transitar un momento particular de ese personaje. Tendrá que hablarle de sensaciones, estados de ánimo, pequeñas acciones reveladoras que buscarán juntos. La forma en que el director hable con los actores y lo que les proponga, las sensaciones propias que les transmita, serán lo que determine si ese actor se suma al proyecto o no (al menos en el campo de producción en el que nos movemos nosotros, un poco lejos del cine más industrial, donde quizás los acuerdos se cierran entre representantes y productores).

Luego, en el rodaje, el director tendrá que traducir de nuevo ese mismo material a una nueva escritura que es la más técnica de todas, para trabajar con el director de fotografía y encontrar la luz de cada escena; y con el director de arte, para definir una paleta de colores, por ejemplo. Porque el cruce entre esos colores iluminados con cierta luz dará el tono, la emoción de la escena, potenciado además por la lente que se elija y el movimiento de cámara que vaya recorriendo ese espacio y definiendo el encuadre. Si no lo hizo hasta ese momento, lo siguiente que tendrá que hacer ese director es trabajar con un sonidista y determinar la narración sonora, que va a afectar el ritmo, el tono y tantos otros aspectos que hacen el universo sensorial de esa película. Pensemos, por ejemplo, en las películas de Lucrecia Martel, en todo lo que te cuenta desde el sonido. Después de eso, cuando parece que todo está terminado, hay que editar y aparece una cuarta instancia de reescritura, que es esencialmente cinematográfica: el montaje. Entonces, la escena que en el guion iba al final, quizás ahora pasa al principio, y aquella otra se corta en dos partes que se intercalan con la tercera, y la subtrama tal se elimina y el personaje aquel aparece mucho antes. Truffaut decía: “Voy a filmar contra el guion y voy a montar contra la filmación”. Claro, si el material te lo permite.

¿Quiénes son los que estudian carreras que hacen cinco o seis escrituras distintas, algunas literarias, otras corporales, otras científicas? Son creadores que necesitan aprender un multilinguaje. El problema es que en la escuela primaria le enseñaron uno solo, le dijeron que el lenguaje era la palabra. Y para colmo le dijeron que el cuerpo importaba menos, que no se metiera con el cuerpo más que una vez a la semana, de 10 a 11. Después tiene que dirigir actores, que son puro cuerpo, pura emoción. Los actores solo recuerdan lo que el cuerpo recuerda. Entonces, esas divisiones son muy perjudiciales para este tipo de carrera. Por eso, en las primeras clases, lo que intento es llamar la atención sobre esa división y plantear desaprenderla.

No deberíamos aceptar esa división, ninguno de nosotros, mucho menos las mujeres. Porque la división cuerpo-mente en realidad fue el triunfo de la mente de los hombres sobre el cuerpo de las mujeres. A las brujas las quemaban. Quemaban sus cuerpos y las torturaban hasta que se arrepentían. El problema con *Las brujas de Salem* (Arthur Miller, 1952), y con tantas mujeres retratadas en otras obras extraordinarias que tocaron ese tema, tiene que ver con la sensualidad de la mujer, con la forma

de dar la vida y con el cuerpo de la mujer, con la posesión del cuerpo de la mujer, y tiene que ver indudablemente con la idea demoníaca de que algo de la naturaleza del desenfreno y el vicio está en el cuerpo de la mujer. Algo que la razón no alcanza a explicar. Y yo diría que es cierto, que la razón no alcanza, pero la razón no es la única manera de comprender.

## **5. El genio y los procesos creativos**

Las divisiones de ese tipo no nos ayudan en carreras como la nuestra. Por otro lado, reconozcamos que pensar en imágenes tampoco es tan fácil. A veces los estudiantes de cine creen que basta con colocar la cámara para producir imágenes, pero el tema es más complejo. También porque a la hora de hablar de creatividad muchas veces pensamos que se trata de buscar ideas. Lo vemos en la política y lo vemos en la ciencia. Se buscan ideas nuevas, cuando en realidad lo que hacen falta son procesos creativos, que no es lo mismo. Dicen muchos políticos: “creemos cosas nuevas para esta nueva sociedad”. Cuando en realidad lo que la sociedad está necesitando es igualdad y alternativas. Sin embargo, seguimos reclamando ideas, como si fueran soluciones puntuales, aisladas.

Tanto la ciencia como la tecnología hablan de búsqueda de ideas, no hablan de la búsqueda de la creación común y colectiva. Nunca se habla de lo colectivo; siempre son genios, personajes sueltos. Leemos que la NASA se llevó cinco genios de nuestro país. Por ejemplo, “¡hicimos las olimpiadas de matemática y ganaron la medalla de oro dos chicos de Mendoza!”. Los titulares son siempre así. En el fondo, es sostener la figura de Leonardo Da Vinci, es volver al Renacimiento. Uno ve las películas que se han hecho sobre Steve Jobs y siempre está él en un taller de mala muerte, donde tiene grandes ideas, que desconciertan a sus amigos, incapaces de seguirle el hilo. Nos lo presentan como un tipo al que se le ocurrió algo, al que se le prendió la lamparita, como se decía antes. Bueno, yo digo que eso no es creación. Son hallazgos, pero surgen en determinados contextos.

¿La creatividad es solo para genios? Por supuesto que no. Es un error tomar como modelos de creatividad a los genios. Busquemos darles forma a los procesos creativos. Generemos ambientes creativos, situaciones que estimulen el intercambio, la multiplicidad de puntos de vista.

Con esto no quiero negar la existencia de los genios. Sin duda hay gente que hace cosas geniales. Hay gente que piensa con las manos, que



puede llegar al ordenador porque su motricidad fina es de una enorme potencia y entonces el pensamiento está tan complementado con las manos, tan puesto en las propias manos, que podríamos decir que piensan con las manos. También podríamos decir que hay deportistas que piensan con el cuerpo. Yo podría decir que Maradona pensaba con los pies, que no había separación entre su inteligencia racional y sus pies. Pero claro, primero hagamos una aclaración aquí: nadie puede ser Maradona si no es inteligente. No se trata solo de ser hábil, porque hay otros jugadores que también son hábiles. Pero Maradona, por ejemplo, y otros como Messi, por mencionar dos argentinos de fama internacional, no son solo habilidosos. Un habilidoso no puede dominar las estrategias y las tácticas de juego, que son altamente racionales. Este tipo de jugadores conocen las jugadas como si fuera un ajedrez. Manejan todo lo que el director técnico les dijo y a la vez van corriendo con tres jugadores al lado que quieren sacarle la pelota y mientras corren van pensando en aquella posición está tal jugador, si le paso la pelota a él, se la puede pasar al otro para que meta el gol. Pero, a la velocidad que pasa todo, no tiene tiempo ni de verificar quién está dónde. La jugada es puro vértigo. Entonces, ¿cómo puede una complejidad tal, entre la estrategia planeada, la improvisación, lo inesperado que te trae el adversario que se viene encima, la hinchada que grita y te presiona, no ser una genialidad? Podríamos plantear algo equivalente en los bailarines o en los actores que hacen teatro musical: actúan un texto, siendo conscientes de dónde tienen que pararse para que la luz los ilumine y al mismo tiempo bailan y saben que tienen que estirar la mano para recibir a la bailarina que va a entrar desde atrás del decorado, mientras la orquesta hace un crescendo musical y ellos cantan en la nota justa y afinada. Toda una serie de acciones marcadas que a la vez están sujetas a mil imprevistos que tienen que resolver sin que el público se dé cuenta y todo esto tratando de sostener una determinada verdad escénica. Esa complejidad te demuestra que la inteligencia, la destreza física, el sentido de la oportunidad, conviven, son parte de un mismo cuerpo. Uno y múltiple.

También cabría preguntarse si Maradona sería igual de genial sin los otros diez jugadores, sin el director técnico, sin la hinchada o sin los jugadores del otro equipo que vienen a frenarlo. ¿Es igual de genial Maradona cuando tiene enfrente al equipo de Corea que cuando tiene enfrente a los ingleses, con todo el peso simbólico que tiene un partido así para

el imaginario argentino? Nosotros nos movemos en ambientes donde la creatividad rara vez es un hecho aislado. Siempre se dice que el cine y el teatro son, en cierta medida, creaciones colectivas. Esto nos llevaría a revisar la teoría del autor y otras cuestiones que no son el objeto de esta reflexión. Yo simplemente quiero apuntar que a veces las ideas surgen no por la inspiración de una persona, ese poeta que encerrado en la torre de marfil recibe la visita de su musa, sino que aparecen en el fragor de la batalla, en el vértigo de resolver algo en poco tiempo, o también en la calma reflexiva de una reunión de trabajo alrededor de una mesa y con una cafetera en el rincón. Todos los que hemos participado en algún proyecto de cine o teatro sabemos que muchas veces las soluciones aparecen como resultado de un *brainstorming*. También aparecen gracias a un hallazgo, un accidente, una broma dicha al pasar. Quizás un vestido que trae una actriz al ensayo porque se olvidó el vestuario en el lavarropas le dispara al director una frase que no estaba en el texto, que a su vez le sugiere al músico una melodía nueva. La creatividad muchas veces funciona así, por sumatoria de ideas que circulan cuando hay un ambiente de confianza, de juego, un marco de trabajo que habilite a crear no solo a una persona sino a un equipo, cada uno desde su rol. Ambientes creativos, algo tan importante para nuestro trabajo que resulta asombroso que no se trabaje como una necesidad base para, desde ahí, comenzar a armar todo lo demás. Rodearnos de gente sensible, curiosa, rodearnos de gente que venga de otras culturas o que piense muy diferente a nosotros. Abrazar la diferencia como una fuente de ideas nuevas puede ser mucho más valioso que buscar genios escondidos.

Al final del proceso puede resultar imposible discernir cuál fue el aporte de cada uno, porque la obra funciona de una manera tan orgánica que no podríamos separar sus componentes, igual que no podemos separar forma y contenido. ¿Cómo serían las imágenes de Fellini sin la música de Nino Rota? El talento de Fellini y el de Rota están unidos en las películas que hicieron juntos, como lo están tantas otras duplas creativas. Pensemos en todas las películas que filmó Torre Nilsson escritas por Beatriz Guido: *La casa del ángel* (1957), *La caída* (1959), *La mano en la trampa* (1961) ¿No estaban fundidos sus imaginarios, no eran uno? ¿Los diálogos de ella le inspiraban cómo poner la cámara o era el modo en que filmaba, lo que le inspiraba la siguiente historia que iba a escribir? ¿Existiría *El dependiente* (Leonardo Favio, con guion de Jorge Zuhair Jury, 1969) con otros

cuerpos que no fueran los de Walter Vidarte y Graciela Borges? ¿Favio hubiese puesto la cámara igual si en lugar de Walter Vidarte hubiese hecho la escena Lautaro Murúa? Volvamos al caso de Bergman y el desarrollo de *Gritos y susurros*, con las imágenes primigenias, con las conversaciones con su director de fotografía, con el libro de Leonor Fini, con todo lo que aportaban sus actrices. La creatividad es como un calidoscopio, un vaivén constante de imágenes que va cobrando forma durante un proceso que a veces puede ser solitario, pero, muchas otras, se da en compañía. Sin restar mérito a los genios, démosles espacio a los procesos creativos, al intercambio. Abrámonos a las ideas diferentes a las nuestras. Exploremos lo desconocido, lo incorrecto. Intentemos librarnos de los viejos preconceptos, de las categorías oxidadas y reclamemos, como hacían los surrealistas, “el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección” (Isidore Lucien Ducasse, Conde de Lautréamont, 1846-1870).

No perdamos de vista que todo proceso creativo suele ser accidentado, que pasado el rapto de inspiración lo que viene puede ser un largo proceso de amasado y pulido artesanal, que muchas veces tendremos que des-andar el camino y volver a empezar. Pero ninguna de las instancias de este trayecto será inútil. Aun los errores, las decisiones equivocadas, son una parte fundamental de la búsqueda. Decía Fellini en una entrevista:

Todo lo que sucede cuando se concibe y se prepara el rodaje es útil para la película. No existen realmente casualidades o elementos de poca importancia. No hay condiciones ideales para realizar una película, o más bien: las condiciones son siempre ideales, puesto que son ellas las que en definitiva permiten hacer la película tal como es. Una actriz que cae enferma y hay que reemplazarla, la negativa de un productor, un accidente que interrumpe un rodaje, no son obstáculos sino los elementos mismos a partir de los cuales se hace la película. Lo que existe acaba siempre por prevalecer sobre lo que habría podido existir. No sólo los imprevistos forman parte del viaje sino que son el viaje mismo. Lo único que cuenta es la disponibilidad interior del autor. Hacer una película no consiste en intentar conformar la realidad a unas ideas preconcebidas, sino estar dispuesto a todo lo que pueda suceder.

## Referencias bibliográficas

- Albee, E. et al. (1996). *Confesiones de escritores. Teatro. Los reportajes de The Paris Review*. Editorial El Ateneo.
- Bergman, I. (1992). *Imágenes*. Tusquets Editores.
- Carrière, J. C. y Bonitzer, P. (1991). *Práctica del guión cinematográfico*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Ducasse, I. L. [Conde de Lautréamont] (1869). *Los cantos de Maldoror*.
- Garciadiego, P. A. (8 de octubre de 2011). *La chispa y el diablo. La elección de la historia*. Conferencia en Casa de América, Madrid. <https://www.casamerica.es/temasTV/la-chispa-y-el-diablo-la-eleccion-de-la-historia-para-filmar>
- González, M. de los A. (s. f.). Teoría y Estética de los Medios [curso en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, de 1991 al 2017. Desgrabaciones de sus clases]. Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Jones, K. (Dir.) (2015). *Hitchcock-Truffaut* [Documental].
- Kartún, M. (1997). Una concepción ordinaria para el dramaturgo criador. En Grupo de Estudios Dramatúrgicos Iberoamericano, *El itinerario del dramaturgo iberoamericano*. Editorial LEA, Librería y Editorial del Ateneo Portorriqueño.
- Serrat, J. M. (1983). Sinceramente tuyo [Canción]. En *Cada loco con su tema*. Estudios Eurosonic.
- Walsh, M. E. (1976). Sin señal de adiós [canción]. En *El buen modo*. Microfón.

**Intuiciones analógicas entre el  
teatro-matriz y la tiburona de  
Groenlandia**



## **Didanwy Kent Trejo**

Doctora y maestra en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesora en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Profesora y tutora en los posgrados en Música y en Historia del Arte de la UNAM. Coordinadora del Aula del Espectador de Teatro UNAM. Coordinadora del Diplomado Internacional en Creación-Investigación de la Cátedra Bergman. Coordinadora del Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance. Candidata del Sistema Nacional de Investigadores. Medalla Alfonso Caso por sus estudios en Historia del Arte (2018). En 2021, recibió el Reconocimiento Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos.

# Intuiciones analógicas entre el teatro-matriz y la tiburona de Groenlandia

Didanwy Kent Trejo  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

## 1. Anécdota inicial

En diciembre del 2020, tras varios meses de encierro y distanciamiento social, intentaba encontrar sentido, hilo y coherencia en mi pensamiento para preparar una teleconferencia a la que había sido invitada, en la que debía compartir algunas reflexiones sobre los procesos de la escena en tiempos de contingencia. Me atravesaba una sensación de desamparo intelectual, esa que nos aqueja cuando sentimos que faltan términos, como si el lenguaje de la palabra nos hubiera dejado en una orfandad para nombrar los fenómenos que la realidad nos pone enfrente. Y es que, aunque la pausa obligada que nos impuso la pandemia por el virus SARS covid-19 se volvió una oportunidad natural para analizar y reflexionar, las líneas hasta entonces relativamente estables entre la realidad y la ficción se tornaron borrosas. El mundo de afuera entraba mediado por aparatos. Entre datos, gráficas y cifras de contagios y muertes, íbamos armando una idea de lo que pasaba al otro lado de la puerta. El impase mental y creativo en el que me encontraba, tras diez meses de aislamiento, me hacía sentir que toda conceptualización sobre los fenómenos de la escena parecía forzada y artificial, como si se hubieran agotado las teorías, como si los conceptos se quedaran mudos ante lo indescriptible del paisaje. Apareció así, casual e inesperada, una imagen que logró romper la esterilidad parálitica de mis reflexiones: una tarde de ocio en compañía de mis hijas, hizo su aparición en la pantalla, a través de un documental de *Animal Planet*, la asombrosa ¡tiburona de Groenlandia!

Se preguntarán ¿qué relación puede tener una tiburona en los mares gélidos de Groenlandia con las artes escénicas? Sobre esta relación analógica y desde algunas perspectivas intermediales, ensayo en este texto

la construcción y reconfiguración que las “comunidades sensoriales” de las artes escénicas han tenido en estos tiempos de contingencia.

Acudir a la imagen de la tiburona de Groenlandia como analogía para pensar el paradigma actual de las comunidades sensoriales y ensayar su futuro es, más que un recurso estilístico, una maniobra para especular, como apunta Donna Haraway (2020): “importa qué materias usamos para pensar otras materias; importa qué historias contamos para contar otras historias; importa qué nudos, qué pensamientos piensan pensamientos, qué descripciones describen descripciones, qué lazos enlazan otros lazos. Importa qué historias crean mundos, qué mundos crean historias” (p. 30). Advierto, sin embargo, que en el caso de este ensayo es solo un juego, un gesto sin pretensiones de exhaustividad teórica, que desde la humildad de trazar vínculos asume el riesgo de hallar en el territorio de la analogía —valiéndome de la sabiduría que la tiburona nos ofrece con su sola existencia desde las profundidades de un mar invisible para el ojo humano— una potencia para la fertilidad reflexiva. Ya advertía Octavio Paz (1990), revisando aquella visión del romanticismo, que la analogía: “fue una visión más sentida que pensada y más oída que sentida. La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima. La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. [...] Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal” (p. 97). Es desde este plano de ritmos y *tempos* vitales desde donde se sitúan las siguientes reflexiones.

## 2. Sobre la tiburona de Groenlandia<sup>1</sup>

Los tiburones de Groenlandia, o por su nombre científico *Somniosus microcephalus*, son los vertebrados más longevos que han existido en la Tierra, su altísima esperanza de vida va de 272 años como mínimo a 512 como máximo. Se tienen noticias de que hay al menos una hembra de tiburón boreal en las aguas gélidas de Groenlandia que desde hace unos cuatrocientos años hasta hoy merodea por esos mares. Para tener una idea de este cronos extendido en relación con la historia de la humanidad, pensemos que la tiburona de la que hablo nació en la misma época en la que morían Miguel de Cervantes y William Shakespeare, se unían las coronas de Escocia e Inglaterra y empezaba la Guerra de los Treinta

---

<sup>1</sup> En la cibergrafía al final de este artículo, se encuentran para su consulta las referencias de los sitios en los que he obtenido la información sobre la tiburona de Groenlandia.



Años. Esto la hace, según un reciente estudio, el vertebrado más longevo que haya existido en la Tierra.

Se sabe que la especie a la que pertenece esta tiburona puede llegar a medir siete metros y nadar hasta 220 metros de profundidad en algunas temperaturas heladas que van de  $-1^{\circ}$  a  $1^{\circ}$  centígrado. La razón de que estas aguas no estén en estado de hielo, aunque tengan menor temperatura que el punto de congelamiento normal ( $0^{\circ}$ ), es que son aguas saladas. A ella y a todos los otros tiburones de Groenlandia se les conoce también como “tiburones durmientes”, apelativo que deben a la lentitud de su nadar pues se desplazan a menos de tres kilómetros por hora. Este aparente letargo es lo que les asegura la vida. Su corazón late a tan solo cinco pulsaciones por minuto, esto hace que su metabolismo y actividad sea menor a la de cualquier vertebrado de nuestro planeta. Podemos decir que en esta especie todo está ralentizado y, por lo tanto, el paso del tiempo es literalmente más lento. Su crecimiento es pausado también, si acaso un centímetro por año.

La tiburona de Groenlandia tiene una ceguera parcial provocada por la *Ommatokoita elongata*, un parásito que instalado en su ojo cohabita de manera simbiótica con ella. Este parásito, al que quizá sería mejor llamar colaborador, se alimenta de su córnea y tiene una función muy concreta: atraer a las presas con su bioluminiscencia para que la tiburona pueda alimentarse, es decir, generar luz en las profundidades para seducir a las presas; así la tiburona, con su fino sentido del olfato excepcionalmente desarrollado, las detecta a kilómetros de distancia. Los tiburones durmientes no tienen depredadores a excepción de los humanos, debido a su carne tóxica, una de las razones de su longevidad. El compuesto orgánico causante de esta toxicidad, el óxido de trimetilamina, está presente en sus tejidos y es el responsable de estabilizar sus enzimas y las proteínas estructurales, así como de protegerlos de los efectos debilitantes del frío y las altas presiones del agua. La tiburona de Groenlandia, aunque es un vertebrado, no tiene tejidos duros en su cuerpo, incluso sus vértebras son blandas, y su organismo permanece saludable porque posee una admirable regeneración celular. Se alimenta bajo un régimen generalista, lo que quiere decir que “come de todo”: focas, peces grandes y pequeños, tiburones pequeños, anguilas y hasta ¡osos polares!

Las hembras de esta especie, como nuestra tiburona, alcanzan la madurez sexual a los 150 años de vida. Se sabe poco sobre su reproduc-

ción, pero son ovovivíparas: guardan los huevos en su interior hasta que estos eclosionan. Pueden llegar a nacer hasta diez crías, las cuales, se cree, son independientes desde que nacen. Su comportamiento migratorio, que va entre el océano Ártico y el Atlántico Norte —Bahía de Baffin y Mar de Barenty—, es lento e intuitivo pues se desplazan en función de la profundidad y la temperatura.

Los tiburones de Groenlandia no representan un peligro para la vida humana y, sin embargo, como tantas otras especies de nuestro planeta, sus vidas han estado bajo la amenaza de los humanos. Desde el siglo XIX hasta 1960 se les pescaba de manera comercial para extraer el aceite de su hígado, hasta que se encontró una alternativa sintética y se les dejó de cazar masivamente. Actualmente, se encuentran bajo la categoría de “casi amenazado” en la clasificación de la Unión Internacional de Conservación de la Naturaleza. En el océano Ártico se capturan alrededor de cien especímenes al año, en algunos casos de manera accidental, al ser presas de las redes de rastra.

### **3. Intuiciones analógicas 1**

#### **3.1 Sobre el teatro-matriz y su relación con la tiburona durmiente**

La vida marina de la tiburona de Groenlandia me llevó a pensar, en un primer momento, en nuestra poca capacidad —como humanidad— para vivir, comprender y pensar procesos de larga duración. Ante esa sensación de incertidumbre en la que nos ha colocado la pandemia<sup>2</sup> y frente a los escenarios del mundo humano, lleno de imágenes distópicas cuya verosimilitud parecería más propia de los imaginarios del cine y la literatura de ciencia ficción, la imagen de la tiburona durmiente pareciera desde su anacronismo regalarnos una afirmación de vida, esperanzadora y —se me figura— más cercana a la utopía. ¿Qué se sentirá vivir más lento, latir cada cinco minutos?

Mi primer deseo fue devenir con ella un ser de las profundidades del mar, probar en el cuerpo esa sensación distendida de un respirar pausado, dejarme habitar por ese *tempo* imposible para la experiencia de una vida humana, pero posible en un territorio de imaginación. En ese ejer-

---

<sup>2</sup> Aunque desde algunas declaraciones gubernamentales se ha considerado que en México la pandemia concluyó, escribo este texto en junio del 2022, en pleno pico de la quinta ola.

cicio de “respectación”<sup>3</sup>, de acto de pareidolia, comencé a hallar semejanzas entre la ancestralidad del teatro y la vida de la tiburona. Elijo el término “teatro” y no “artes escénicas” porque la tiburona de Groenlandia me recuerda al teatro-matriz, ese concepto que Jorge Dubatti (2017), desde la filosofía del teatro, ha formulado como: “una estructura formal ontológica-histórica mayor, fundante, generadora, de la que se desprenden otras a lo largo de la historia y que las incluye todas. El teatro-matriz sería constante, desde su surgimiento en la cultura hasta hoy, y de él se desprenderían prácticas, usos, concepciones diversas a través de la historia, que exigen en cada caso un estudio particular” (pp. 5-6). Es decir, el teatro como matriz de estructuras conviviales, como acontecimiento donde la presencia física funda un territorio común en el que se comparte un mismo tiempo y espacio (cronotopo). El teatro como espacio de encuentro, como traducción emocional y sensorial de lo humano, territorio de juego y de reflexión, “mundo paralelo al mundo” donde se ensaya la vida.

El teatro, como la tiburona de Groenlandia, es ancestral en el sentido de que tiene un origen muy antiguo. En la historia de las artes humanas es probablemente el “vertebrado más longevo”, capaz de sobrevivir, como la tiburona durmiente, a “temperaturas bajo cero”, en estados de emergencia, entre guerras, pandemias, incendios y escenarios de desastre. Para pensar el teatro, en toda la extensión y expansión de su longevidad, se han generado muy diversas categorías y términos. Se le divide por épocas, estilos, poéticas, estéticas, pero en este texto me interesa, más que argumentar la vértebra, vertebrar el fragmento y pensarlo como un todo; levantar por un momento la cabeza respecto a los debates entre disciplinas y categorías, para comprenderlo como un todo de tejidos blandos y flexibles en los que se aglutinan una multiplicidad de fenómenos artísticos.

Al teatro se le ha declarado muerto, se le ha llamado reliquia, se le ha insistido en su obsolescencia frente a otras expresiones del arte, se le ha pensado como accesorio —incluso innecesario—, como expresión sustituible frente a los lenguajes audiovisuales; y, por defender su tem-

---

3 La noción de “respectador” así como la acción de “respectar”, en términos generales, aluden a la producción de distancia, a un movimiento opuesto (aunque no necesariamente contrario) al *espectare*, que desde su etimología implica un “mirar hacia”, a diferencia del *respectare* que sería “mirar a la distancia”. Estas nociones las he desarrollado detenidamente en otros textos. Véase: Didanwy Kent, “El espectador ante la liminalidad de la experiencia teatral” (2019), texto listado en referencias bibliográficas.

peramento convivial y negarse a mediaciones diversas, se le ha tachado de necio y reticente al cambio. Ciertamente, como la tiburona de Groenlandia, el teatro-matriz posee una ceguera parcial. Tiene también alguna suerte de *Ommatokoita elongata* que ha cumplido su ambivalente función: volverle muchas veces invidente a su entorno, impermeable a los contextos; y a la vez, la vida simbiótica de este parásito-colaborador, desde su condición luminiscente, ha sido un efectivo artilugio —unas veces fuego, otras candilejas, sofisticadas marquesinas, bombillas o focos led— que se ha asegurado de seducir a toda clase de presas para mantenerlo con el estómago lleno. Al teatro-matriz, como a la tiburona, le ha sostenido la vida su alimentación generalista. A su favor tiene esa hambre sin caprichos que le ha permitido encontrar formas de regeneración celular a través de los siglos; constancia de esto es el caleidoscopio de nombres que le han alimentado la sangre en su lento palpitar a través de los años: el teatro realista, el teatro clásico, el posdramático, el teatro de títeres y marionetas, el teatro para la primera infancia, el teatro para jóvenes audiencias, el teatro campesino, el teatro comunitario, el teatro contemporáneo, el teatro físico, el teatro del absurdo, el teatro sagrado, el teatro épico, el clown, la danza-teatro, la danza clásica, la danza butoh, la danza contemporánea, la danza árabe, africana, hindú, aérea, la ópera clásica, la contemporánea, la ópera para niñas y niños, el circo, la pantomima, el happening, el o la performance, las artes vivas, la escena expandida, las artes del acontecimiento, las artes del cuerpo, las artes performáticas, la teatralidad, el teatro y un largo etcétera.

Nadar lento, nadar entre las aguas gélidas, nadar entre corrientes bajo el punto de congelación y aun así saberse viva y sin depredadores. La condición de la tiburona suena envidiable, pero vamos lento como ella, porque, aunque pareciera asegurada su existencia, no sabemos si ella sabe que es así. ¿Sabe el teatro que es así?, ¿qué saberes son los que el teatro posee en la actualidad para asegurar su permanencia?

Hasta ahora hemos hablado de la analogía entre la tiburona durmiente y el teatro desde la perspectiva de su ancestralidad, su longevidad y su latir extendido a través de los siglos, pero tratando de capturar algo de su presente en nuestro cronos, propongo que hagamos como los expertos científicos que en el 2016 lograron calcular la esperanza de vida de los tiburones durmientes. John Steffensen y Julius Nielsen, biólogos marinos, empleando el método desarrollado por el físico Jan Heinemeier

para detectar longevidad a través de estudios de carbono-14 en el cristalino del ojo humano, lograron calcular a partir de proteínas del ojo de los tiburones durmientes la datación por radiocarbono: concluyeron que estos habitantes de las aguas gélidas de Groenlandia pueden vivir entre 272 y 512 años. Desde este método de ficción especulativa analógica, podríamos jugar a tomar una muestra del cristalino del ojo de nuestra tiburona/teatro para intentar comprender algo sobre su vida en los últimos años.

En marzo del 2020, la contingencia por la pandemia<sup>4</sup> llegó para la vida teatral como un accidente, como un choque inesperado. Se me figura como una red de pescadores amenazando la vida de la tiburona de Groenlandia que, en su palpitar pausado, nunca imaginó que pudiera haber quien burlara su aparente inmunidad. A las comunidades del teatro, la pandemia nos encontró afanadas en los quehaceres habituales, todas las tareas destinadas en función de crear acontecimientos conviviales: diseñadores bocetando espacios escénicos, vestuaristas trazando trajes para ser vistos, dramaturgxs escribiendo historias para ser montadas, técnicxs ajustando luces y preparando pasos de gato, bailarinxs entrenando, actrices y actores ensayando, coreógrafxs imaginando movimientos, productorxs planeando, programadorxs afinando detalles para festivales y encuentros, etc.

En un vistazo general, mirando bien de lejos, diríamos que aparentemente las comunidades con haceres orientados hacia las artes conviviales estaban, desde diversas latitudes de nuestro planeta, trabajando, nadando plácidamente entre las aguas conocidas. Pero esto no es del todo cierto, al menos no lo era en el territorio mexicano y sospecho que en muchos otros tampoco. Si nos hubiéramos detenido a observar, había síntomas claros, señales de que a las estructuras de convivio, en los procesos de creación y de formación, les aquejaban malestares profundos provocados por injusticias y violencias gestadas desde hace muchos años; como si un cáncer silencioso se hubiera anidado en las entrañas de las prácticas escénicas sin ser detectado durante muchos años, para aparecer como

---

4 Para atender con conciencia y un mínimo de justicia el fenómeno tendríamos que decir que no ha sido una pandemia, así en singular, sino muchas pandemias, las cuales han implicado problemáticas muy diversas. Según el país, el territorio urbano o rural, las condiciones climáticas, el género, la clase social, el proceso de vida individual, en fin, las pandemias han sido vividas o sobrevividas en cada estado, cada familia y cada vida, enfrentando desafíos muy distintos. Por lo tanto, las reflexiones que hago las asumo desde mi experiencia situada como investigadora de la escena, habitante de una de las ciudades más sobrepobladas del planeta, que ha tenido el privilegio de tener conexión a internet (no siempre estable) y dispositivos electrónicos a su alcance.

metástasis contundente a la que ya era imposible ignorar. No me detengo a desarrollar esto por temor al desvío argumental en este texto y porque el tema merecería su propio ensayo, pero no puedo pasar por alto que en las comunidades teatrales cercanas a mi quehacer se estaban viviendo tiempos convulsos, de una crisis necesaria en la que se advertía una urgente transformación y reestructuración. Como muestra de una experiencia situada, que da cuenta de las circunstancias que se atravesaban en mi entorno inmediato, puedo decir que lo que nos mandó a casa en un primer momento no fue el virus: seis meses antes de que se impusiera el aislamiento en la Ciudad de México, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM se paró en su totalidad la vida académica por una toma de las instalaciones, organizada por las MOFFyL<sup>5</sup>, que duró ocho meses. Esta organización demandaba condiciones dignas para las mujeres dentro de la facultad, atención a los casos de violencia de género y reestructuración de los protocolos, entre otras cosas.

Más allá de circunstancias tan específicas como la mencionada, lo que intento decir es que cuando cayó esa red amenazante (pandemia) sobre la piel blanda de la tiburona de Groenlandia/teatro, no la encontró en su mejor estado de salud. Padecía de espasmos, estaba ocupada intentando digerir y adaptar sus propios sistemas a la realidad de un mundo que en las últimas décadas ha hecho cada vez más evidente el derrumbe de los sistemas que lo han sostenido. A estas crisis —así en plural porque son muchas y muy diversas— les podemos poner nombres más globales como neoliberalismo, emergencia climática, patriarcado, colonialismo y otros tantos; o por ejemplo, más “localmente”, como en el caso de México, narcotráfico, desapariciones forzadas, cifras inéditas de femicidios diarios, desigualdad social, injusticia económica, clasismo, entre otros. Por supuesto que estas y otras problemáticas sobrepasan el ámbito de lo teatral, pero, así como la vida de la tiburona de Groenlandia no puede suscribirse a las corrientes que le circundan, ni imaginar su sobrevivencia, por ejemplo, si por un calentamiento súbito de las temperaturas dejara de tener alimento, la vida del teatro tampoco puede permanecer hermética

---

5 Son las siglas de Mujeres Organizadas de la Facultad de Filosofía y Letras. Bajo esta denominación se articuló el movimiento que llevó a cabo la toma de la facultad, aunque hubo también otras organizaciones más pequeñas. Cabe destacar que dentro de las MOFFyL hubo una presencia importante de estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro que participaron activamente en el movimiento. En este periodo ha habido paros continuos en muchas instituciones académicas y culturales de artes escénicas en México, sostenidos por organizaciones de mujeres que luchan por nuestros derechos.

e impasible ante las fuerzas del ecosistema humano y los contextos sociopolíticos que le circundan y de los que además se sostiene y alimenta.

La pandemia ha puesto una suerte de lupa sobre las formas de relación humana, calculando constantemente qué proximidad física entre los cuerpos es segura, qué distancias, qué superficies, qué tactos y contactos, qué flujos de aire, qué modos de habitar los espacios, etc. La atención sobre el cuerpo propio y su relación con la alteridad ha estado presente, más o menos conscientemente, en el día a día de todas las personas. Esta atención se ha situado en el centro de las preocupaciones de las comunidades teatrales, quizá de un modo más radical por la naturaleza de sus quehaceres donde el tacto y el contacto son indispensables.

Considero que para pensar algunas de las especificidades que las comunidades del teatro han atravesado y comprender algo sobre su nado entre las corrientes convulsas de los últimos años, resulta necesario atender, más que los modos de pensar que habitualmente las sostienen, los modos de sentir que las configuran como comunidades poseedoras de saberes singulares. Son quizás estos saberes sensoriales —modos de sentir— los que, desde mi punto de vista, han permitido a estas comunidades sobrenadar en tiempos de contingencia. Antes de hacer algunas reflexiones sobre este tema, abro un paréntesis teórico en el siguiente apartado para situar ciertas nociones derivadas de algunos planteamientos del “giro sensorial”<sup>6</sup> en las ciencias sociales, por considerar que nutren nuestra aproximación.

Dejemos pues, entre un latido y el otro, a nuestra tiburona durmiente que ha quedado temporalmente capturada en una amenazante red, para esbozar las nociones de “comunidad sensorial”, “paisaje sensorial” y “proximidad sensible” en su relación con el teatro; regresaremos a ella más tarde.

---

6 Para una introducción al giro sensorial conviene la lectura de Olga Sabido Ramos, “Introducción: el sentido de los sentidos del cuerpo” (2019), texto listado en referencias bibliográficas. Entre otras cosas, Sabido Ramos explica que: “El giro sensorial recupera analógicamente el sentido del giro lingüístico (*linguistic turn*) de la década de 1970, el cual indicaba que la conciencia tiene un acceso a la realidad, pero no se trata de un acceso directo sino mediado por categorías del lenguaje. David Howes señala que el giro sensorial retoma y al mismo tiempo rivaliza con esta idea: ‘Tuvo que reconocerse que le damos sentido al mundo no solo a través del lenguaje, no solo por hablar del mundo, sino a través de todos nuestros sentidos y sus extensiones en formas de diversos medios’ (Howes 2014: 12). Es decir, comprendemos y coproducimos la realidad por medio del lenguaje, pero también por medio del cuerpo y sus movimientos, su experiencia y sentidos, en suma, por su materialidad. Diversas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades han contribuido al análisis sensorial” (pp. 18-19).

### 3.2 Sobre las “comunidades sensoriales” en el teatro

La noción de comunidad puede ser definida de muchas maneras, pero en términos generales decimos que “comunidad” es un término que hace alusión a personas concretas a quienes las une algo en común. Como apuntan Vannini, Gottschalk y Waskul (2012), las comunidades sensoriales son “grupos de personas que comparten formas comunes de usar sus sentidos y de dar sentido a las sensaciones” (p. 7). Es decir, grupos en los cuales las personas están conectadas colectivamente entre sí a través de normas de interpretación de la experiencia sensorial, y vinculadas a la misma valoración (o devaluación) de esas experiencias sensoriales.

Los modos de sentir, los datos sensoriales, no son solo una información sobre el mundo, son estructurantes de nuestras formas de habitarlo; desde el reconocimiento de que “la percepción sensorial, de hecho, no es simplemente un aspecto de la experiencia corporal, sino la base para la experiencia corporal. Experimentamos nuestros cuerpos —y el mundo— a través de los sentidos” (Classen citado por Sabido Ramos, 2019, p. 19). Pensar las comunidades sensoriales que se articulan en el teatro implica reconocer qué modos de sentir, qué filtros sensoriales, qué formas de pertenencia les dan identidad a estas comunidades, entre otros aspectos.

A grandes rasgos podemos decir que en el teatro-matriz encontramos que se establecen, de manera general, al menos dos modalidades de comunidades sensoriales.

1) Las comunidades sensoriales estables. Es decir, aquellas que comparten técnicas y lenguajes que les hacen tener cierto conocimiento sensorial en común. Podríamos decir que hay una gran multiplicidad de comunidades sensoriales diferenciadas, por ejemplo, por repertorios sensoriales comunes de acuerdo con la disciplina concreta en la que se desarrollan: danza, circo, teatro, performance, etc. En este sentido, encontraríamos que una persona que se dedica a la danza posee un conocimiento sobre la epidermis que suda, sobre los olores de otros cuerpos y sobre la comunicación continua con el espejo en un salón de ensayos, etc.; algo distinto a los repertorios sensoriales comunes de alguien que canta ópera, quien tiene en sus repertorios sensoriales un conocimiento sobre los instrumentos afinándose, sobre el intercambio visual con el director musical, el contacto de su cuerpo con el espacio buscando una postura adecuada para su diafragma, etc.



Encontrar las biografías sensoriales a fin de advertir las especificidades de cada una de las comunidades sensoriales que forman parte del gran enjambre que es el teatro-matriz, puede ser una vía de análisis fértil, pero interesa en este texto pensar en un plano más general: qué identidades sensoriales tienen en común las comunidades sensoriales del teatro-matriz. Como modelo sensorial común podemos decir que todas las comunidades de las artes conviviales comparten la característica de que sus procesos de trabajo y formación se construyen en una proximidad sensible de cuerpo a cuerpo. Las comunidades sensoriales del teatro están habituadas al tacto y al contacto permanente en relaciones de presencia física convivial. Esta proximidad sensible se comparte en el acontecimiento teatral construyendo una segunda modalidad de comunidad.

2) La comunidad sensorial efímera, aquella que se crea en el tiempo compartido del acontecimiento teatral. Estas comunidades tienen la característica de que el sentido de pertenencia se da solo a partir de la condición gregaria y la proximidad física que resulta de compartir un acontecimiento concreto. George Simmel (2014) nos dice:

Compárese un público de museo con un público de concierto; la cualidad propia de la sensación auditiva, que se comunica unitaria y uniformemente a una muchedumbre —condición que no es meramente exterior y cuantitativa, sino que va ligada a su esencia honda— funde al público de concierto en una unidad sociológica y comunidad de impresiones mucho más estrechas que las que se producen entre los visitantes de un museo. Cuando excepcionalmente, la vista produce también la misma impresión en una masa numerosa, surge también un efecto sociológico de la comunidad estrecha. El hecho de que todos los hombres puedan ver al mismo tiempo el cielo y el sol es, a mi juicio, un elemento esencial de cohesión religiosa. (pp. 628-629)

Aunque en este pasaje Simmel buscaba argumentar sobre la capacidad del lazo sonoro de crear unidades sociológicas y comunidades más estrechas de impresiones, que las producidas a partir de sensaciones visuales, a mí siempre me ha parecido que este pasaje bien podría ser una alusión a lo que ocurre en los acontecimientos teatrales. Coincido, además, en que la escucha compartida es quizás el elemento más crucial en el establecimiento de comunidades sensoriales efímeras, como las que se tejen entre personas que participan de los acontecimientos teatrales. El ritual del teatro se funda en esa encrucijada territorial de proximidad sensible entre artistas, técnicos, espectadoras y espectadores.

A partir de lo anterior podemos decir que para pensar las comunidades sensoriales en el teatro-matriz resulta esencial la noción de espacio. Natalia Bieletto (2017), en su estudio sobre las carpas de los barrios en la Ciudad de México, trae a colación la siguiente noción: “el vínculo inherente entre los estímulos sensoriales y el espacio que los hace posibles fue denominado ‘paisajes sensoriales’ (*sensory landscapes*) por la antropóloga griega Nadia Seremátakis. En su opinión, las posibilidades sensoriales que ofrece una localidad forman la materia prima para la elaboración de memorias colectivas” (p. 62).

Pensar la memoria del teatro, su permanencia y longevidad es, desde mi punto de vista, comprender que la memoria no es solo un mecanismo cognitivo, ni una condensación de saberes intelectuales. El cuerpo y los sentidos de quienes lo han construido son repositorios de memoria colectiva y testimonio de su existencia. En este sentido, creo que las nociones de “comunidad sensorial”, “proximidad sensible” y “paisaje sensorial” pueden ser herramientas valiosas para abordar teóricamente al teatro-matriz desde un paradigma que busca atender las sensaciones, emociones y afectos como interés central, asumiendo que en los modos de sentir es posible comprender las estructuras sociales y culturales que le han sostenido. Regresemos ahora con nuestra tiburona durmiente, a quien habíamos dejado en un estado de amenaza: atrapada en una red.

## **4. Intuiciones analógicas 2**

### **4.1 Sobre la tiburona-teatro y sus comunidades sensoriales de visita en una pecera**

Imagino a la tiburona de Groenlandia, a inicios del 2020, como a las comunidades sensoriales del teatro: en su habitual nadar pausado, poco alertas de su entorno, más concentradas en intentar digerir los cambios drásticos en sus sistemas musculares y nerviosos, pero resguardadas aún en la protección de su carne tóxica para los depredadores. De súbito cae una red que las envuelve y atrapa. Así, con la misma desesperación que supongo tendría la tiburona al sentirse cautiva, recuerdo haber sentido los aleteos inquietos de las comunidades del teatro-matriz con la llegada de la pandemia. Sin tiempo para realizar preparativo alguno, las comunidades de las artes del convivio tuvieron que generar estrategias rápidas para asegurarse la sobrevivencia. Todos los haceres del teatro habitualmente resueltos en la proximidad sensible de los cuerpos reunidos,

los ensayos, las clases, las funciones, las reuniones de trabajo, todas las actividades, al ser consideradas como una amenaza a la salud, tuvieron que cambiar intempestivamente de medio. Fue como si a la tiburona de Groenlandia, tras ser capturada, la hubieran mudado temporalmente a una pecera de cristal. La vida convivial transitó a la vida *in vitro*. La consigna fue no frenar, había que encontrar el modo de seguir nadando. La vulnerabilidad económica —por desgracia otra de las características compartidas entre las comunidades sensoriales del teatro-matriz— no daba espacio para imaginar un cese a la actividad. Nos llenamos así, con una velocidad impresionante, de contenidos digitales de muy diversas naturalezas. El tránsito al espacio digital supuso comenzar a explorar con las formas de presencia virtual (donde no se comparte el mismo tiempo ni el mismo espacio) y presencia telemática (se comparte el mismo tiempo cronológico, pero no el mismo espacio). Términos como “sincrónico” y “asincrónico” comenzaron a ser familiares. Diseñar para la pantalla, escribir puestas en pantalla, organizar charlas, mesas de debate, conferencias, seminarios paradójicamente articulados bajo el título de “en vivo” (en YouTube, Instagram o Facebook), cursos en línea, ensayos en línea, juntas en línea, clases de actuación, ballet, danza, yoga, canto... cuerpos en pantalla moviéndose por los espacios reorganizados en las casas, que tras la actividad volvían a ser recámara, sala o cocina.

El inevitable proceso de remediación<sup>7</sup> de los lenguajes de las comunidades teatrales hacia la virtualidad de la pantalla implicó un tránsito del gesto, del cuerpo, del contacto, del tacto, de la voz, etc., un trayecto no exento de incomodidades. Era como ver a la tiburona de Groenlandia topándose con un vidrio de un lado al otro de la pecera, tratando de comprender, bajo las nuevas leyes de ese espacio, cómo seguir existiendo. Finalmente, no era un cambio cualquiera, si nos detenemos a delinearlo teóricamente diríamos que fue un proceso de remediación de un hipermedio a otro. Desde la perspectiva de los estudios intermediales, Chiel Kattenbelt (2008) apunta que el teatro puede ser considerado como un hipermedio, en el sentido de que es capaz de aglutinar múltiples medios que al llegar a este necesariamente se rigen bajo las leyes de la cultura

---

7 Hago alusión al término “remediación” en el sentido en que es definido por Bolter y Grusin (2000), como un tipo particular de relación intermedial que indica el tránsito de un medio (danza, teatro, pintura, fotografía, música, etc.) hacia el medio digital, con la intención de remodelar (actualizar) sus cualidades específicas, técnicas, estructuras o prácticas representacionales. Ver referencias bibliográficas.

viviente; el otro gran hipermedio, es la red, en donde sucede también este fenómeno de una ley absoluta, bajo la cual todo aquel medio que se aloje en ella estará regido por las reglas de la cultura digital. Cada medio ofrece una especificidad en la que se ganan y pierden cosas, el medio performa la experiencia comunicativa. Sin embargo, todo medio es, siguiendo a Marshall McLuhan (1996), una extensión de lo humano y por lo tanto es también performado, en un flujo intermedial, por los modos de habitarlo.

En este sentido, me interesa señalar que las comunidades sensoriales estables del teatro habitaron el hipermedio digital desde sus propios saberes, investigando los límites, las posibilidades y potencias del nuevo medio. Considero que hubo quienes se quedaron ensimismados en la incomodidad, como mirando los cristales de la pecera repitiendo insistentemente “este no es nuestro medio, lo estamos intentando por necesidad...”. Pero también hubo quienes fueron haciendo de esa incomodidad una fuerza creativa y, paulatinamente, abrazaron la contención temporal que brindaba la digitalidad de las pantallas, explorando qué otros ángulos de la pecera podían ayudarles a desarrollar sus propuestas, qué nuevas miradas aportaban, cómo eran vistos, escuchados, sentidos a través de ellas, qué tecnologías de comunicación desde sus saberes corporales teatrales se develaban, etc.

Aunque la tiburona de Groenlandia intentara ser delfín, orca o ballena, no podría *ipso facto* serlo. Es una tiburona durmiente, puede jugar a devenir, pero la memoria sensorial de su carne, sus músculos, su nadar, es la de una tiburona longeva que enfrenta la vida acuática de un modo sensorial específico. De la misma manera, las comunidades sensoriales estables del teatro, incluso aquellas que hubieran tenido experiencias previas con formatos digitales audiovisuales, se encontraban en una permanente desorientación y cuestionamiento sobre lo que estaban haciendo. Se escuchaba a través de las ventanas virtuales la duda constante: ¿esto es teatro?, ¿es danza o videodanza?, ¿es acontecimiento teatral?, ¿qué es?, ¿es un cortometraje?, ¿estamos haciendo cine? La tiburona temiendo su extinción, sintiéndose amenazada. No entro en el debate por considerar que muchas de estas preguntas —agudizadas por la condición de contingencia, pero presentes desde hace más de un siglo— han consumido, a mi juicio, demasiada energía en las discusiones del arte. Conservan como motor principal una carga de legitimación y tradicionalismo que tiene mucho más que ver con estrategias de poder y rivalidades entre dicipli-

nas artísticas que con un genuino interés en comprender los fenómenos híbridos y multi-, trans- e interdisciplinarios.

Desde mi punto de vista, lo que ha acontecido en estos procesos de remediación y tránsitos mediales ha sido fascinante. Más que apresurarnos a asignar nombres, términos y categorías tales como zoomteatro o teatro en línea, quizá podríamos dejarles existir, sin insistir en que deban madurar o consolidarse como expresiones del arte, dejarles habitar al menos durante un tiempo ese interregno fabuloso de la experimentación que no necesita ser apresado en categorías estables. Llegado su momento, como las crías de la tiburona que entran en edad reproductiva a los 150 años, tal vez nacerán otras matrices híbridas, o serán asimiladas, por lo pronto dejémoslas existir.

A pesar de que no podríamos decir que la pandemia ha terminado, y quizás es prematuro comenzar a hablar de este periodo en pasado, lo cierto es que aquella etapa de aislamiento total y restricción absoluta de la proximidad sensible entre cuerpos ha quedado atrás y el regreso a los espacios del teatro, la vuelta al mar de la tiburona, ha ocurrido ya. Pero antes de hablar sobre ese “volver” me gustaría esbozar algunas reflexiones sobre las “ganancias” que esa suerte de residencia temporal en la pecera le ha brindado a las comunidades teatrales.

De un modo muy peculiar, creo que el proceso de remediación de los haceres de las comunidades sensoriales estables del teatro ha funcionado al interior de estas reafirmando su sentido, fortaleciéndolas como estructuras afectivas capaces de gestionar encuentros, como inteligencias organizativas que desde sus saberes sobre el cuerpo construyen espacios de colectividad y sostienen, acompañan y cuidan a las personas que están dentro de ellas. Creo que las comunidades teatrales habitaron el hipermedio digital performándolo como red afectiva, no solo como vía de interlocución o espacio de flujo informativo. De un modo muy evidente, al menos para mí, las redes internacionales, las compañías, los grupos, los espacios de docencia, etc. relacionados con las artes del convivio han forjado, en estos tiempos de contingencia, territorios digitales en los que pareciera reverberar, transmediada, una inteligencia afectiva, habilitada por la memoria sensorial colectiva de la cultura convivial. Es decir, la vida *in vitro* de las comunidades sensoriales del teatro-matriz redescubrió y afianzó sus saberes como estructura social y afectiva capaz de ser un me-

dio de traducción emocional de la vida humana, a través de una memoria identitaria que le es propia y que le otorga saberes específicos sobre cómo estar juntas y juntos. Quizás estar fuera del “mar” no fue tan malo después de todo. Quizás ese “mirar a la distancia”, “mirar de nuevo”, ese ejercicio continuo de “respectación” propiciado por la pausa obligada ayudará a la reestructuración urgente que las artes del tacto y el contacto estaban ya intentando llevar a cabo.

## **5. Intuiciones analógicas**

### **5.1 Sobre la tiburona-teatro y sus comunidades sensoriales en su vuelta al mar**

Mientras la tiburona-teatro desde sus comunidades sensoriales estables construía redes, afianzaba sus saberes, reconocía su naturaleza explorando los límites de la pecera en la que se hallaba cautiva, no supo a ciencia cierta quién la miraba. Con excepción del teatro barrial o los proyectos comunitarios de las artes teatrales, que quizá son los que permanecieron de un modo más orgánico en una relación menos distante con sus audiencias, aunque también fragmentada y atravesada por las condiciones de la contingencia, en términos generales la escena digital, el teatro-matriz remediado, estuvo en contacto con sus espectadores a través de una mediación constante. En algunos casos con plataformas interactivas donde podíamos intuir la presencia sincrónica, en otros casos con piezas virtuales que sabíamos vistas al contar las cifras que las plataformas nos daban. Medir los “me gusta”, saber hasta qué minuto permaneció alguien ahí, cifras de visitas, los “compartir” en redes, intuir la recepción a partir de los comentarios en los chats y otras mediaciones del género fueron los únicos indicadores que se tenían para calcular si los materiales estaban siendo espectados o no. Flotaba permanentemente la duda de si esa sensación de redes afectivas que se percibía entre las comunidades sensoriales estables estaba traspasando también hacia las personas que estaban del otro lado de la pantalla. Seguramente habrá casos en los que sí, habrá espectadoras y espectadores para quienes los encuentros tecnoviviales habrán sido refugio, espacio de contención y aliento durante los tiempos difíciles, lugares propicios para la reflexión y la contemplación donde se elaboraba algo de lo que nos estaba ocurriendo, incluso espacios de entretenimiento necesarios en medio de los procesos vividos. Y, sin embargo, sería un simulacro decir que se mantuvo una red comunitaria de lo teatral

con las y los espectadores, más allá de la gente directamente vinculada al teatro-matriz. Con la salvedad quizá de las escuelas de espectadores que continuaron haciendo su natural tarea de generar espacios de encuentro y fortalecer vínculos entre la escena y sus públicos, pero aún en estos proyectos considero que la sensación era bastante ambigua.<sup>8</sup>

Aunque desde siempre las comunidades del teatro-matriz han sabido que su razón de existir está en el encuentro con las y los espectadores, la pandemia volvió patente que sin la posibilidad de crear comunidades sensoriales efímeras, sin el encuentro y la proximidad sensible, el sentido primordial de lo teatral se desdibuja. Se percibía una preocupación constante ante la incertidumbre; más allá de las preguntas específicas que la danza, el teatro, la ópera, el performance, etc. se estuvieran planteando de acuerdo con sus lenguajes, había algunas preocupaciones comunes en las comunidades estables del teatro-matriz: ¿los públicos regresarán a los espacios cuando las condiciones lo permitan?, ¿qué estrategias realizar para hacerle saber a las y los espectadores que los espacios del teatro son seguros?, ¿con qué les queremos recibir?

Como una “vuelta” al mar, volver a los espacios habituales del convivio ha sido fascinante por redescubrir la belleza del encuentro, pero también complejo por advertir que quizá más que un volver se percibe como un “ir”, como regresar a una habitación familiar tras mucho tiempo y reconocer que, aunque todo está en su sitio, la atmósfera entera ha cambiado. Y es que, en efecto, ha cambiado. El paisaje sensorial que se crea en los espacios teatrales en la actualidad está determinado por protocolos sanitarios específicos, que varían de acuerdo con cada territorio, pero que tienen como común denominador transmitir la sensación a quien asiste de que está en un espacio seguro, en el que su salud no está amenazada. Se ha vuelto parte del contexto de cualquier acontecimiento teatral el uso de cubrebocas, el olor a sanitizantes y a gel antibacterial, en algunos casos la distancia física entre butacas, esto en lo que respecta a los espacios cerrados. El aumento de actividades al aire libre es también un denominador común; las calles, plazas y parques, en algunos casos con la instalación de carpas temporales, en otros con el cielo por techo, se han vuelto espacios de encuentro frecuentes para las actividades.

---

<sup>8</sup> Al menos así ha sido en mi experiencia personal como coordinadora del Aula del Espectador del Teatro UNAM, espacio que hasta ahora ha mantenido el trabajo en su versión virtual.

Ahora podemos decir que el miedo a que las salas quedaran vacías se ha despejado. Las y los espectadores han vuelto a la vida convivial. Más copiosamente en los territorios con una cultura teatral desde siempre fuerte, regresar al teatro ha sido tan natural como regresar a la vida toda; aunque en territorios donde antes de este periodo la invitación al convivio estaba siendo poco atendida, el modo fue quizá menos entusiasta. En la Ciudad de México, donde yo radico, considero que el regreso ha sido irregular, no por falta de entusiasmo de estar juntas y juntos, sino porque la crisis económica es palpable y la sensación de vulnerabilidad sigue presente; sin embargo, en las actividades que son gratuitas se puede sentir que las personas están deseosas del convivio y asisten con entusiasmo y en grandes cantidades.

Quizás ahora la pregunta más importante ya no es si las y los espectadores volverán, podemos contestar a eso afirmativamente: sí, volvieron, siguen deseando experiencias de convivio en las que se construyan comunidades sensoriales efímeras. Pero ¿cómo volvieron? Así como las comunidades sensoriales del teatro vivieron esa experiencia *in vitro* en la pecera que les dejó experiencias nuevas y transformadoras, las y los espectadores también cambiaron, vivieron otras cosas: la posibilidad de interrupción y pausa en la expectación, la emancipación del cronotopos de la escena teatral, la fluidez en el cuerpo que descubrió que se puede atender una pieza desde múltiples posturas físicas: desplazarse, acomodarse, estirarse, recostarse.

Observo como parte del paisaje sensorial de los acontecimientos teatrales de esta vuelta al mar, una suerte de rebeldía en los cuerpos, de emancipación de la convención a la que los espacios teatrales nos tenían acostumbrados. Y es que el sensorio de nuestros cuerpos se habituó a esa expectación muchas veces individual, en la que había muchas cosas bajo nuestro control; los filtros sensoriales que se viven en una experiencia de convivio, en muchos casos no están al servicio de nuestros deseos sensoriales individuales. Es decir, en la experiencia tecnovivial, siempre y cuando la conexión a la red estuviera de nuestro lado, podíamos subir y bajar el volumen a nuestro antojo, dejar el sonido en el ambiente o llevarlo a la intimidad de nuestros oídos con auriculares, subir y bajar la intensidad de la luz de nuestros monitores, hacer *zoom* para acercar o alejar las imágenes visuales, editar qué y a quién queríamos ver, elegir qué olores nos acompañaban, comer, beber, saborear a nuestro antojo,



regular la temperatura del ambiente en el que estábamos, etc. Regresar al mar es saber que estamos nadando entre las aguas impredecibles del océano, no hay nada que esté totalmente en nuestro control, el acontecimiento convivial implica una restitución del orden lógico que nos recuerda que la condición humana está atravesada por las fuerzas del azar, por lo indeterminado, y que la vida no se puede modular, sintonizar y editar a nuestro antojo. Vamos al acontecimiento del convivio a recordar que la vida suena sin que yo pueda decidir cómo, ni qué, ni por qué suena. Las otras y los otros conviven, miran, tocan, huelen, se mueven, los objetos no se acomodan a mí, la butaca no tiene cojines, ni es posible pedirle a la lluvia que pare mientras danzo en medio de una plaza con otras personas solo para no mojarme. Estas cosas que estoy diciendo son obviedades para cualquiera y sin embargo creo que esa inquietud, esa incomodidad que se percibe en los cuerpos de las y los espectadores durante los acontecimientos teatrales, entre otras cosas, se deriva de haber estado mucho tiempo sin experiencias de proximidad sensible.

Sobre el comportamiento reciente de las y los espectadores percibo una especie de desencanto por parte de las comunidades sensoriales estables, las cuales ansiaban el encuentro con sus públicos, pero en esta vuelta al convivio no siempre han sentido tener la atención que desearían. De manera frecuente leo y escucho a creadoras y creadores preocupados por las conductas del público, juzgando como desinterés esa atención fragmentada que se percibe entre las y los espectadores. He leído en redes incluso mensajes de aguda molestia donde sugieren como medida urgente prohibir que las personas asistan con dispositivos móviles porque son un distractor, pedirle al público que no asista si no está de buen humor porque los sonidos de carraspeo o la salida súbita de la sala distrae la atención de los actores. La irritación, por un lado justificada, parece decir: “las y los espectadores se volvieron indomables, ya no se saben comportar”.

Antes de apresurarnos a concluir que el detonante de esa inquietud en las audiencias es el desinterés, juzgar moralmente su comportamiento o arrojarnos a formular nuevas reglas y prohibiciones para los espacios de convivio, quizá debiéramos preguntarnos ¿cuáles son los factores que están produciendo esta atención fragmentada? No creo que haya una respuesta única a esta pregunta, seguramente es un fenómeno multifactorial, pero considero que en parte tiene que ver con el cambio de sensorio que estamos viviendo, entre otras cosas, por el uso de cubre-

bocas. Además de que esta estrategia de cuidado de la salud (que al parecer podría permanecer por un tiempo prolongado) influye directamente en el sensorio individual, por la percepción constante del aliento propio y la sensación de falta de aire, de manera colectiva está teniendo efectos muy concretos. Así como la escena, la expectación es un territorio donde se dan procesos de afectos miméticos: volteamos a ver el gesto de otras personas para cotejar qué ocurre con sus reacciones, la risa se acentúa en el contagio, las lágrimas corren sin pudor cuando sabemos que hay otras personas sintonizadas con nuestras emociones. Esta geometría de las emociones que nos da el rostro de las otras personas está, en la actualidad, cubierta parcialmente por los cubrebocas (barbijos). Nuestra comunicación se limita al contacto entre miradas. Pasamos del estrabismo de la mirada imposible en los tecnovivios, a la incógnita del juego de máscaras en el convivio.

En este sentido, otra de las vías de comunicación humana me parece que ha tomado un rol protagónico. Desde mi experiencia de escucha<sup>9</sup> he comprobado que pareciera estarse generando una comunicación entre espectadores a través de sonidos como toser, bostezar, gemir, balbucear y otros sonidos corporales como percutir sobre el piso, la silla o el pavimento. Es aún pronto para generar una hipótesis sólida sobre esta comunicación aural, pero tal vez eso que un actor en escena está percibiendo como “ruido” y traduce como un acto de desatención o desinterés, en realidad sea una modalidad sensorial de estructura comunicativa en las comunidades sensoriales efímeras, las cuales a falta de otros recursos están expresándose con el gesto sonoro.

Pienso, por otro lado, que esa necesidad de revisar continuamente los aparatos móviles durante los acontecimientos teatrales tiene también lecturas muy variadas. Por supuesto que la más obvia es pensar que la persona está aburrída y ha perdido el interés en la escena, pero considero que no necesariamente es así. ¿Qué impulso es el que hay detrás de un espectador que saca de su bolsillo el aparato para mirarlo durante el acontecimiento? Creo que tiene que ver con un impulso de ansiedad ya interiorizado y en el que reparamos poco: el hábito de estar jugando con las diversas formas de presencia (física, telemática, virtual) que se agudi-

---

<sup>9</sup> He realizado de manera periódica registro sonoro de los convivios en este tiempo de regreso a los espacios teatrales, lo que me ha permitido hacer ejercicios de reescucha sobre el paisaje sonoro de algunos acontecimientos.

zó durante el periodo de encierro. Ese interés intermitente tiene cargas sociales y políticas que rebasan lo que alcanzo a desarrollar en este texto. Durante el periodo de pandemia, buena parte de nuestra relación con el exterior se estableció a través de los dispositivos electrónicos. He mirado con atención a las y los espectadores en el teatro y en muchas ocasiones he visto que lo que revisan de manera veloz en sus dispositivos son sus redes sociales y las noticias. De pronto, me ha dado la impresión de que hubiera una suerte de ansiedad colectiva sobre lo que está pasando afuera, como si no revisar el teléfono durante un largo lapso de tiempo pudiera tener consecuencias, como si se temiera que algo terrible pasara y el haberse dejado ir en el mundo paralelo al mundo que ofrece el teatro pudiera salir caro. ¿Qué hacemos con estas sociedades del trauma que, habituadas a estar en alerta por la salud de sus familiares, por los contextos de desastre que nos circundan, por la necesidad inminente de aparecer en el espacio virtual etc., parecieran ya no sentirse capaces de dejar ese perpetuo estado de emergencia? Al sentir que todo puede colapsar en cualquier momento, da la impresión de que los dispositivos electrónicos brindaran una sensación de seguridad, el refugio de un mundo en el que sí se puede tener cierto control. Tarea larga sería analizar qué tanto control de facto es el que tenemos. En más de un sentido percibir una red pública como espacio privado es una falacia, pero el aparato electrónico nos ha dado sensorialmente la falsa idea de intimidad.

Ensayo ideas solo por ensayar posibilidades, consciente de que por el momento son solo apuntes que merecerían un desarrollo más riguroso, lo cierto es que estamos frente a un cambio en las relaciones sensoriales de nuestras comunidades teatrales; los paisajes sensoriales, la proximidad sensorial de nuestros encuentros irán seguramente transformándose, autorregulándose y encontrando nuevas modalidades sensoriales en el acontecer. Toca imaginarlas todas, considero que si las ensayamos sin juicios preconcebidos ni cargas morales sobre el deber ser, escuchando a las y los espectadores, autoobservando nuestras prácticas, reconociendo que estamos ante un paradigma nuevo que quizá requiera de estrategias hospitalarias distintas a las que solíamos tener, en lugar de sentir estos cambios como amenaza iremos encontrando vías para restituir el gozo del convivio.

## 6. Palabras finales

Las intuiciones analógicas que he compartido en este ensayo, tejidas entre la vida de la tiburona de Groenlandia y la vida del teatro-matriz, partieron de esa suerte de epifanía aquella tarde de diciembre. El juego de pareidolia, con sus imágenes, le dio continuidad para desarrollarse como pulsión investigativa y volverse palabra, pero la vida de la tiburona de Groenlandia, su longevidad, su asombrosa existencia, están más allá de todo lo aquí dicho.

Vuelvo al palpitar de la tiburona de Groenlandia, aprehendo su latir pausado de cinco veces por minuto y agradezco la oportunidad de pensar a través de su existencia, reconociendo en ella el misterio de una vida incomprendible desde el lenguaje despalabrado de su nadar.

Cierro este ensayo pensando que quizás es desde la imaginación poética que nos regala la analogía desde donde podemos intentar comprender algo de los procesos tan vertiginosos en los que nos encontramos situados. El teatro-matriz ha vuelto al mar, pero su longevidad siempre ha estado condicionada por el trabajo, el entusiasmo, la capacidad de sostener la inquietud de sus comunidades sensoriales estables y efímeras. La vida de la tiburona durmiente, como la del teatro-matriz, tiene el don de la longevidad, pero no posee la eternidad; así como la tiburona depende de la colaboración del *Ommatokoita elongata* para atraer con su bioluminiscencia el alimento, el teatro-matriz se alimenta de la vida del entorno y necesita tácticas de seducción para mantenerse con vida. ¿Cuáles son las estrategias políticas y estéticas que necesita el teatro-matriz hoy?, ¿cuáles que mantengan un equilibrio con el ecosistema en el que habita?, ¿cuáles que, en lugar de insistir neciamente en la ceguera, sean capaces de reconocer que esta ceguera es parcial, no total, y que entre el rabillo del ojo hay un mundo entero del que no es ajeno?, ¿cuáles que, desde un reconocimiento de que la crisis planetaria es una realidad, sean capaces de crear mundos que aporten a la vida desde una convicción bioética más allá de discursos y temáticas?

Son muchas preguntas, habría otras tantas que formular, y acá no se trata más que de esbozarlas. Reconocer la ceguera parcial del teatro-matriz es también reconocer su gran fortaleza, su insistencia —que a veces pareciera anacrónica— de confiar en la matriz del convivio, la matriz de la inteligencia de sus comunidades sensoriales como poseedoras de saberes

organizativos para la vida humana, la matriz de la capacidad para generar territorios de encuentro afectivo y traducción emocional para ensayar formas de estar juntas y juntos. Nos corresponde desarrollar el sentido háptico para comprender el mar que nos rodea, para no pensar como ajenas las corrientes que nos tocan y para asumir la responsabilidad de lo que tocamos. Es decir, saber que las imágenes sensoriales que construimos hacen cosas también en el mundo, sin la soberbia de pensarnos como salvadores de nada, pero sí como responsables de una comunidad que lucha por el derecho a una vida digna desde sus saberes, desde sus haceres. La tiburona de Groenlandia regresó al mar, está confiando en que el óxido de trimetilamina, que estabiliza sus enzimas y sus proteínas estructurales, regenere sus células; sabe que su carne es tóxica, pero no está exenta de una amenaza mayor: la depredación humana insaciable que puede llenar de petróleo sus aguas con tal de sostener sus voraces formas de vida política y económica. En eso, ella, nosotras y nosotros estamos en idéntica condición. Si la extinción por el abuso fuera inminente, si el petróleo rodeara a la tiburona o las temperaturas en sus aguas se elevaran hasta el punto de llevarla a la muerte, quizá solo queda desear que a las comunidades del teatro y a la tiburona durmiente nos encuentre afanadas, trabajando en preservar la nobleza de lo vivo, encarando la distopía con la necesidad de la utopía.

## Referencias bibliográficas

- Bieletto Bueno, N. (2017). Paisajes sensoriales, memorias culturales y la pobreza como emblema: el caso de las carpas de barrio en la Ciudad de México (1900-1930). En Domínguez A. L. y Ziri6n A. (Coords.), *La dimensi6n sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en M6xico*, 57-79. Universidad Aut6noma Metropolitana, Ediciones del Lirio.
- Bolter, J. y Grusin, R. (2000). *Remediation-Understanding New Media*. MIT Press.
- Dubatti, J. (2017). *Teatro-matriz, Teatro liminal. Nuevas perspectivas en filosofa del teatro*. Paso de Gato.
- Haraway, D. J. (2020). *Seguir con el problema. Generar parentescos en el Chthulceno*. Consonni.
- Kattenbelt, C. (2008). Intermediality in theatre and performance: Definitions, Perceptions and Media relationships. *Cultura, Lenguaje y Representaci6n. Revista de Estudios Culturales de la Universidad de Jaume*, (6), 19-29. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/30>
- Kent, D. (2019). El espectador ante la liminalidad de la experiencia teatral. En Dubatti J. (Coord. y Ed.): *Po6ticas de liminalidad en el teatro II*, 165-182. ENSAD.
- Mc Luhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicaci6n. Las extensiones del ser humano*. Paid6s.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del Limo*. Seix Barral. Biblioteca de Bolsillo.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Interm6dialit6s*, (6), 43-64. [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajewsky\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf)
- Sabido Ramos, O. (2019). Introducci6n: el sentido de los sentidos del cuerpo. En Sabido, O. (Coord.), *Los sentidos del cuerpo: un giro*

*sensorial en la investigación social y los estudios de género*, pp. 16-42. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género.

Simmel, Georg (2014 [1907]). El espacio y la sociedad. Digresión sobre la sociología de los sentidos. En Simmel G., *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*, pp. 622-637. Fondo de Cultura Económica.

Vannini, P., Gottschalk, S. y Waskul, D. (2012). *The Senses in Self, Society and Culture. A Sociology of the Senses*. Routledge.

## **Cibergrafía**

Así es el tiburón de Groenlandia: la bestia ciega que puede vivir más de 400 años. (21 de mayo de 2021). *National Geographic en Español*. <https://www.ngenespanol.com/animales/asi-es-el-tiburon-de-groenlandia-la-bestia-ciega-que-puede-vivir-400-anos/amp/>

Forssman, A. (08 de febrero de 2017). El tiburón de Groenlandia es el vertebrado más longevo del planeta. *National Geographic España*. [https://www.nationalgeographic.com.es/naturaleza/actualidad/tiburon-groenlandia-vertebrado-longevo-planeta\\_10608](https://www.nationalgeographic.com.es/naturaleza/actualidad/tiburon-groenlandia-vertebrado-longevo-planeta_10608)

El tiburón de Groenlandia, nuevo récord de longevidad entre los vertebrados. (11 de agosto de 2016). *Servicio de Información y Noticias Científicas*. <https://www.agenciasinc.es/Noticias/El-tiburon-de-Groenlandia-nuevo-record-de-longevidad-entre-los-vertebrados>





**Ecos y rutas de la conferencia  
performativa: *Instrucciones  
para existir***



## José Manuel Lázaro

Actor, dramaturgo, profesor e investigador teatral. Estudios superiores de posgraduación (maestría y doctorado) en la Universidad de São Paulo. Trabajó en el Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, en São Paulo, Brasil. En Lima, actualmente, trabaja en el Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Sus trabajos como actor en Lima han sido *Tebas Land* de Sergio Blanco, dirigido por Gisela Cárdenas; *Patrón Leal* de Alfonso Santisteban, dirigido por Jorge Villanueva e *Instrucciones para existir*, conferencia performativa con la dirección de Patricia Biffi y Carlos Delgado.

# Ecós y rutas de la conferencia performativa: *Instrucciones para existir*

José Manuel Lázaro  
Departamento de Artes Escénicas  
Pontificia Universidad Católica del Perú

## 1. Introducción

En el siguiente texto se analiza la propuesta e importancia de la conferencia performativa en el siglo XXI. Se hace un breve pasaje por su contexto histórico y luego se describe el proceso de elaboración de la investigación escénica que generó la obra *Instrucciones para existir*.

La conferencia performativa, también llamada conferencia escénica, propone intervenir lo que inicialmente sería una presentación teórica, atravesándola con diferentes acciones en un espacio teatral. Este tipo de proyecto ha sido, realmente, todo un recorrido de pesquisa que comenzó de manera teórica, para luego zambullirse en la práctica y así entender cómo deambular en este tipo de lenguaje.



El desarrollo de creación de la obra *Instrucciones para existir* se llevó a cabo desde fines de 2019. Continuó en 2020, con la etapa principal de la investigación teórica; para seguir en la elaboración de la propia pieza en 2021, con investigaciones escénicas en espacios presenciales, definición del texto, estructura dramática y el montaje final. El espectáculo se presentó en el Teatro de la Alianza Francesa de Miraflores del 4 al 13 de noviembre de 2021 a las 7 p.m.

La puesta combina la conferencia, el juego escénico y la performatividad para hablar sobre el existencialismo. Toma como base esta corriente filosófica —con gran auge durante el siglo XX— enfocada en el estudio de la condición humana, el compromiso individual combinado con el social, la construcción de un mapa de vida a través de las decisiones tomadas en su transcurso, el complejo sentido de la libertad y el conglomerado de emociones que todo esto genera. De esta manera, se delibera sobre la condición autoconsciente de ser y cómo se le otorga la facultad de crear significado y propósito a la propia vida.

Durante la obra, los intérpretes exploran lúdicamente, con metáforas y secuencias escénicas, esta corriente filosófica. Así, invitan al público a recapacitar sobre la existencia del ser, la consciencia y construcción de sus decisiones y, consecuentemente, el ejercicio de una posible emancipación frente a un destino (a veces visto como determinista). Es entonces que las reflexiones tratan de pensar por qué es tan difícil asumir nuestra libertad hoy en día, en medio del torbellino que ha significado comenzar este siglo XXI. ¿Cómo sería la vida si tuviéramos un manual de instrucciones? Bajo esta premisa se cuestiona la responsabilidad de las decisiones que tomamos e incluso se medita sobre el propósito de nuestra existencia.

## **2. La propuesta: conferencia escénica o performativa**

Este proyecto de creación colectiva se encaminó dentro de la propuesta escénica de la conferencia performativa. Esto implicaba la elaboración de un lenguaje teatral donde la presentación expositiva de la conferencia, de contenidos inicialmente teóricos, fuera redimensionada performativamente en el espacio y al mismo tiempo intervenida por diferentes acciones escénicas.

La conferencia performativa (en inglés se le denomina *lecture performance*) es un tipo de experimentación artística que se empezó a desarrollar en la década de los cincuenta, afirmándose en los años sesenta del

siglo XX. Al llegar al siglo XXI fue posible percibir muchas propuestas que fueron uniendo la conferencia académica a las variadas herramientas escénicas. La conferencia o charla performativa desde sus inicios adquiere un formato híbrido que no solo permite trabajar con un gran abanico de temas de interés actual, sino que además borra los límites entre la teoría y la práctica, la vida artística y la vida personal, la representación teatral y la propia performatividad expositiva. Hace también posible revelar al público el proceso creativo de la pieza presentada, al mostrar los referentes, las fuentes utilizadas y la forma en que se construye el espectáculo. Es decir, parte de su performatividad consiste en jugar con elementos de metalinguaje. Por otro lado, se sabe que no es un tipo de obra teatral sostenida a través de una narrativa. El espectáculo mantiene su propia dramaturgia sin enlazarla en dirección a un relato. Aun así, usa pequeños fragmentos narrativos para afirmar la calidad del particular recorrido dramático que una conferencia performativa podría alcanzar. En ese sentido, entra en el panorama plural posmoderno del teatro actual; ya sea por ser una propuesta rapsódica (Jean Pierre Sarrazac), por tener características posdramáticas (Hans-Thies Lehmann) o simplemente por generar una teatralidad performativa (Josette Féral).

Como mencionamos anteriormente, la conferencia performativa es un formato artístico que ha experimentado un fuerte desarrollo desde el siglo pasado hasta este momento, la segunda década del siglo XXI. Si inicialmente era considerado un subgénero de la performance, hoy en día es un camino que ha estrechado importantes lazos con el teatro contemporáneo. El evento era conocido en inglés como *performance-lecture*, y en español como conferencia dramatizada, conferencia performativa o conferencia escénica. La expansión de su práctica artística implica un tipo específico de presentación que va más allá del formato académico de la conferencia. Los artistas la emplean para hacer de este evento un espacio performativo que, al combinar aspectos de la dramaturgia con la comunicación didáctica, facilita la participación intelectual, emotiva y afectiva de la audiencia. De un lado ha incorporado elementos del formato didáctico educativo (usado también en metodologías e investigaciones contemporáneas sobre la educación) y elementos del formato expositivo de mediación, pero acercándolos a las artes escénicas y a la experiencia del espectáculo (Oliveira, 2014). Como bien lo menciona Manuel Oliveira (2014):

La Conferencia performativa investiga y muestra la conferencia como práctica artística expandida y las diferentes formas de presentación pública e interacción con la audiencia como formas concretas y nuevas de producción artística y de producción discursiva. Se trata de un proyecto híbrido, cruzado y un tanto bastardo que aúna las vertientes prácticas y discursivas de la creación y que se posiciona entre el discurso y la acción artística, entre la reflexión y la producción, entre el arte conceptual y la performance, entre la investigación científica y el espectáculo y entre la mediación y la difusión del arte.

La experiencia de la conferencia escénica va circulando, peregrinando, entre fragmentos de documentación y ficcionalización cuidadosamente entrelazados. Su lenguaje se apoya en la particular comunicación de las imágenes, pero sobre todo a través de la palabra. Ello explica que la voz y la capacidad de articulación crítica de un discurso (sea cual sea su intención, tono y forma de comunicación) constituyan el elemento central que genera toda una dramaturgia propia en este tipo de propuesta. Sobre todos estos temas, performativamente compartidos en el encuentro escénico, se desliza una reflexión sobre el yo y su relación con la sociedad. Este tipo de evento, además, implica un discurrir sobre la individualidad y su posible articulación colectiva a través del poder de las formas de reunión y del acto de compartir (Oliveira, 2014).

Este tipo de acontecimiento escénico tiene sus raíces en el movimiento de performance y arte conceptual de la década de 1960, y se equilibra en el límite entre el evento puramente académico y el artístico. Se sabe que es un tipo de manifestación que ha surgido de la experiencia académica y sus posteriores investigaciones en el arte. Pero el experimentalismo escénico de las últimas décadas lo ha extraído de este ambiente para llevarlo a la categoría de espectáculo abierto a todo tipo de receptor. Lo que era una convencional situación de conferencia se convierte en un espacio de actuación, pero fusionando otras disciplinas. Así, la conferencia escénica genera un tipo de presentación que va más allá del formato académico de la conferencia. Artistas de diferentes áreas (teatro, música, artes visuales, literatura, etc.) utilizan la conferencia escénica para convertirla en un espacio de teatralidad y performance que fusiona aspectos de diferentes medios. Pueden confluír el drama, las artes visuales, la danza, el canto, la ejecución musical, la recitación, entre muchos otros elementos (Yeoh, 2019).

Sobre este aspecto, la raíz académica del evento, vale la pena prestar atención al comentario de Oliveira (2014):

Vista desde esta perspectiva, la conferencia dramatizada ya no es sólo un instrumento académico, sino también una forma de producción cultural y un producto de ocio, que tematiza explícitamente las relaciones entre arte y conocimiento, entre arte e investigación y entre arte y las formas de mediación y/o diseminación que generalmente se emplean para acercar el propio arte a los diferentes públicos.

Las diferentes manifestaciones de este tipo de evento muestran que todas las actuaciones “performativamente conferenciadas” se infiltran y en su mayoría subvierten los formatos existentes (de otros campos). Esto crea una diversidad de propuestas que no permite hablar de un conjunto de características específicas de formato. Es decir, la variedad de conferencias performativas propuestas puede tener algunas características en común, pero es imposible delimitarla dentro de un formato específico de espectáculo. Su hibridez natural, como propuesta, no lo permitiría. Sin embargo, aparte de las conferencias tradicionales (en el mundo del arte y en otros lugares), y también más consecuentemente que otras formas de interpretación escénica, se puede decir que las actuaciones magistrales, clases maestras o hasta demostraciones artísticas de trabajo (de carácter más técnico) siempre serán un modelo-raíz que dejará un reflejo en su configuración.

Este tipo de experiencia artística implica una cuidadosa indagación, tanto en la forma como en los contenidos a ser comunicados. Requiere una completa percepción de la expresividad escénica estratégicamente construida. Como bien lo manifiesta Ellen Blumenstein (2011), esta propuesta no puede estancarse nunca en el nivel de un mero argumento intelectual. Su investigación puede llegar a funcionar —y permanecer— al integrar, esencialmente, la experiencia sensual tanto del artista como del público en su conjunto. El conocimiento se utiliza en cada caso como una herramienta para rastrear preguntas que llegan más lejos, que se conectan con la sensibilidad del público de una manera diferente.

Sobre la particular calidad híbrida que adquiere la conferencia escénica, desde sus primeras manifestaciones, podemos comentar diferentes aspectos. Esta propuesta enriquece su calidad cuando tiene funciones y elementos variados que operan en múltiples niveles. Los diversos dispositivos que la pueden componer se yuxtaponen y contrastan. Así consi-

guen formar una retórica visual o acciones performativas y artísticas que no ejercen una estructura lógica tan determinada, dando lugar a la sorpresa, la poesía, la emoción y la diversión. Técnicas que transitan entre la disertación conceptual, el coloquio, la publicidad o más directamente conferencias educativas con diapositivas se utilizan para explorar la relación entre la imagen y el texto, entre hechos, ideas o narrativas contrastantes. Su naturaleza mixta a menudo se expresa en elementos híbridos prestados, como la narración de historias, los medios de comunicación, Internet, anuncios, eslóganes, imágenes y tecnología (Yeoh, 2019).

Danan (2016) hace una interesante mención del concepto de Sarrazac, cuando nos recuerda que se trata típicamente de una “rapsodia” escénica<sup>1</sup>, de un espectáculo compuesto no a partir de un texto, sino utilizándolo en pluralidad, como un material más entre otros, en una composición que se asemeja a un trabajo de *marquetería*<sup>2</sup> observable con mucha frecuencia en la escena contemporánea (p. 45), recordando que el propio Sarrazac analiza la escénica contemporánea, de carácter rapsódico, al compararla metafóricamente con la imagen de una colcha hecha de retazos. Manuel Oliveira (2014) también hace una alusión a este tipo de alegoría cuando comenta que muchos de los artistas que emplean la conferencia como formato creativo tejen tapices visuales y narrativos que reciclan imágenes provenientes de los más diversos medios y fuentes.

De alguna manera, cuando se sostiene el carácter híbrido y de formato diverso en este tipo de propuesta es con la intención de que no sea absorbido por comparaciones que intentan engavetar esta línea escénica. Se ha podido comentar que tiene primos lejanos en la comedia *stand up*, en las charlas de la organización Technology, Entertainment, Design (TED) e incluso en las actuaciones de YouTube en un grado distante. En ese sentido, no encajaría dentro del formato de las charlas de TED (para muchos, es casi una charla anti-TED); y, definitivamente, no se circunscribe a los códigos de un trabajo de la comedia *stand up*. Una conferencia performativa te da una idea parcial que tienes que completar, te desafía a evaluar la verdad de los intérpretes con la tuya propia y la de los que te rodean. Además, como todo buen teatro, busca dejarte activado y diferente

---

1 Concepto importante en la teoría escénica contemporánea desarrollada por Jean-Pierre Sarrazac en su libro *El futuro del drama (L'Avenir du Drame, 1999)*.

2 La palabra “marquetería” se refiere, en la traducción del libro, a un bello tallado con incrustaciones de diferentes materiales.



a cuando empezaste. En cualquier caso, se acerca más al juego de los poetas e intérpretes experimentales que han llegado a esta forma de género cruzado. Instiga más con preguntas y respuestas (Yeoh, 2019).

Según Alex Martinis Roe (Citado por Hübner, 2016), “[l]a *Lecture Performance* tematiza explícitamente la relación entre el arte y el conocimiento, respectivamente la investigación, así como el arte y su mediación”<sup>3</sup>. Así, Hübner (2016) nos aclara que, desde entonces, artistas y estudiosos han experimentado con diversas posibilidades de la forma, que en sí misma tiene el potencial de un número considerable de subformas diferentes. Existen modos extremadamente versátiles en los que la conferencia y la actuación se mezclan y fusionan literalmente: la actuación es la conferencia y viceversa.

### 3. Recorriendo referencias culturales

Una primera mención importante para entender el surgimiento y posterior desarrollo de la experiencia escénica de la conferencia performativa la podemos encontrar en las propuestas que realizó el compositor estadounidense John Cage (1912-1992). Entre 1948 y 1952, John Cage y Merce Cunningham realizaron trabajos investigativos experimentales o, también diríamos, arriesgadas aventuras acogidas por el Black Mountain College<sup>4</sup>. Fueron inicialmente invitados a participar en la *Summer Session* de 1948. Su primera propuesta fue un evento denominado *Defensa de Erik Satie* (*Defense of Erik Satie*, 1948) que consistía en recitales de piano, de media hora, tres veces por semana. Sin embargo, cada sesión de concierto se iniciaba con una introducción conferencista que tomó suma importancia, dando otra connotación a la posterior ejecución musical. Cage discurría sobre la creación de piezas musicales claves para entender la actitud de ruptura del músico francés frente al arte convencional de su momento. La introducción conferencista cambiaba por completo toda la magnitud de la presentación que sucedía a continuación, pues se enfatizaban interpretaciones más performatizadas en la ejecución del piano. El conjunto de conciertos terminó con la puesta en escena de la obra *La trampa de la Medusa* (*La Piège de Méduse*, escrita por Satie en 1913). La influencia performativa e híbrida de *La trampa de la Medusa* fue fundamental para

---

3 Roe, Alex Martinis (2012). “Lecture Performance”, <http://thepublicschool.org/node/29191>.

4 Experiencia norteamericana, en Carolina del Norte, que da continuidad al camino de la escuela alemana Bauhaus.

lo que Cage y Cunningham harían años después. Hubo una especie de laboratorio en esta puesta donde se ponían en diálogo diversas disciplinas: teatro, danza, pintura y música aconteciendo en ese momento (Cruz Sánchez, 2021, pp. 209 - 213).

La experiencia del evento *Defensa de Erik Satie* fue fundamental para la concepción de *Lecture on Nothing* (1949). Las conferencias teatralizadas sobre Satie que precedían a los conciertos y el particular montaje de *La trampa de la Medusa* dejaron los elementos performativos para hacer una conferencia performativa tan emblemática como significó *Lecture on Nothing*. Esta vez, la dinámica conferencista se quebraba evolucionando hacia mayores exploraciones escénicas donde se encontraban mezcladas la teatralidad, la performance, la poesía (en diferentes niveles, tanto espacial como textual) y la música. Como menciona Mariela Genovesi (2012), la *Conferencia sobre nada* es un continuo de reflexiones y relatos sobre arte, música, sonido, silencio, la forma y el tiempo, organizado como una partitura. Estos materiales están dispuestos a lo largo de paneles, en cuatro columnas que permiten una lectura musical del texto. Según Cage, la disertación tiene una propuesta rítmica específica en su performance verbal, debe ser leída “con el rubato con el que hablamos cotidianamente”, de modo tal que todas las líneas tengan la misma duración. Así lo analiza James Pritchett<sup>5</sup>:

La Conferencia posee un formato inusual que demanda cierta interpretación performática [...] deviene en una pieza de música, que usa la misma estructura y los mismos métodos que una composición musical. Escrita de esta manera, la Conferencia no es ya un vehículo de información sino más bien una demostración concreta de ideas. (Genovesi, 2012)

De hecho, el ambiente creado para “materializar” la Conferencia apelaba a recursos gráficos y textuales: periódicos desperdigados que recubrían el escenario, pancartas, consignas dispuestas en lienzos, afiches con frases (Genovesi, 2012). Cage y Cunningham volvieron a trabajar juntos nuevamente por invitación del Black Mountain College en 1952, esta vez presentando *Theater Piece N° 1* y luego su obra silenciosa *4'33"* en la que ningún sonido es realizado intencionalmente. Esto creaba una ruptura en la presentación concertista, al introducir la actitud de silencio del intérprete de piano y el enorme distanciamiento que esto generaba (Goldberg, 2006, p. 115).

---

<sup>5</sup> Referencia mencionada por Genovesi: James Pritchett, autor del libro *La música de John Cage*, Cambridge University Press, 1996.

Buena parte del material de conferencias y artículos realizados por John Cage entre los años 1937 y 1961 quedó recopilado en el texto *Silencio* (*Silence*, 1961). Especialmente el texto de *Conferencia sobre nada*. A través de estos textos de carácter teórico, conceptual y técnico, Cage explora la naturaleza de la música, los conceptos de melodía, silencio, sonido, ruido y la relación que se establece entre estos, así como el valor de incorporar el azar en los procesos de composición musical tradicionalmente estructurados de forma armónica. Estos textos-partituras de Cage destacan por su carácter rítmico, pues, aunque concebidos a modo de piezas musicales, no fueron hechos para ser interpretados sino para ser leídos. En ellos, las palabras ya no son valoradas únicamente por su contenido sino por la física de su sonoridad (Genovesi, 2012).

Esta experiencia realmente fue emblemática, no solo para el inicio de todo un movimiento de performance en la historia del arte, sino posteriormente, en el siglo XXI, para el fortalecimiento de la conferencia performativa, como propuesta que empezará a establecerse más firmemente en la experiencia cultural (sumada, claro está, a otras voces de vanguardia).

Tomando un ejemplo en la experiencia teatral, es importante mencionar el caso de la obra *Insultos al público* (1966) de Peter Handke. La pieza es prácticamente una conferencia performativa, con dinámicas entre absurdas y poéticas, donde los actores y actrices realizan un ritual de desconstrucción del evento escénico y un discurso altamente negacionista de las convenciones teatrales y dramáticas de aquel momento. Se reemplaza al personaje por el/la actor/actriz, y con los/las intérpretes se enfatiza el juego contemporáneo de las acciones (representacionales o no) desarrolladas en escena (Danan, 2016, p. 56).

Los trabajos de Joseph Beuys trajeron contribuciones para el arte de la performance, y en ese sentido dejó elementos importantes que también terminaron colaborando con el lenguaje escénico de la conferencia performativa. Cuando realizó la performance *Cómo explicar el arte a una liebre muerta* (*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965) en Düsseldorf, percibimos los desvíos poéticos a la hora de realizar una acción conferencista (esta vez de manera más indirecta). Beuys, con el rostro cubierto de miel y polvo de oro llevaba una liebre muerta entre los brazos. En una acción que duró tres horas, Beuys paseaba por la galería mientras

le explicaba al cuerpo del animal muerto las imágenes que allí estaban colgadas. “El público se mantuvo en el umbral de la puerta que daba acceso a la sala: ningún contacto podía haber entre la audiencia y el artista, el cual se hallaba entregado al diálogo íntimo con el animal” (Cruz Sánchez, 2021, p. 319).

Como bien lo menciona Cruz Sánchez, “sus apariciones, exigen la clasificación de sus *aktionen* en tres categorías diferentes: la acción ritual, la acción dialógica o ‘conferencia permanente’ y la acción política propiamente dicha” (p. 318). De alguna manera, estas tres perspectivas de la performance de Beuys colaboraron con el desarrollo posterior de la conferencia performativa. La performance *Cómo explicar el arte a una liebre muerta* ciertamente absorbía las dos primeras características mencionadas. Sin embargo, es evidente que la segunda característica, la acción dialógica, fue fundamental para el particular desarrollo de este lenguaje escénico dentro de la pluralidad experimental de la vanguardia teatral del siglo XXI. En este tipo de performance, donde se manifestaba la acción dialógica o ‘conferencia permanente’, se anteponía un diálogo pedagógico con el espectador, ya sea de manera directa o indirecta. Este fue el caso, por ejemplo, de la performance *Oficina para la democracia directa* (*Boxcampf für die direkte Demokratie*, 1972) que Beuys instaló durante los cien días que duró el encuentro artístico Documenta 5 de Kassel.<sup>6</sup> Esta fue, sin duda, su “acción dialógica” más conocida y estudiada. Beuys, durante todo este tiempo, se dispuso a hablar con todos los que se acercaron y le interrogaron sobre diferentes asuntos relacionados con la democracia directa: el modelo de sociedad, medios de comunicación (en aquel entonces, la prensa, la radio, la televisión), protección del medio ambiente, cuestiones sobre salud, arte, ciencia; los derechos de las mujeres, entre otros diferentes temas. Beuys se ayudaba de pizarras para una mejor efectividad comunicativa en las discusiones, así como para reforzar el carácter educativo e informativo que las sesiones tenían (Cruz Sánchez, 2021, pp. 321-322).

Tomando nuevamente un ejemplo desde la experiencia teatral, donde se experimenta con la performatividad del evento escénico, es importante mencionar la presentación de la obra *Catherine* (1975) del director francés Antoine Vitez (1930-1990). El trabajo en escena de *Cathe-*

---

<sup>6</sup> En la ciudad alemana de Kassel, en 1972, se realizó la quinta edición de la Documenta, una de las exposiciones de arte contemporáneo más importantes del mundo.

*rine*, inspirada en la novela de Louis Aragon *Las campanas de Basilea* (*Les Cloches de Balé*, 1934), será el modelo guía que iniciará la fórmula y hasta la corriente del teatro-relato. En el funcionamiento de la pieza, los/las intérpretes (una docena) se sitúan alrededor de una gran mesa y, mientras comen, van leyendo. La dinámica es simple y distanciada: mientras leen en voz alta distintos pasajes del texto, se levantan y circulan dando vueltas alrededor de la mesa o en algún lugar particular del espacio:

Vitez, hace realmente teatro, y el dispositivo que pone en situación no apunta a ninguna otra cosa más que darle toda su fuerza al acto teatral. [...] De esta forma, los comediantes al leer el texto pueden, por momentos, representar los personajes y, aún más, encarnarlos. [...] Finalmente no hay más que un solo personaje en escena: el actor mismo. (Danan, 2016, pp. 13-14)

Como bien analiza Danan, Vitez no transformó ni adaptó la novela de Aragon en una pieza de teatro (este es el principio del teatro-relato). Por el contrario, nos presenta la acción solamente con libro en mano, sin buscar representarla. Danan (2016) aclara que, así como con Peter Handke en su obra *Insultos al público*, la experiencia de Vitez aún se aplica a la performance en sentido restringido. Este director teatral francés “busca realizar un acto teatral vivo y vibrante, que se apoya en el compromiso de los actores y que pone la performance —de alguna manera— al servicio del relato teatral”. Vitez es, plenamente, un hombre de teatro que reivindica lo escénico y que piensa desde el interior de las categorías dramáticas (pp. 14 -16).

Con la simple dinámica de la obra *Catherine*, al performativizar una lectura de novela en el teatro, Antoine Vitez realizó un cambio importante pues generó un distanciamiento que visiblemente iba mucho más allá de lo que Brecht había hecho con el teatro épico, que (ya en su momento) mezclaba parámetros de texto dramático y novela. Esta experiencia influenciaría y daría ideas para renovadoras exploraciones en el teatro. La conferencia performativa no dejaría de ser una de ellas.

Cabe mencionar estos ejemplos, pues son un paso significativo para el hibridismo escénico que se investiga desde esa época y para la búsqueda performativa de nuevas líneas de lenguaje y expresión teatral. Parece simple, pero la suma de estas experiencias artísticas, influenciándose entre sí, afirmaba un particular tipo de complejidad en la experiencia escénica europea de finales del siglo XX. La llamada de atención socioan-

tropológica de Schechner ya había sido dada y resonaba con fuerza en el imaginario y la inquietud de los artistas desde los años 70 del siglo XX: había que prestar seria atención a otros tipos de eventos sociales y culturales que en su natural performatividad eran altamente escénicos, aunque estuvieran fuera del edificio de un teatro con una obra representacional. De pronto, estas miradas, estos descubrimientos fueron fundamentales para esa época; (con idas y venidas) no dejaron de resonar desde entonces. En ese sentido, no había cómo dejar de percibir el altísimo potencial escénico que tenía una conferencia, aún más con todos los elementos tecnológicos que fue asimilando en su dinámica de presentación. Además, era una manera (entre tantas que surgieron) de repotenciar los ideales épicos de Brecht. Es decir, tomar elementos como el distanciamiento y el juego de metalenguaje del teatro épico y actualizarlos, reinventarlos para un nuevo momento histórico.

Así, la propuesta escénica de la conferencia performativa empezó a tomar una forma más específica, a pesar de la diversidad de sus manifestaciones. Probablemente, uno de los ejemplos más famosos es la conferencia *Producto de las circunstancias* (Product of Circumstances, 1999)<sup>7</sup> del coreógrafo, bailarín y biólogo molecular Xavier Le Roy. En este trabajo, Le Roy le cuenta a la audiencia sobre dos experiencias paralelas: sus estudios e investigaciones doctorales en biología molecular y, simultáneamente, su desarrollo como bailarín. Así, entre las secciones expuestas en la conferencia, Le Roy realiza secuencias de baile diferentes. De tal manera que la acción expositiva conferencista se intercala y entrelaza con la coreografía dancística (Hübner, 2016).

Para finalizar este breve recorrido histórico, podemos ver que la conferencia performativa, como experiencia específica, se fortalece en el siglo XXI. Con las diferentes influencias heredadas en el siglo anterior, esta línea de creación escénica va tomando un lugar diferenciado en el panorama cultural mundial. Esto queda afirmado cuando Robert Wilson realiza el estreno mundial de *Conferencia*. En este evento, Wilson vuelve a montar *Conferencia sobre nada*, escrita y realizada por John Cage en 1949. Sin embargo, vemos cómo la inicial propuesta escénica de Cage queda redimensionada a nivel de espectáculo bajo la influencia del trabajo de

---

<sup>7</sup> Enlace de video con un breve extracto de la obra: <https://www.youtube.com/watch?v=xEI-Fb1IYXQ>

El video de toda la actuación se puede ver en: <https://vimeo.com/55276495>

Wilson. La obra conmemoraba los 100 años del nacimiento de Cage; se presentó por primera vez en la Trienal del Ruhr 2012, tuvo una repetición en la Akademie der Künste (Berlín) y un mes después fue llevada al Teatro San Martín de Buenos Aires.<sup>8</sup>

Sería muy extenso hacer un resumen exhaustivo de todas las aplicaciones contemporáneas que han ido desarrollando, investigando y diversificando la opción de la conferencia performativa en las últimas décadas. En mi caso, siempre estuve muy conectado e interesado en la experiencia investigativa de Janaina Leite, artista brasileña que ha presentado espectáculos híbridos entre documental, testimonial y conferencia performativa. Obras como *Fiesta de Separación (Festa de Separação)*, *Conversaciones con mi padre (Conversas com meu pai)* y *Stábat Mater* muestran cómo ella ha abierto un camino por esta senda en la experiencia cultural de São Paulo. También es importante mencionar las propuestas del libanés Rabih Mroué, en esta línea escénica. Su presencia ha sido contundente en los actuales festivales de teatro; fue uno de los invitados especiales en la 4ta Muestra Internacional de São Paulo (MIT SP 2017), donde pude ver tres de sus trabajos más recientes: *Revolución en pixels*, *En tan poco tiempo* y *Cabalgando nubes*.<sup>9</sup> Siguiendo esta misma corriente, sobresalen, más recientemente, las creaciones de artistas escénicos portugueses como Tiago Rodrigues y Raquel André. Tiago Rodrigues mostró dos importantes performances conferencistas en el 7mo MIT SP 2020: *By Heart* y *Sopro (Sopro)*.<sup>10</sup> Raquel André se presentó en el Festival Temporada Alta 2020, en Lima, con su espectáculo *Colección de amantes*. Ella despliega una conferencia donde discurre sobre la investigación que realiza con amantes en diferentes países. Así, reflexiona sobre el amor y las carencias afectivas en el mundo contemporáneo.

La conferencia escénica sigue una línea investigativa del teatro contemporáneo que se conecta con el teatro documental y performativo. Sabemos que el teatro documental ha traído una fuente importante de ma-

---

8 Para mejores informaciones, ver los siguientes enlaces:  
<https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/conferencia-sobre-nada-tributo-experimental-john-cage>  
<https://www.otrabuenosaires.com.ar/conferencia-sobre-nada/>

9 Ver programación de la 4ta Muestra Internacional de São Paulo (MIT SP 2017): <https://mitsp.org/2017/espeticulos/>

10 Ver programación de la 7ma Muestra Internacional de São Paulo (MIT SP 2020): <https://mitsp.org/2020/mostra-de-espeticulos/>

nifestaciones escénicas que se han subdividido y diversificado complejamente en diferentes ámbitos culturales, tanto de Europa, EE. UU. como América Latina. Han aparecido terminologías propias, como por ejemplo Biodrama (Vivi Tellas) o Teatro Testimonial (Mariana de Althaus), por mencionar dos ejemplos. Estos conceptos se conectan y a la vez toman perspectivas particulares. Por citar una referencia, podemos ver cómo la influencia del grupo alemán Rimini Protokoll ha sido determinante para buena parte de la escena experimental contemporánea. Ellos han sido uno de los motores de las propuestas realizadas por las argentinas Lola Arias (*Mi vida después, Campo minado y El día que nació*) y Vivi Tellas quienes aplican sus conceptos de biodrama a sus proyectos escénicos.

En el Perú tenemos las puestas escénicas de teatro testimonial de Mariana de Althaus (*Criadero, Pájaros en llamas*, entre otros) y Chaska Mori (*El apellido comienza conmigo*). El grupo cultural Yuyachkani también ha realizado diferentes trabajos con esa propuesta: *Hijo de Perra o la Anunciación* con Rebeca Ralli, *La Rebelión de los objetos* con Ana Correa y *Desmontaje de Antígona* con Teresa Ralli (eventos dirigidos por Miguel Rubio).<sup>11</sup>

En Lima, la creadora escénica Patricia Biffi ha explorado las posibilidades de la conferencia performativa en tres proyectos: *La paradoja de la posmodernidad* (2011), *Cada cosa en su lugar* (2015) y *Temporada de caza* (2021). La primera pieza formó parte de la creación colectiva *Ficción*, dirigida por Luisa Fernanda Lindo. En ella, explora sobre el significado de la palabra ficción y sus connotaciones culturales. Mientras expone y repasa conceptos como el de simulacro, propuesto por Jean Baudrillard (en *La transparencia del mal*), muestra cómo elementos culturales simbólicos (por ejemplo, la icónica foto del Che Guevara) pierden su significado y se vuelven apenas materiales estéticos de fácil reproducción. Por otro lado, el espectáculo *Cada cosa en su lugar* surge como una investigación en torno a la identidad social: la problemática de la memoria y la cotidianidad cuando familias peruanas perciben que el quechua no se va transmitiendo a las nuevas generaciones de la misma manera que antes. *Temporada de caza* nos lleva a reflexionar sobre las cuestionables relaciones culturales entre género y poder, al analizar el mito de “la bruja” como elemento opresor del patriarcalismo frente a la mujer.

---

11 Ver <https://lum.cultura.pe/actividades/yuyachkani-conferencias-esc%C3%A9nicas>



Cabe destacar que la conferencia performativa es un formato escénico explorado por diversos artistas que se dedican también a la docencia (en sus diferentes áreas). En este caso, el proyecto *Instrucciones para existir* no es la excepción, ya que tanto Patricia Biffi como Carlos Delgado y yo tenemos en común el ejercicio de la docencia universitaria.

#### **4. Discurso filosófico en escena**

El eje central de este proyecto, dentro de la propuesta de la conferencia performativa, está en comunicar el existencialismo a un espectador común, no necesariamente especializado en el discurso filosófico. En ese sentido, existe una delimitación discursiva: la opción de hablar de las perspectivas de este tipo de corriente de pensamiento en los días de hoy. Sabemos las retracciones que puede tener el público (y los propios programadores teatrales) cuando oyen hablar de una propuesta como esta: una conferencia performativa que traiga un discurso filosófico. Este era el desafío de nuestra invitación.

La relación mediática actual no ha traído, como se esperaba, evoluciones intelectuales altamente discursivas en los seres humanos. Sociólogos y pensadores como Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, Zygmunt Bauman, Terry Eagleton (entre muchos teóricos que discursaron estudios sobre la posmodernidad desde los años noventa del siglo XX) ya venían alertando sobre esta condición en la contemporaneidad. El ejercicio filosófico, en el siglo XXI, queda disperso frente al chorro de informaciones que atajan y cansan intelectualmente al usuario común del siglo XXI (especialmente por lo que muchos llaman “cultura inútil”). El impulso filosófico de cada ser queda desgastado incluso antes de nacer. Creemos que es necesario renovar este contacto de las personas con un tipo de cultura que, aunque está accesible en una nube mediática social, no es utilizada. Está humanamente dormida y desperdiciada.

El término existencialismo se empieza a utilizar en la década de los 40 del siglo XX y encuentra sus máximos exponentes en los filósofos franceses Jean Paul Sartre (1905-1980), Albert Camus (1913-1960), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) y Simone de Beauvoir (1908-1986). Tanto Sartre como Camus escriben ensayos filosóficos, novelas y teatro en torno a la problemática del existir; De Beauvoir, por su parte, escribe ensayos y novelas desde una perspectiva de género. El existencialismo es una corriente filosófica que otorga a las personas la facultad de crear el signifi-

cado y propósito de su propia vida. Para este camino, de pensamiento y vida, el ser humano es libertad creadora y posibilidad. La consciencia de (un particular tipo de) libertad es inherente a la condición humana, sin ella no hay existencia. Sin embargo, esta libertad trae consigo responsabilidades, pérdidas y ganancias, placer en la posible autodeterminación, pero también ansiedad. Los seres humanos existimos, somos libres y elegimos (aceptándolo o no) frente a las posibilidades que surgen en los fenómenos circunstanciales del vivir. Nos construimos a partir de nuestras decisiones: son nuestra responsabilidad y debemos hacernos cargo de ellas. Edifican nuestra identidad y, según Sartre, nuestra esencia en permanente construcción. Hay decisiones simples que tomamos de forma casi mecánica, pero muchas otras más difíciles, de mayor complejidad y que ameritan todo un proceso psicológico personal. ¿Son mis resoluciones las correctas? Nunca estamos seguros de aquello que elegimos y esto nos genera angustia. Tener libertad es experimentar ansiedad por nuestras decisiones frente a un futuro siempre impredecible. Toda opción elegida implica renunciar a otras posibilidades.



*Instrucciones para existir* es una conferencia performativa que tiene como objetivo invitarnos a reflexionar sobre nuestra propia existencia, sobre nuestras decisiones. El evento nos lleva a considerar las razones por las cuales es tan difícil asumir nuestra libertad hoy en día, además de la importancia que esta corriente de pensamiento ha tenido y que aún puede llegar a tener en nuestras vidas, así como en el panorama del siglo XXI frente a esta perspectiva.

## **5. La concepción de la obra**

La elaboración de esta propuesta escénica, denominada conferencia performativa, llevó a un proceso particular de creación colectiva entre sus iniciales participantes: mi intervención fue como actor y performer, Patricia Biffi y Carlos Delgado como directores. Recorriendo una inicial investigación teórica y posteriormente una indagación teatral en el espacio (cuando fue posible acceder a un ambiente presencial), fue construida una dramaturgia diferenciada entre los tres. Después de un recorrido de casi dos años, el espectáculo *Instrucciones para existir* se estrenó presencialmente el 4 de noviembre de 2021. Tuvo una corta temporada de dos semanas hasta el sábado 13. Las funciones fueron de jueves a sábado, lo que totalizó seis funciones. El aforo fue bastante limitado (40% aproximadamente) debido a que eran presentaciones escénicas que recién se estaban aventurando a realizar funciones teatrales en vivo. El equipo artístico tuvo la siguiente conformación: la dirección escénica estuvo a cargo de Patricia Biffi y Carlos Delgado; la dramaturgia (en ese sentido, el proceso de la creación colectiva) fue realizada por José Manuel Lázaro, Carlos Delgado y Patricia Biffi; el elenco para la propuesta final estuvo conformado por José Manuel Lázaro, Klaus Herencia y Aleksandra Ortega. Para el trabajo del video (la escena de “fulbito”, proyectada en ciertos momentos del espectáculo) tuvimos la excelente y generosa colaboración del actor Henry Sotomayor.

*Instrucciones para existir* es un espectáculo resultado de la investigación de Biffi, Delgado y mía dentro del universo escénico híbrido del lenguaje incitado por la conferencia performativa. En escena, a nombre propio, me comunico simultáneamente como actor, expositor y performer para mostrar los puntos básicos que permitan captar el espíritu de la filosofía existencialista. La convencional presentación teórica de una exposición conferencista será intervenida por diferentes acciones escéni-

cas, que le darán un vuelo lúdico a la inicial disertación. Así, el espectáculo irá transitando por diferentes niveles escénicos. Es aquí donde se desarrolla la construcción de una dramaturgia particular y específica: hay una real estructura de acciones conectada con los contenidos y con la tensión interna del discurso en el espectáculo. En el espacio teatral, dentro del horizonte principal de la obra (nivel 1), como intérprete presento al público las bases de la filosofía existencialista. Inicio así una comunicación conferencista con el público, a partir de mi propia presencia como actor y profesor universitario, estimulando al público a conocer sobre una de las principales corrientes de pensamiento del siglo XX. Se muestran los substanciales paradigmas dejados por Jean Paul Sartre, Albert Camus y Simone de Beauvoir. Se reflexiona sobre el concepto de “esencia”; a partir de esto se diserta sobre la “decisión” humana (lo que ella significa, lo que determina y las maneras cómo la asumimos), el “deseo” que la impulsa y cómo todo esto nos lleva a (la angustia o placer de) “hacerse cargo de sí”. La propuesta invita al público a retomar o fortalecer estas reflexiones delante del torbellino que ha sido comenzar este siglo XXI y también delante de la confusa y caótica invasión mediática que nos absorbe en la actualidad.



Toda esta exposición no tiene la linealidad de una conferencia, pues se quiebra con acciones escénicas lúdicas ficcionales y no ficcionales (nivel 2), interpretadas ahora por el elenco (José Manuel Lázaro, Klaus

Herencia y Aleksandra Ortega). Este segundo nivel propone escenas que juegan a dar una percepción más metafórica y simbólica a los conceptos que van siendo colocados. En ese sentido, hay un elemento primordial que se instaaura entre los materiales escénicos de este segundo nivel, cuando como actor-conferencista traigo como referencia simbólica principal al personaje Hamlet en su famoso monólogo “Ser o no ser”. A partir de este personaje aparecen otros, además de otras voces (textos) y presencias ejecutadas ahora por les tres intérpretes. De esta manera, se hace un paralelo simbólico al discurso existencialista con la intersección de estos fragmentos teatrales (construidos y seleccionados siguiendo una atenta investigación en escena). De otro lado, como actor, comparto momentos decisivos de mi vida y la manera en que fui influenciado por el pensamiento existencialista en mi experiencia personal (nivel 3). Es decir, se desarrolla un tercer plano de lenguaje con una escena de corte testimonial. Aquí, hago el recorrido del proceso histórico de una decisión fundamental en mi experiencia: la voluntad de hacer teatro. Ciertamente, esta escena tiene una relación intrínseca con el contenido de la obra y, a partir de esto, con la dramaturgia. La propuesta estética del espectáculo reúne todos estos diferentes recursos escénicos que ayudan a crear significados paralelos en los diferentes niveles de representación citados (el nivel conferencista, el nivel lúdico-escénico y el nivel testimonial).



## 6. La obra y su proceso de creación

Pensando en cómo referir las etapas de trabajo que experimentamos, entre 2020 y 2021, iré con las descripciones según lo que fue determinante para este proceso: la pandemia. Esto nos llevó a una inicial etapa más teórica y luego a una fase práctica aún centrada en la conferencia misma y sus posibles discursos.

En diciembre de 2019, mientras estaba en temporada participando del montaje *Patrón Leal* de Alfonso Santisteban<sup>12</sup>, Patricia Biffi y yo tuvimos un encuentro donde le comenté que había visto su conferencia performativa *Cada cosa en su lugar* y le propuse trabajar juntos. La idea general era crear una conferencia que hablase sobre el existencialismo. Esta iniciativa surgió a partir de mis experiencias acerca del efecto que tuvieron en los/las estudiantes las clases que di sobre existencialismo francés, en el curso Historia del teatro IV de la facultad de escénicas donde trabajaba, en São Paulo. Recordaba bien cómo los/las estudiantes pedían que me detuviera en esta parte para que entrara más en el asunto. Esta evocación me dejó la voluntad de hablar más, escénicamente, sobre este tema, jugarlo y comunicarlo más lúdicamente en el escenario. Patricia aceptó la invitación y empezamos a planear las actividades para el año siguiente.

Así, en 2020 tuvimos un buen comienzo de proceso entre enero y febrero con encuentros presenciales. No imaginábamos lo que se venía. Ya en enero de ese año teníamos reuniones en cafés para redondear y seleccionar, en la medida de lo posible, los elementos y la factible estructura del lenguaje de esta futura conferencia. El delicioso momento en que viene la lluvia de ideas. Poco a poco empezamos a poner sobre la mesa los principales componentes que nos motivaban para esta creación: preparar el material de cuando daba las clases sobre existencialismo (las que tenía guardadas de la experiencia en Brasil), expandir los principales elementos de la filosofía existencialista y comentarlos, trabajar posibles enlaces con algún elemento dramático o literario que se conectara (inicialmente pensamos en la pieza *Hamlet* de William Shakespeare, también en la poesía de Walt Whitman), incorporar algún elemento testimonial; introducir partituras de movimiento corporal, buscar imágenes y pensar en cómo jugar con proyecciones en el espacio.

---

12 Obra presentada en el teatro del Centro Cultural de la PUCP de octubre a diciembre de 2019.

Así, en febrero de ese mismo año, en algunas salas de clase teórica en la PUCP, hice dos aulas exponiendo sobre la filosofía existencialista. Fueron mostrados los principales conceptos para entender esta corriente de pensamiento, sus participantes cardinales, su historia y, como complemento, algunos elementos biográficos de Jean Paul Sartre y Albert Camus. Luego toda una disertación sobre la teoría de las decisiones (qué es, sus tipos, las reacciones frente a ella, entre otros temas). Al final de mis exposiciones, Patricia y yo conversábamos largamente sobre lo presentado. Discutimos la manera de lidiar con tanta información, cómo ir delimitando los conceptos y cómo poder comunicarlos de modo cada vez más “suave” en cuestión de terminologías. De hecho, habría un enorme desafío: poner a prueba nuestra capacidad de síntesis. Lo ideal era acercarse al receptor y no alejarlo con un lenguaje tan académico. Por otra parte, se comenzó a discutir y percibir mi propia manera de actuar positivamente; es decir, mi natural performance discursiva influenciada (evidentemente) por mi labor académica como profesor e investigador universitario. Cada encuentro tuvo aproximadamente tres horas.

Fue así que llegó marzo, el inicio de la pandemia por el covid-19 y la paralización de un confinamiento que no se sabía cuánto iría a durar. Y con eso, la incertidumbre social en general y, ciertamente, la crisis de la situación del teatro en aquel momento. A pesar de la desazón inicial, tomamos consciencia de que nuestro proyecto aún estaba en su comienzo y que, en todo caso, era posible seguir con la investigación teórica, que sabíamos era compleja. Así, continuamos con nuestras reuniones, ahora por Zoom. Fue en ese entonces que otra persona se unió a la dirección del proyecto: Carlos Delgado (quien ya había trabajado con Patricia anteriormente). Frente a la pandemia avanzando y con el confinamiento alargándose, tener dos personas en la dirección ciertamente afianzó el proceso y revitalizó el entusiasmo por el proyecto.

Entre los meses de abril y julio trabajamos bastante las clases de existencialismo en encuentros por Zoom. No solo fueron las discusiones teóricas, sino también investigaciones en la práctica (desde el escritorio de mi casa, en donde ya estaba dando clases a distancia). En primer lugar, fue trabajada mi propia performance conferencista. La idea era trabajar mi expresividad actoral, de tal manera que fuese saliendo del cotidiano de mi práctica didáctica como profesor y vaya entrando más al juego escénico del conferencista frente a la platea. En segundo lugar, empezamos

a hacer una primera selección de los conceptos que realmente serían necesarios de exponer.

En el segundo semestre de 2020, nos llegó la noticia de que la Alianza Francesa de Lima estaba lanzando una convocatoria invitando a diferentes artistas de teatro, performance y danza a presentar proyectos para conformar la programación de Artes Escénicas de 2021. Fue entonces que trabajamos en elaborar adecuadamente el proyecto a presentar en esta convocatoria. Salir seleccionados fue un aliciente totalmente renovador y fortalecedor para el impulso tambaleante con el cual estábamos lidiando hasta entonces. Es necesario mencionar que el espacio que abrió el teatro de la Alianza Francesa de Lima fue vital y valiente; dio una invalorable ayuda, en un momento de grave coyuntura en la actividad cultural escénica.

Con la perspectiva de tener un lugar esperándonos, para presentarnos al año siguiente, dimos mayor impulso al trabajo que ya estábamos desarrollando. Continuamos con la investigación en los encuentros por Zoom, esta vez delimitando mucho más los elementos conceptuales y la manera de comunicarlos. Revisamos mejor la bibliografía que teníamos prevista al respecto.

Así, energizados, llegamos al inicio de 2021. En febrero, la Alianza Francesa nos concedió la oportunidad de tener ensayos presenciales en sus instalaciones de Miraflores, siguiendo todas las medidas de seguridad sanitaria. Estábamos esperando reunirnos nuevamente con muchas ansias. Recuerdo bien el momento en que reencontré a Patricia después de casi un año y conocí presencialmente a Carlos Delgado. La emoción que nos tomó fue bastante especial. Lamentablemente, esto no duraría mucho. Poco después llegó la segunda ola del covid-19 y con ello la retomada del confinamiento. La pandemia realmente volvió recrudecida y con aumento de tasas de mortalidad. No se sabía si la Alianza Francesa podría cumplir con las temporadas previstas para ese año. Nuestras reuniones disminuyeron su frecuencia, pues estaba siendo difícil enfrentar la sensación de desaliento por la incertidumbre frente al futuro. Aún más después de los resultados de la primera vuelta en las elecciones presidenciales<sup>13</sup>, con el coyuntural clima tenso y dividido que se vivió no solo has-

---

<sup>13</sup> Realizadas el 11 de abril de 2021.



ta la segunda vuelta<sup>14</sup>, sino hasta la toma de poder del presidente electo, realizada el 28 de julio. Ciertamente, aunque hubo un permanente acto de resistencia, el primer semestre de 2021 fue el más difícil de todo el proceso. Tuvimos un severo “bajón” en nuestras energías y empuje de trabajo. Hubo un momento de ausencia común; una laguna, un lapso de vacío en el proceso.

Decidimos reaccionar retomando nuestros encuentros en junio en el departamento de Patricia. Este se volvió nuestro punto de reunión y trabajo. Resolvimos que era mejor hacerlo de manera presencial, enfrentando el riesgo y tomando todas las medidas de seguridad necesarias. Realmente lo necesitábamos para no hundirnos, para no dejar que el proyecto se viniese abajo. En julio vimos que las temporadas del teatro de la Alianza Francesa estaban siendo retomadas. Este momento de reencuentro fue muy positivo pues redimensionamos la investigación de la conferencia escénica al conectarla con un elemento dramático que aún estaba suelto: la figura del personaje Hamlet como emblema simbólico para hablar del existencialismo. Con esta conexión, encontramos el camino de la particular dramaturgia trabajada por Patricia, Carlos y yo, tomando un vuelo de mejor consistencia.



---

14 Realizadas el 06 de junio de 2021.

Ante la premura de nuestro posible estreno en noviembre comenzamos a laborar intensamente. Conectamos con Melissa Ramos para la producción. Su incorporación al equipo y, especialmente, su dedicado apoyo profesional fue fundamental para asentar el proyecto. Esto revitalizó fuertemente el proceso de creación. Era necesario intensificar los ensayos y encuentros de estructuración dramaturgica final. Cuando la Alianza Francesa nos concedió espacio presencial para ensayar, empezamos a trabajar en la propia performance y dinámica escénica de la obra. Sabíamos que queríamos incorporar un actor y una actriz en nuestra propuesta, por ello realizamos un casting donde, inicialmente, seleccionamos a Maritza Díaz y Klaus Herencia. Así, los incorporamos a los ensayos insertándolos en las diferentes partes que ya estaban componiendo la obra. Los días de ensayo ya no eran suficientes, y no podíamos contar con más disponibilidad de la Alianza Francesa. Melissa, en su trabajo de producción, consiguió otro local para tener más encuentros paralelos. Estábamos a poco menos de un mes para el estreno, cuando Maritza Díaz nos comunicó que estuvo en situación de riesgo de contraer covid-19. Detuvimos los ensayos por unos días. Maritza se aisló en cuarentena, siguiendo todos los protocolos, esperando ver posibles síntomas, los cuales, infelizmente, aparecieron. Esto imposibilitó su participación en la pieza. Llamamos inmediatamente a un reemplazo, entre las posibilidades que quedaron guardadas del casting. Fue así que Aleksandra Ortega se incorporó al proceso prácticamente dos semanas antes del estreno. Absorbió todas las marcaciones creadas por Maritza y elaboró nuevas propuestas con la prontitud que se requería. Finalmente, hicimos la sesión de filmación de la escena de “fulbito” que sería proyectada en partes de la obra. Nuevamente, el apoyo de Melissa en su labor de producción para afianzar el proceso marcó presencia al conseguir un equipo de filmación de calidad y disponibilidad profesional. Ya estábamos con todo el material técnico. Ensayos generales. La emoción de ver la obra en pie y de manera presencial después de haberlo esperado tanto, después de haber tenido dudas de que esto pudiera suceder nuevamente. Estrenar. Sentir al público llegar, respirar, finalmente existir en ese momento y compartir el instante con nosotros. Aunque el aforo era muy limitado fue increíble volver a sentir la energía del público ahí junto a nosotros. Nos sentimos escuchados, pensados, reflexionados; finalmente, recibidos. Fueron dos semanas con seis funciones que nos dejaron huella.



La sensación de riesgo nos acompañó permanentemente en esta última fase. Riesgo frente al covid-19 que podría paralizar todo en cualquier momento, tanto en los ensayos como en las presentaciones. Riesgo frente a un público que tal vez no viniese, tomado por el miedo del encuentro presencial. Riesgo frente a una pieza que experimentaba con un lenguaje diferente, en un momento en que tal vez no fuese adecuado tomar ese tipo de aventuras.

Resistimos con la voluntad de hacer teatro en un momento que parecía desaparecer, por ser peligroso. Resistimos investigando una línea de lenguaje escénico diferente, en circunstancias en que salir de las convenciones parecía no tener ningún sentido. En este momento en que la actividad social y cultural empieza a reincorporarse, queremos promover con nuestro trabajo la necesaria sostenibilidad del encuentro humano que el teatro aún genera. Pero, sobre todo, queremos defender la iniciativa de la investigación en la experiencia escénica. Aquella que permanece como un acto de resistencia frente a la lógica del marketing que solo te dice lo inútil que eso puede ser, frente al miedo por la indiferencia de un

público que tal vez no quiera verte, frente a la soledad por artistas que no deseen acompañarte en una aventura sin garantías. Sin embargo, es esta investigación la que aún busca la renovación de la percepción humana y social, la liberación reflexiva de una cultura que discute sus represiones y el intento de descubrir nuevos universos que pueden estar ocultos. El valor de la investigación en el arte: es este tipo de resistencia por la cual hoy nos reafirmamos. Y hay que hacerlo trabajando, realizando obras que con su sola presencia certifiquen el intento.

## Referencias bibliográficas

- Blumenstein, E. (2011). What is lecture performance? An introduction to an extended investigation. *Artmap*. <https://artmap.com/ellen-blumenstein/text/what-is-lecture-performance-an-introduction-to-an-extended-investigation->
- Cruz Sánchez, P. (2021). *Arte y performance: la historia desde la vanguardia hasta la actualidad*. Ediciones Akal.
- Danan, J. (2016). *Entre teatro y performance: la cuestión del texto*. Ediciones Artes del Sur.
- Hübner, F. (2016). Hard Times: Lecture performance as gestural approach to developing artistic work-in-progress. *Research Catalogue*. <https://www.researchcatalogue.net/view/158044/158045>
- Fontes Leite, J. (2017). *Autoescrituras Performativas*. Editora Perspectiva.
- Genovesi, M. (30 de septiembre de 2012). Conferencia sobre nada: tributo experimental a John Cage. *Agencia Paco Urondo*. <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/conferencia-sobre-nada-tributo-experimental-john-cage>
- Goldberg, R. L. (2006). *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Editorial Martins Fontes.
- Oliveira, M. (2014). *Conferencia performativa: nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. [https://musac.es/FOTOS/VISITAS\\_GUIADAS/hoja\\_sala\\_conferencia\\_performativa\\_DEF.pdf](https://musac.es/FOTOS/VISITAS_GUIADAS/hoja_sala_conferencia_performativa_DEF.pdf)
- Otra Buenos Aires (21 de septiembre de 2012). *Conferencia sobre nada*. <https://www.otrabuenosaires.com.ar/conferencia-sobre-nada/>
- Reynolds, J. (2013). *Existencialismo*. Editora Vozes.



**La tensión erótica, dispositivo-  
rizoma, custodio de la  
metamorfosis escénica**



## **Madeleine Loayza Cabezas**

Quito, 1971. PhD en Artes: Producción e Investigación, por la Universitat Politècnica de València, España. Maestría en Estudios del Arte, Diplomado en Dirección Teatral y Licenciatura en Actuación. Profesora titular de la Carrera de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE) y coordinadora de la Maestría de Investigación en Dirección y Dramaturgias Contemporáneas. Destaca como directora-investigadora y ha realizado conferencias en universidades de Ecuador, Argentina, Colombia, España y Rusia. Su investigación doctoral y producción artística se enfoca en el cuerpo y las dramaturgias contemporáneas. Ha obtenido el Primer Premio Universidad Central del Ecuador en dos ocasiones. Actualmente, prepara *Mujer en llamas*, dramaturgia híbrida a estrenarse en 2023.



# La tensión erótica, dispositivo-rizoma, custodio de la metamorfosis escénica

MSC. Madeleine Loayza Cabezas  
Universidad Central del Ecuador  
Universidad Politécnica de Valencia<sup>1</sup>

El presente artículo destaca el rol de la tensión erótica como dispositivo-rizoma de la *poiesis* teatral<sup>2</sup>, en la investigación-creación de los montajes esceno-performativos: *Descripción de un cuadro*<sup>3</sup>, de Heiner Müller, y *Arrebato Opus 52*<sup>4</sup>, basado en *Bacantes* de Eurípides y la vida de Isadora Duncan, realizado por creadores ecuatorianos, docentes y estudiantes de la Universidad Central del Ecuador (UCE). Estudiamos el modo en que los diversos espacios y matrices son organizados en escena por el equipo de actores, dramaturgista, directora, técnicos-artistas, y cómo se reorganizan a su vez desde la experiencia del espectador como cocreador. La metodología cualitativa-descriptiva y autoetnográfica observa el fenómeno senso-perceptivo entre artistas-investigadores y expectadores<sup>5</sup>, (*poiesis* productiva y *poiesis* receptiva). La reflexión teórica desde la praxis que arroja el presente estudio, destaca una dinámica teatral liminal forjada a partir de dispositivos que desafían y complejizan la metamorfosis escénica desde un cuerpo-mente emancipado, en resistencia ética y estética, que consecuentemente potencia la dimensión poética del convivio teatral como experiencia sensible.

---

1 Página web: [www.madeleineloayza.com](http://www.madeleineloayza.com). Correo electrónico: [gmloayza@uce.edu.ec](mailto:gmloayza@uce.edu.ec)

2 El presente artículo es parte de la investigación doctoral de la autora, por la Universidad Politécnica de Valencia-España, titulada *La Osadía de Eros: la tensión erótica como dispositivo articulador del fenómeno senso-perceptivo de la poiesis teatral, basado en la dramaturgia escénica del montaje "Descripción de un cuadro" de Heiner Müller*.

3 Proyecto ganador de la Convocatoria de Proyectos de Investigación UCE 2013. Obra ganadora, también, del Premio UCE 2016 (máximo reconocimiento de la UCE), categoría docentes; y como proyecto editorial, con el libro *Retrato de mujer con naranjas*, Premio UCE 2019, categoría publicaciones docentes.

4 Premio UCE 2017, categoría estudiantes.

5 Nos referenciamos con Dubatti (2019) en la utilización del término "expectación", para sentar el interés en la concepción de un espectador-liminal, contrario a un espectador-contemplativo.

## 1. Introducción

Uno de los aspectos más relevantes de la tensión erótica, retomando el concepto de dispositivo desde el enfoque de la Escuela de Toulouse, instala la incertidumbre como paradigma del proceso creativo, la escena como algo deseable e inalcanzable al mismo tiempo. Así, la capacidad articuladora del dispositivo se evidencia al sostener la inquietud del espectador. La tensión erótica participaría en la disrupción de la estructura dramática al desorganizar y reorganizar los elementos de la escena y gestar múltiples lecturas. La incertidumbre, inherente a esta cualidad erótica, en tanto deseo imposible, provoca de manera intencional un desorden que complejiza el fenómeno senso-perceptivo del acontecimiento escénico, sin coartar la experiencia del espectador.

La presente discusión, a la luz de los autores y metodologías abordadas y de la experiencia creativa llevada a cabo, permite reflexionar sobre la pertinencia de lo erótico (la eroticidad) en el mundo contemporáneo y de manera relevante en la experiencia de la praxis teatral como estrategia de humanización, asumida como una ética de lo erótico.

¿Dónde halla carne el erotismo (potencia de la vida) sino en el cuerpo, dispositivo que lleva y trae los afectos que devela su tempo e intensidad y marca las pausas y los silencios, diseña desplazamientos para que transiten los flujos de energías que recorren y moldean su forma?

El dispositivo corporal (los cuerpos del actor y el espectador), en el acontecimiento teatral, opera no solo desde lo visual sino desde múltiples sensorialidades que entran en vibración y repercuten en los cuerpos, el espacio y los objetos. En nuestro caso, el desafío de la propuesta esceno-performativa consistiría en desmontar los dispositivos de control que formatean el cuerpo sometiéndolo a las exigencias de la ideología dominante, y proponer dispositivos que lo emancipen, sustentados en la diversidad de posibilidades de contacto que entraña el convivio escénico.

## 2. Metodología

Para abordar el objeto de estudio, proponemos un enfoque transdisciplinar que conjuga herramientas de la Teatrología y la Filosofía Teatral, con la intención de aproximarnos a una definición de tensión erótica, a partir de las particularidades que presenta nuestro caso de estudio desde la observación del fenómeno senso-perceptivo de los montajes esceno-performativos propuestos.

La definición de tensión erótica surge de una exigente revisión bibliográfica que hace referencia a dicha categoría, y por la necesidad detectada de reconocerla y articularla de manera intencional con la experiencia del acontecimiento teatral, y también con la metodología cualitativa-descriptiva y autoetnográfica aplicada a la propia praxis teatral de artistas-investigadores; así como en la observación de propuestas de otros artistas escénicos contemporáneos.

En el trabajo de campo, utilizamos como principales herramientas la observación participante de la *poiesis* productiva y la *poiesis* receptiva de las obras mencionadas, y la entrevista a expertos (directores, teatrólogos, actores y actrices) y a espectadores de las obras.

### **3. La tensión erótica como dispositivo**

El análisis de la *poiesis* productiva y la *poiesis* receptiva de la puesta en escena se enfoca en el dispositivo corporal que articula los materiales que intervienen en el acontecimiento productivo-expectatorial, no para controlar sino para liberar la energía creativa. Se trata de incorporar procedimientos, más que hallar reglas, para observar de qué modo el poder está inserto en el sujeto, en su realidad cotidiana. ¿Cómo encarnamos esos dispositivos de control? ¿Cómo desmontar lo que llevamos asimilado como normal o natural? ¿Somos ficciones encarnadas desde ciertas formas del producir? Hay que atreverse a develar y replantear el dispositivo relacional con el espectador en el espacio de cuerpos compartidos que es el teatro, desde el dispositivo de lo corporal.

El cuerpo, con esta perspectiva, es un dispositivo que cumple una función operatoria; y la escena, un laboratorio donde ponemos a prueba *el trato* que brindamos al espectador. Debería tratarse de una aproximación cuidadosa que responda a una necesidad de orden social y ético. En la escena, el espacio de lo común se amplía, lo individual se desborda debido al deseo de ir al encuentro con el espectador, motivación de índole individual y de alcance político.

Este cuerpo desbordado que tiende hacia el otro (en tensión erótica) observa el contexto de la escena —del que es parte— y se desplaza hacia la periferia extendiéndose más allá del propio límite-contorno corporal. El cuerpo del actor, como acción y posibilidad de encuentro con el otro cuerpo-espectador, es vida que no se detiene, es tensión sostenida y

proyectada, flexible y fluida que no anula intenciones, sino que las activa en el asombro ante lo desconocido. Más que distinguir entre el yo y el tú, se potencia la capacidad del asombro, vivirlo en sí mismo como acto para tocar y dejarse tocar de manera sensible. Se trata de una vivencia asombrada.

Hacer teatro implica pensar la manera en que queremos tocar y ser tocados, exige proceder cuidadosamente en la selección y el tratamiento de los materiales, hacer lo que haga falta para acceder al otro/espectador y tocar sus afectos. Se trata de encontrar el modo de “abrazarlo” desde aquello que halla lugar y expresión en los cuerpos, desarrollar la capacidad de afectar y dejarse afectar, preguntarnos: ¿qué conduce tal proceder?, ¿de qué depende que aquello ocurra? En ello operan nuestra escala de valores, nuestras creencias y modelos de vida, pero interviene algo más, pues no todo se trata de nosotros.

El teatro permite abordar este encuentro desde otra piel, necesitamos la piel de la metáfora que también es otra forma de cuerpo como potencia física, pasional e intelectual que subyace. Las pieles del teatro y sus voces son muchas, como lo son sus llamados. Si Brecht intenta aproximarnos desde el interés intelectual y el compromiso social “pretendiendo” tomar distancia de lo irracional, Artaud asombra con el aullido que convoca el cuerpo sonoro, la voz soplada y el grito silente; así también, Müller seduce con una escritura que es cuerpo en potencia, humor-nihilista y anarquismo. Todos anhelan contactar y logran rendirnos de pensamiento, sentimiento y acto.

Proponemos un teatro que ponga en marcha una entrega entre actor y espectador sin reservas, forjar el vínculo de amorosa paciencia que es la escena, donde convergen todas las formas y donde todas las voces actúan de manera simultánea y en presencia viva porque son capaces de escuchar, oler, sentir, mirar, tocar, respirar el mismo aire, el mismo espacio y tiempo. En escena opera una intención compartida que subvierte las esencialidades, podemos oler los puntos de vista, sentir las distancias, saborear perspectivas. Se convive en goce con lo frágil y lo inestable de uno mismo y del otro, la escena adquiere dimensión humana (¿el superhombre que anhelaba Nietzsche danza en el teatro?); cuerpos, sentires, pensamientos y actos se redimensionan, volcados hacia el amado-espectador, quien es a su vez un amante en potencia. El cuerpo como intensidad de

acto amplía la dimensión del yo, que en tanto acción ética se resiste y rebela; indómito, carga encima una piel de loba: la piel de la metáfora.

Eros es *daimon-metaxy*, la flauta de Pan en arrebató por la música, fuerza primordial que se extiende en la escena; Tánatos, el reverso que la contiene. Esta tensión erótica sostiene el tránsito de los ejecutantes (actor-performer-creador), atraviesa su existencia escénica y logra su afinación en la ejecución del acto mismo. El actor y el mismo teatro son *meta-xy-daimon*, hacen posible el encuentro de realidades enfrentadas desde el goce vital intuitivo y lúcido, en adaptación constante y de carácter extremo. De este modo, se asume un compromiso de vida y de muerte que, en su capacidad de ahondar en lo diverso, sostiene el artefacto escénico (la escena misma es la vida y la muerte) y logra subyugarnos. Solo el arte es capaz de danzar con la muerte la danza de la vida en plenitud.

¿Qué más contrahegemónico que el amor? No ese que espera descontar el tiempo en él invertido, sino ese *otro* amor, el que mueve a las madres de la Plaza de Mayo de la Argentina a insistir en su lucha por la vida hasta la propia muerte. Ese amor que reclama: “Por nuestros hijos hasta la vida”, como grita el cartelito que cuelga del cuello de Luz Elena —madre de los hermanos Carlos Santiago y Pedro Andrés Restrepo desaparecidos en el gobierno de derecha del entonces presidente León Febres Cordero— reclamando justicia. Ese amor que se juega la vida en ello.

La tensión erótica, en el contexto del acontecimiento teatral, se manifiesta como una provocación de índole sensorial que potencia la dimensión poética del encuentro que se establece entre actor y espectador, y que opera como dispositivo-rizoma al transgredir determinados presupuestos escénicos; así lo expone también Aldo Pricco en su libro *Sostener la inquietud* (2015, p. 54). Se trataría de una “promesa de amor” que no llega, pues la intención es frustrarla y quebrantarla deliberadamente. Esta tensión moviliza impulsos primarios, enciende el deseo de mirar y escuchar, favorece el intercambio e interviene, según lo observa Rykner (2015), a nivel técnico o espacial, pragmático o imaginario y simbólico.

Mantener activa (viva) la escena depende de la capacidad de sostener esta tensión, para ahondar en aquello que de forma diversa y múltiple conecta al actor y espectador con los demás materiales escénicos, al tiempo que recorren juntos una misma vibración. Esto supone que el cuerpo del actor, en relación con el espacio y el tiempo, abra una escisión,

un vacío en el que cabe la voluntad de encuentro del espectador, quien se apropia de esta ausencia para regodear en ella sus sentidos e intelecto, al mismo tiempo que desafía su propio y particular sistema de creencias a nivel poético, histórico, social o político.

Desde este enfoque, la tensión erótica es un dispositivo que desestabiliza y participa activamente de la disrupción de la estructura dramática de la escena; al abrir espacios de fuga desorganiza y reorganiza constantemente los materiales con la intención de provocar al espectador, despertar su interés y movilizar múltiples lecturas.

En este sentido, es posible observar el modo en que se produce esta tensión en la escena, al describir y analizar la *poiesis* de la micropoética del acontecimiento. Por otro lado, la capacidad articuladora del dispositivo se evidencia cuando este logra una confrontación “amable” entre actor y espectador, entendida como seducción estética y no como la comprobación intelectual de una tesis (Pricco, 2015), al mismo tiempo que instala la incertidumbre como paradigma del proceso creativo: “vuelve la escena a la vez deseable e inalcanzable” (Rykner, 2015, p. 24). La incertidumbre, inherente a la cualidad erótica (en tanto deseo imposible), complejiza el modo en que es percibida la escena, introduciendo el fallo de los sistemas, a la vez que potencia la experiencia de los involucrados provocando un desajuste que dinamiza la escena:

un desorden constructor; allá donde la narratología o la dramaturgia privilegiaban el estudio de los actantes, atrae la crítica hacia el estudio de las configuraciones subterráneas y de las interacciones incomprensibles. Molesta o irrita, pero obliga a no detenerse nunca en las certezas. Allá donde había respuestas, él no para de buscar la pregunta. (Rykner, 2015, p. 29)

El desafío del dispositivo consiste en activar al espectador con respecto a lo que ocurre en su contexto inmediato. En este sentido, la tensión erótica cumple la función de interfaz entre la *poiesis* productiva y receptiva, entre la obra como experiencia compartida (acontecimiento) y un contexto social, siempre mucho más complejo de lo que aparenta ser (Dubatti, 2016).

Esta ausencia de certezas en la *poiesis* productiva y convivial, que el espectador vivencia “caótica” y “avasallante”, sería precisamente lo que mantiene activa la tensión erótica, pues, allí donde la certeza insta una mirada teleológica (la idea de inmortalidad), la incertidumbre “pone

de manifiesto la indiferencia como el sentir último por las muertes cotidianas” (Valles, 2015, p. 65). El cuerpo del actor evidencia vulnerabilidad y decadencia, aquello que nos hace humanos y, por tanto, mortales, ya que la aniquilación de la existencia ligada a un cuerpo concreto y perecible nos irrita como destino final del mundo y de la humanidad (Valles, 2015).



*Pareja* (2017). Alexandra Londoño y Santiago Rodríguez  
Universidad de Caldas, Colombia. Fotografía: C- Transmedial

El cuerpo atrae precisamente por su vulnerabilidad, su capacidad de ser carne en escena (Merleau-Ponty, 1993). Esto plantea una situación paradójica con respecto a una corporalidad que no deslumbra con su destreza, dominio técnico o virtuosismo, pues aquello que nos arrebató es un cuerpo indómito que batalla en ese espacio liminal. Cuerpo que reconocemos en propuestas escénicas como *Cangrejo Overdrive*<sup>6</sup> de Aquella Cia. de Teatro, *Terrenal*<sup>7</sup> de Mauricio Kartun, *Guerra*<sup>8</sup> de Pippo del Bono, *Áyax*<sup>9</sup> de Theodoro Terzopoulous, *Génesis 6, 6-7*<sup>10</sup> de Angélica Liddell, y

---

6 Festival Internacional de Teatro de Manizales, 2016.

7 Teatro del Pueblo, Buenos Aires, 2017.

8 Festival Internacional de Teatro Experimental-FITEQ, Ecuador, 2004.

9 Festival Internacional de Teatro Experimental-FITEQ, Ecuador, 2009.

10 Teatros del Canal, Madrid, 2018.

*Arena*<sup>11</sup> de Israel Galván. En esta última, esa tensión, taurina y antitaurina, es al mismo tiempo intersticio, callejón y burladero; no escoge un bando, sino que transita entre lo instintivo-animal y lo racional-humano, fluctúa entre la conciencia de sí y del entorno; lo subhumano, aparentemente, desconectado de la mente y la razón.

El cuerpo, sujeto-objeto curioso, resiste el deseo de dominar la escena, acepta la posibilidad sin rumbo preciso, con ansia de perderse en el paisaje y sorprenderse. Este cuerpo es algo más que superficie anclada a su materia carnal (el *aquí* encarnado de Merleau-Ponty, 1993), es paradójicamente cuerpo invisible que no pretende reconocimiento ni admiración. En *El actor invisible* (2010), Yoshi Oida desarrolla esta mirada, sostiene que un cuerpo no se entrena para un logro físico, sino que es logro en sí mismo, es experiencia que se observa, un cuerpo que deja huella tan solo porque pervive en experiencia vital con el espectador. Al ser este cuerpo producto de una experiencia acumulada, no es solo un cuerpo: en escena es un cuerpo potenciado en la experiencia compartida con el espectador.

Si hablamos de un actor invisible, aceptamos la noción de escena invisible que propone Claire Spooner (2014), entendida como revés del escenario: “aquello que recordamos al cerrar el libro, al salir del teatro. No puede escribirse, leerse, ni mostrarse: precisamente porque no la vemos, no podemos deshacernos de ella. Expulsada del escenario, puede echar raíz en el imaginario público” (p. 36). Esta escena invisible, que es posibilidad de arraigo y desarraigo en el imaginario del espectador, se construye en la mirada de quien observa.

Se trata de una construcción rizomática que se extiende en el imaginario del espectador, recorre la escena invisible en la aguda hebra de la mirada del artista, muta, se propaga y, a la vez, diseña su propia escena invisible; por tanto, el espectador cocrea el acontecimiento desde la propia mirada. Con esta perspectiva, la escena es un mapa abierto que permite múltiples entradas, en acuerdo con Deleuze y Guattari (1977): “conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (pp. 31-32). Esta cualidad, propia del rizoma, adquiere potencia en las prácticas performáticas que establecen conexiones más o menos visibles entre diversos procedimientos y

---

11 Plaza de Toros La Maestranza, Sevilla, 2018.



materiales, los cuales, de acuerdo con las particularidades de cada propuesta, se sostienen o interrumpen momentánea y voluntariamente a través de una “conciencia subterránea” que los mantiene activos y que, en caso de ser necesario, es capaz de reanimarlos. Así, los canales de intercambio se multiplican y mutan constantemente, se rehacen y adquieren modos operativos diversos, se copian, emulan, reproducen, duplican o contaminan entre todos. Este “intercambio promiscuo”, incapaz de mantenerse estable, destaca la vulnerabilidad de los cuerpos y torna la escena “irrepresentable”. Claire Spooner (2014) lo expone de este modo:

aquello que se resiste a la comprensión, y que se manifiesta en las brechas de un discurso interrumpido, en el silencio de la razón, en un *ailleurs* del escenario. Así, los momentos en que la obra se erige en escena solicitan activamente al receptor, al que se invita a construir en torno a ella un “mapa del mundo” que nunca será fijado en un sistema. La heterogeneidad y la variabilidad (principios de definición del dispositivo) generan un intercambio de intensidades que alimentan al rizoma/dispositivo [tensión erótica], e interactúan constantemente con el receptor. (p. 43)

En *Resistir en la era de los medios* (2005), Óscar Cornago hace referencia a estas intensidades, que “como los flujos deseantes de Deleuze y Guattari, se expresan a base de tensores que llevan el lenguaje hacia un límite, como los procesos rítmicos, juegos paralelísticos, analogías fonéticas, enumeraciones ilógicas, desintegración de estructuras y extrañas sonoridades” (p. 110). Estos tensores canalizan la energía erótica que transita la vida-muerte-vida de la escena en *Descripción de un cuadro*, la metamorfosis se despliega en una superficie libidinal que se extiende desde los cuerpos al espacio sin obstáculos, fluye. Esta energía indómita que se posa y escapa, danza “teátrica pagana”, como la define Lyotard (en Cornago, 2005, p. 110), se fortalece en su propio proceso de transformación —es pájaro-hombre-árbol o mujer-tierra-grito— y no en la instalación de un sistema de intercambio semiótico, el cual surgirá de todos modos. Se trata de producir una experiencia extática que, sin negar el signo semiótico, lo lleva al extremo de sus posibilidades. Para Cornago (2005), este opera por sí solo a través de la metáfora:

las potencias de lo falso, impulsadas por el mecanismo de la teatralidad, se revisten de una dimensión erótica y liberadora que nunca ha dejado de tener el arte. Al igual que el deseo, el desorden es ahora concebido de manera positiva, espacio abierto a lo inesperado, a la transgresión como placer, al desequilibrio y el exceso como liberación. (p. 114)

Una pérdida vinculada al disfrute, al goce como disolución de la propia obra y de su autor en la nueva materia que produce la escena en *autopoiesis*. Las estrategias que despliega la metamorfosis teatral dependen de la interconexión, multiplicación y extensión propias del rizoma. En este sentido, el mapa teatral propicia la apertura por medio de líneas de fuga que “atravesamos los espacios codificados, en un ejercicio de (des)estructuración constante, proceso de desterritorialización y territorialización en el que puede habitar el pensamiento vivo” (Cornago, 2005, p. 116). Se trata de desbloquear el pensamiento para que fluya la escena del modo y por el canal que demande la experiencia autopoética como acción liberadora y en dinámica constante. Presión y represión mutan, se liberan en una transformación irreversible.



*Aves* (2017). Santiago Rodríguez, Mónica Ramos, Alexandra Londoño  
Fotógrafa: Micaela Cáceres

No se trata de simplificar la experiencia del espectador, reducirla para que entienda la obra o para hacerlo encajar de manera forzada, sino de nutrir la sensibilidad para que se recree la conciencia: “El acontecimiento poético es la metáfora de sí mismo, no de otra realidad; es realidad en sí mismo que conecta con otras realidades igualmente rizomáticas” (Cornago, 2005, p. 116). La escena como realidad en adaptación creciente, que recurre a la forma rizomática con la intención de descolo-

nizar la mente del espectador desde la liberación del pensamiento y de las formas, recreando su sensibilidad. Para Cornago (2005) la intención de una escena libidinal se centraría en el funcionamiento de los dispositivos y no en sistemas de códigos que pretendan instalar fundamentos y principios hegemónicos, “es una fiesta de fondos y formas, emancipados de cualquier principio de utilidad” (p.118); de este modo, se reafirma la función del acontecimiento poético que, en tanto energía vital, es canto y es danza a la vida.

#### **4. Estrategias del dispositivo como custodio de la metamorfosis**

Cornago (2005) estudia la escritura de Goytisoló desde la teoría del esquizoanálisis propuesta por Deleuze y Guattari (1977), para analizar la política performativa del texto escritural concebido como *maquinaria esquizoide*, en oposición a sistemas jerarquizados, binarios y regulares. El “esquizoanálisis” o “crítica clínica” no se sustenta en las representaciones, sino en pautas de organización enfocadas en la dinámica del proceso, “estrategia performativa de supervivencia nómada que vive en continuo proceso de devenir, una estrategia de resistencia frente a cualquier sistema fijo, sedentario, que sostenga una forma de poder” (Cornago, 2005, p. 58). Abordar los dispositivos poéticos desde esta postura contrahegemónica, no prioriza la interpretación y el significado, sino los requerimientos propios al funcionamiento del dispositivo escénico que se propone.

Esta supervivencia nómada define un particular comportamiento: “un proceso errático de(des) territorialización” (Cornago, 2005, p. 59). Ante los ojos del espectador se devela el proceso performativo de la puesta en escena: los dispositivos devienen de la propia experiencia; se exponen los mecanismos de funcionamiento, se subvierte y trastoca el lugar desde el cual tradicionalmente se emplazan al actor y al espectador. Disrupción que dispara la tensión erótica en escena al invertir los lugares de poder, donde el espacio y el tiempo juegan un rol relevante.

En *Arrebato Opus 52*, uno de los movimientos-escenas (Penteo, oculto en lo alto de un pino, espía a las Bacantes) traslada a los actores-performer a los camerinos del teatro mientras los espectadores permanecen en el escenario, desde donde los observan cambiarse de vestuario al mismo tiempo que “ensayan” en voz alta los textos de la mencionada escena. Los espectadores, sin saberlo, son emplazados como Penteo, obligados a

figonear pedazos de cuerpos y fragmentos de diálogos que se ocultan y desocultan intencionalmente. Situados en el lugar del “físgón” participan de la intimidad de los actores en los camerinos, un espacio que tradicionalmente les es restringido. De este modo, se produce una ruptura de la convención espacial y temporal, por un momento los espectadores no “registran” en donde se hallan, ni qué rol desempeñan; de un momento a otro, han intercambiado lugar y rol con los actores, sus cuerpos ocupan la escena. En tal situación nos preguntamos: ¿quién mira ahora qué escena?, ¿dónde se halla la escena? La noción de escena como tal y de actores y espectadores como tales desaparece: por un instante solo caben como ausencias.



*Arrebato* (2016). Estudiantes de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador-FAUCE  
Fotógrafo: Santiago Hidalgo

Estas rupturas espacio-temporales se sostienen a lo largo de la obra y de múltiples y diversas formas, convirtiéndose en un dispositivo que permite conducir la metamorfosis de la escena, al enfatizar el correlato de los dispositivos para romper con el dualismo, para articular en paralelo (poner a convivir posibilidades de ensamblaje diversas), y para atender a su propia heterogeneidad y variabilidad inmanente. Insistir en la activación de los dispositivos escénicos desde la copresencia (de espacios y mecanismos) articula los diversos materiales asumiéndolos como parte de una misma entidad (el acontecimiento escénico).

En este sentido, el tratamiento espacio-temporal del dispositivo es relevante, las líneas de fuga se extienden, devienen “en medio de, a punto de una nueva transmigración, en ese proceso continuo de transforma-

ción” (Cornago, 2005, p. 61). Tal procedimiento aporta una nueva perspectiva a la *poiesis* productiva y receptiva, al asumir el acontecimiento teatral como un territorio irregular y diverso. El devenir en escena acontece desde la necesidad de ir hacia el otro (el espectador), incorporando todo impedimento y accidente que surja en el proceso, derruyendo sistemas que pretendan fijar su dinámica para estabilizarlo. Así, nos aproximaremos al ciclo del *eterno retorno* nietzscheano para renovar fuerzas, con la intención de resistir, disfrutar y avanzar.

Cornago (2005) señala que la “resistencia erótica” es característica del dispositivo contrahegemónico en la escritura de Goytisoló: “las pulsiones motrices que empujan al hombre a la acción: anhelo de comunión física, fisiológica, anatómica del narrador con los parias y los metecos, esto es, los negros y árabes perseguidos y negados en nuestras sociedades represivas” (p. 68). Esta pulsión moviliza el anhelo de encuentro con la alteridad, es tensión de carácter ético (resistencia consciente y voluntaria en contraposición al relato de la Historia fundado en la idea de progreso como dispositivo de poder), que encuentra canal como tensión erótica, como imposibilidad o desbordamiento (p. 69).

Esta antilógica estructura y organiza de un modo diferente la heterogeneidad de elementos, pues no se guía por ordenamientos jerárquicos y sentidos unívocos, sino que se desarrolla a saltos, se precipita para emerger, aparece y desaparece (es ausencia y es presencia al mismo tiempo), se teje y desteje a sí misma, se autoinmola. Coincidimos con Cornago en que la alternativa a la crisis de la representación desde finales del siglo XIX se halla en las estrategias y dispositivos (los mecanismos performativos) que ponen en marcha el andamiaje escénico. El cuerpo del dispositivo escénico en funcionamiento es posibilidad abierta a la modificación constante, proceso vivo, *autopoiesis* o metamorfosis.

En el proceso de gestación del hecho escénico o puesta en escena, el desafío de sostener el vínculo con el espectador exige que nuestra representación y el modo como percibimos el tiempo se transforme. Abrir espacios (instalar la *epojé* o el paréntesis) y sacar al tiempo fuera de su quicio, haciendo estallar la concepción productiva y lineal desde donde habitualmente lo hemos configurado.

Surge la inquietud, ante esta idea, de un tiempo que zozobra. Una idea del tiempo que nos desborda. Quizás sea la oportunidad para detener

el tiempo enajenado en lo individual —como lo observa Valles (en Loayza, 2019) en *Descripción de un cuadro*—, que es agotamiento, desgaste, pérdida insensata; y ponernos a “circular” desde el propio eje hacia la periferia, encaminándonos por un territorio desconocido que escapa a nuestro control, para retornar al eje nutridos por la alteridad, por lo semejante, y dejar de repetirnos hasta el cansancio. Atrevemos a abrir la puerta y salir, repensarnos y repensar nuestro trabajo creativo, tomar distancia de nosotros mismos para dejar que surja el asombro, el extrañamiento.



*El Minotauro* (2016). Estudiantes de Teatro de FAUCE

Fotógrafo: Santiago Hidalgo

La incertidumbre y la zozobra que despierta este paisaje ignoto, nos hace conectar con un vacío interno, algo que no termina de completarse. Surge la duda como registro interno de fragmentación que nos atemoriza y, al mismo tiempo, impide que se apacigüe el deseo y se instalen el tedio y el conformismo.

La tensión erótica es deseo siempre dispuesto al encuentro con el otro, con lo otro; suceso que subleva nuestro ser, nos transforma y transforma nuestro contexto inmediato. Metamorfosearse requiere de una acumulación inusual de energía. Es en el tránsito de crisálida a mariposa, es en ese instante efímero donde la vida se manifiesta en toda su *intensidad*, porque se ve afectada su forma y también su funcionamiento, esto es, su modo de existencia. Tal acontecimiento reclama un derrumbamiento íntimo al dejar aquello que nos hace ser lo que somos.

[...] y hay algo que no es una imagen pero es un perfume, una presencia, una cosa muy erótica, en un sentido muy biológico inclusive... hay una feromona que incomoda todo el rato en el espectáculo, y creo que es lo más interesante porque, el espectador como que se quiere acomodar y aplaudir al final, pero esta feromona que hace que la acción se mueva, que el actor haga, que hayan estas acciones, estas pausas, estos gritos, estos derrames, estas descargas psíquicas están instaladas ahí en esa feromona... es como otra partitura la feromona [...] la erótica rellenando la falta. (Entrevista a espectador León Sierra, 2020<sup>12</sup>)



*Descripción de un cuadro* (2016). Alexandra Londoño y Santiago Rodríguez  
Fotógrafo: Javier Escudero

La escena debe soportar la catástrofe. Para que acontezca un cambio de gran magnitud deben convivir la fuerza creadora y la fuerza destructora (Eros y Tánatos). Ambas fuerzas permiten que la escena se “incline” de un extremo a otro, así, espectador y actor transitan por todos los estados que el acontecimiento provoca, se tambalean sus más arraigadas certezas: bordear el límite supone pensar la posibilidad de la pérdida. Solo en la tensión del momento en que se fractura mi orden/estructura interna, en el instante en que acontece la sacudida que internamente se registra como una gran pérdida, surge el eros. Podemos reconocer aquello que nos sostiene y que sostiene todo el andamiaje cuando finalmente aceptamos la posibilidad del derrumbamiento, cuando al filo del cuchillo o del abismo, temblamos. El acontecimiento teatral es una caída al vacío que de algún modo preparamos para dejarlo caer en otras manos. Todos

---

<sup>12</sup> Informante especializado, director del Centro de Arte Contemporáneo de Quito-CAC. Funciones de la obra *Descripción de un cuadro*, 2016. Entrevista online: 28/10/2020.

los dispositivos pueden fallar y tal vez deben pensarse desde el inicio de ese modo. No dejar huella para que se reinventen cada vez y nuevamente confiarnos al otro y a lo otro.

Un teatro que incorpora esta dimensión de lo erótico organiza de forma polisémica la escena, con la intención de poner en crisis el sentido del signo (cuestiona su validez al asociarse únicamente con su utilidad en la construcción del significante). Baudrillard (2011) pone en duda tal función y sugiere estudiar el signo, no desde su relación antagonica o complementaria, sino como seducción, desde lo accidental, lo ilegible (signo vacío, insensato, absurdo, elíptico, sin referencias). Seducción absurda, pero de una gran verosimilitud, “la fuerza del significante insignificante, la fuerza del significante insensato” (p. 73). Desde este emplazamiento es posible una liberación del Eros en su forma estética —y también política—, al resistirse a reproducir los valores hegemónicos de la escena tradicional, en el encuentro entre actor y espectador.

Los dispositivos objetuales permiten que el espectador exprese su punto de vista sobre lo que observa y organice de cierta manera su lectura y experiencia (toma decisiones, selecciona, organiza infinitas otredades); de este modo, se superponen y yuxtaponen preguntas que inauguran un sentido abierto, a través de dispositivos que generan registros desacostumbrados.

*Descripción de un cuadro*, se presenta como una preciosa oportunidad para desafiar lo ortodoxamente entendido sobre el performance (resaltando cómo su existencia sí se duplica en el tiempo) y entendiéndolo no como algo asépticamente separado del teatro en su sentido tradicional, sino como una corriente que lo revitaliza. Si se continúa con miradas obtusas respecto de estas dos disciplinas (performance y teatro) se caerían en equívocos como entrar en el convencimiento de que, en contraposición a la *presentación sin repetición* del performance, en el teatro las acciones siempre son idénticamente reproducidas. (Poveda citado por Loayza, 2019, pp. 58-59)

Se trata de buscar otros procedimientos: “extenuar por medio de la repetición el sentido”, para de este modo “liberar la seducción pura del significante nulo” (Baudrillard, 2011, p. 73). Allí radica la magia ritual de Eros en la escena, es allí cuando surge el “hechizo” entre el actor y el espectador, en la mirada que se centra en los instantes fugaces e inasibles de los cuales está tejida la escena, donde opera, según Marcuse (1983),



un *ethos erótico* o razón libidinal. Esta cualidad, efímera e inaprensible, permite paradójicamente “manipular” el tiempo en escena, a la vez que custodia la sobrevivencia del teatro: no se puede matar una ficción, por eso, se asesina al poeta.

Proponemos provocar y sostener la tensión que transita entre el placer y la razón más que aspirar a un equilibrio entre ambas fuerzas (Eros y Tánatos); esta tensión erótica se sostiene en un trayecto audaz (provoca, asombra, deslumbra, intriga, extraña), es tensión liminal. Más que ruptura o confrontación con el pensamiento binario, se trata de una resistencia activa que observa el intercambio lúdico que opera en dicha tensión; es resistencia política desde el amor y la muerte, conscientes ambas del alcance de su acción y también de su finitud. Un acto de osadía que implica concebir y organizar de cierta manera los elementos que constituyen el acontecimiento escénico, para despertar la rebelión del espectador al involucrarlo removiendo su estructura interna. Se trata de una experiencia visceral e intelectual (sentida y reflexionada) que impacta, que nos impulsa a accionar fuera de nosotros —salirnos del “quicio” y del “juicio”— y a permitirnos pensar en el otro como alteridad.

## Referencias bibliográficas

- Baudrillard, J. (2011). *De la seducción*. Cátedra.
- Cornago, Ó. (2005). *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Iberoamericana.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1977). *Rizoma*. Introducción. Pretextos.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro matriz, teatro liminal. Estudios de filosofía del teatro y poética comparada*. Atuel.
- Dubatti, J. (2019). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*. Gedisa.
- Loayza, M. (Ed.) (2019). *Retrato de mujer con naranjas. Proyecto de investigación esceno-performativa, basada en la obra Descripción de un cuadro, de Heiner Müller*. Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador-FAUCE.
- Marcuse, H. (1983). *Eros y civilización*. Sarpe.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-De Agostini.
- Oida, Y. y Marshall, L. (2010). *El actor invisible*. Alba Editorial.
- Platón (1871). El banquete. En P. Azcárate (Ed.), *Platón. Obras completas* (Vol. 5). <http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf05285.pdf>
- Pricco, A. R. (2015). *Sostener la inquietud. Teoría y práctica teatral según una retórica escénica*. Biblos Editorial.
- Rykner, A. (2015). Sobre el dispositivo y su uso en el teatro. En E. Garnier, F. Grande y A. Corral (Eds.), *Antología de teorías teatrales. El aporte reciente de la investigación en Francia*, 281-295. Artezblai.
- Spooner, C. (2014). Juan Mayorga o la dramaturgia de la brecha: una aproximación a la noción de escena. En M. Martínez y E. Gobbé-Mevelléc (Coords.), *Dispositivo y artes: una nueva herramienta crítica para analizar las producciones contemporáneas*, 33-44.
- Valles, R. (2015). *Teatro antilógico. Estéticas de la otredad del cuerpo y la escena*. Paso de Gato.

**Indagaciones sobre la tragedia  
contemporánea. Una reflexión  
a partir de la escritura de la  
obra de teatro *Infortunio***



## Gino Luque

Doctor en Artes Escénicas por la Universidad Autónoma de Barcelona y licenciado en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Profesor asociado del Departamento de Artes Escénicas y director de la Maestría en Artes Escénicas de la PUCP. Ha ganado el Concurso de Dramaturgia Peruana de la Asociación Cultural Peruano-Británica, con su obra *Los número seis* (2007); una beca del Fondo Iberescena para la Creación Dramatúrgica por *Falsarios* (2008); el Premio a la Producción Artística de la PUCP por *Infortunio* (2019); y el Premio a Mejor Espectáculo Presencial en la categoría comedia, otorgado por la revista *Oficio Crítico*, por *En tránsito* (2021).

# Indagaciones sobre la tragedia contemporánea. Una reflexión a partir de la escritura de la obra de teatro *Infortunio*

Gino Luque  
Pontificia Universidad Católica del Perú

## Resumen

El presente artículo aborda el debate acerca de la posibilidad de una tragedia contemporánea poniendo en diálogo las teorías recientes sobre el género con la noción de drama contemporáneo propuesta por Jean-Pierre Sarrazac. En ese sentido, luego de establecer las diferencias entre los principios de organización del relato del drama clásico frente al drama contemporáneo, y aplicar esta caracterización al análisis del género trágico, se plantea que la tragedia es una tradición en permanente reelaboración y que responde a la sensibilidad y a las ideas de su respectivo contexto histórico y cultural. Asimismo, a pesar de la heterogeneidad de formas que puede adoptar en sus manifestaciones concretas, se postulan tres elementos de composición dramática como rasgos constantes de la tragedia contemporánea: el conflicto sin solución, la irrupción de la casualidad en la organización de la trama y la catástrofe.

**Palabras clave:** tragedia, drama contemporáneo, conflicto, azar, catástrofe

## 1. Introducción

Hubo un tiempo en que no me preguntaba por qué escribo (y menos aún por qué escribo lo que escribo). Solo escribía. Sin embargo, a pesar del temor inicial que me despertaba semejante interrogante y de mis resistencias a hurgar en las posibles motivaciones que podrían estar detrás de este ejercicio creativo, mi propia práctica como autor y mi formación académica en el campo de las letras, así como mi tensa relación con el lenguaje, me han terminado llevando a plantearme la pregunta en más de una ocasión. Así, he dado diferentes respuestas según el momento en que me encontrara cuando me he formulado la pregunta. Pese a no ser la única explicación posible, creo entender que una de las razones más poderosas por las cuales escribo, ya sea textos de ficción para ser representados en un escenario o ensayos sobre las historias que otros cuentan (y que me inquietan), es intentar comprenderme y comprender el mundo que habito. Y en ese ejercicio de plantear (y plantearme) preguntas —que es como entiendo el oficio de escribir—, observo que hay ciertos temas que se repiten, motivos sobre los que vuelvo y personajes que nunca se van. Entonces, me doy cuenta también de que, sin habérmelo propuesto conscientemente, tanto en mi escritura creativa como en mis artículos académicos —y aquí recalco ya en el tema del presente texto—, la preocupación por la tragedia se revela como una de estas constantes.

En ese sentido, el propósito de estas páginas es reflexionar acerca de la posibilidad de una tragedia contemporánea y dar forma a algunas intuiciones acerca de qué podría caracterizarla a partir de un diálogo entre la bibliografía crítica sobre el tema y mi práctica como autor teatral. Tomaré como base para esta indagación las tesis sobre la tragedia de Albin Lesky (2001), George Steiner (2001) y Hans-Thies Lehmann (2017), junto a las ideas sobre el drama contemporáneo de Jean-Pierre Sarrazac (2009, 2013) y el proceso creativo de mi obra *Infortunio*, estrenada en 2018, en la medida en que, en ella, la meditación sobre la tragedia no solo está presente en la anécdota que cuenta sino que —creo yo— el efecto trágico del relato se basa también en ciertos principios de composición y recursos dramáticos empleados en la organización formal de este. Para ello, parto, en este ejercicio de análisis, de la premisa de que aquellas piezas que habitualmente denominamos tragedias provocan una serie de emociones que, por intuición o experiencia, asociamos con el género; y que este efecto se debe a determinadas características de los relatos que cuen-

tan, pero también a ciertos rasgos propios de la manera en que están contados. Creo que *Infortunio* logra provocar esa clase de sensaciones de una forma más nítida —ojalá también contundente— que otras piezas donde he intentado aproximarme a la materia y, por ello, le encuentro potencial para propiciar esta reflexión.

Corresponde, entonces, a continuación, indagar cuáles son esas emociones que relacionamos con la tragedia y preguntarnos cuáles podrían ser los elementos y procedimientos de composición dramática más eficaces para darles forma por medio de un relato escénico.

## **2. El debate acerca de la posibilidad de una tragedia contemporánea**

A lo largo de la historia literaria y teatral, la reflexión sobre el género trágico ha estado marcada por la discusión acerca de la posibilidad de componer una tragedia actual, es decir, por el debate acerca de si es posible —o lo ha sido— escribir una tragedia luego del periodo clásico, cuando históricamente surgió el género. Esta discusión ha supuesto, a su vez, una empresa previa: la búsqueda o determinación de los rasgos necesarios —a veces, (mal)entendidos como esenciales— que podrían definir el sentimiento de lo trágico y de la forma dramática que hemos convenido en denominar “tragedia”. Sin embargo, más que una interrogación por su posibilidad, en no pocas ocasiones el debate parece haberse planteado a modo de una elegía por el género. Por lo menos, así se observa en algunos de los estudios fundamentales dedicados al tema, como *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche ([1872] 2012) hasta, más recientemente, *La muerte de la tragedia* de George Steiner ([1961] 2001).

Resulta especialmente significativo, por otra parte, constatar cómo el singular prestigio del género ha dado lugar a esta suerte de nostalgia por la tragedia clásica, que ha atravesado tanto la bibliografía académica como el arte teatral a través de los siglos. Más aún porque, probablemente, no se ha dado un fenómeno semejante en otras artes, tal como lo ha hecho notar Francesc Calafat (2006) en el número monográfico de la revista *Pausa* dedicado a la tragedia contemporánea:

Aquesta enyorança per la forma de la tragèdia antiga no és cap novetat i si repassàrem la història podria semblar-nos més aviat un fenomen cíclic. Sorprèn que aquesta lamentació només es produeixi en l'àmbit d'aquest gènere. No és gens habitual contemplar lírics contemporanis d'oldre's per-

què no s'escriba poesia com la de Píndar o com la dels trobadors. Tampoc no ho és la reivindicació de compondre música com la de Mozart o Bach.<sup>1</sup>

Sin embargo, este hecho, antes de ser motivo de simple admiración, debería, más bien, originar preguntas acerca de cómo y por qué esta forma dramática nos resulta tan perturbadoramente fascinante; y en qué podría radicar ese oscuro placer que experimentamos al volver una y otra vez sobre estos relatos de dolor ajeno, sufrimiento desmedido, destrucción desproporcionada y pérdidas irreparables. O como apunta Calafat (2006), más allá de los debates acerca de si es posible o no escribir tragedias ahora, o del interrogante de por qué en un tiempo como el nuestro —que bien se podría calificar como trágico— no se escriben tragedias o no se escriben más, lo interesante sería examinar si determinados recursos y procedimientos dramáticos son adecuados para abordar ciertos temas y provocar determinados efectos. Esta discusión, ciertamente, no tendría por qué estar reñida con una reflexión sobre cómo han resuelto estos mismos problemas los creadores y las creadoras que nos precedieron, es decir, con pensar este problema desde una perspectiva histórica. De hecho, los monumentales —además de sugerentes— estudios de Terry Eagleton (2011) y Hans-Thies Lehmann (2017) son ejemplo de este enfoque: el primero poniendo en diálogo los campos artístico y político en el análisis del corpus teatral europeo y el segundo incorporando la dimensión espectacular del teatro en la discusión.

En ese sentido, el trabajo de Steiner (2001) resulta un caso curioso. La controversial hipótesis que inspira el título del libro —*La muerte de la tragedia*— parecería hacer de este ensayo un ejemplo del tipo de aproximación que se viene comentando. Sin embargo, la argumentación que sigue termina, más bien, iluminando cómo salir de este entrampamiento. En el libro, Steiner señala que, luego del periodo clásico, la tragedia ha caído en los escenarios occidentales (p. 14).<sup>2</sup> De hecho, sostiene que todos los momentos posteriores donde se ha producido la “coincidencia milagrosa” de logros poéticos, circunstancias materiales y talento individual,

---

1 “Esta añoranza por la forma de la tragedia antigua no es ninguna novedad y, si repasamos la historia, nos podría parecer, más bien, un fenómeno cíclico. Sorprende que este lamento solo se produzca en el ámbito de este género. No es nada habitual contemplar líricos contemporáneos lamentarse porque no se escriba poesía como la de Píndaro o como la de los trovadores. Tampoco lo es la reivindicación de componer música como la de Mozart o Bach”, traducción mía.

2 A pesar de este juicio, postula también que el género trágico alcanzó su forma definitiva en el siglo XVII por medio del teatro isabelino en Inglaterra y el neoclasicismo en Francia (2001, p. 38).



independientemente de las virtudes literarias o de la eventual efectividad dramática de los productos resultantes, han dado lugar a versiones parciales del género trágico o han terminado configurando nuevos géneros (por ejemplo, el melodrama romántico, el drama realista y el teatro del absurdo), o incluso formas artísticas inéditas (como la ópera). La causa de este paradójico fracaso residiría en que algo de la cosmovisión griega que hizo posible el surgimiento de la tragedia en la Antigüedad habría cambiado irremediablemente en la manera moderna (y contemporánea) de interpretar la realidad (pp. 81-82).<sup>3</sup>

Esta forma de enfocar el problema parecería responder, como observa Lucía de la Maza (2008), a “una actitud conservadora que no acepta las transformaciones que han dado lugar a nuestra realidad y se encierra mentalmente en la contemplación de un pasado idealizado” (p. 21). No obstante, sorprendentemente, casi yendo en contra de la férrea argumentación que se desarrolla en el libro, en el capítulo final, Steiner (2001) desliza —o deja oculta— una frase engañosamente obvia que abre una forma más productiva de pensar el asunto: “también es posible que la tragedia se haya limitado a cambiar de estilo y convenciones” (p. 256). Así se sugiere que, en lugar de pensar a la tragedia como un género fijo y estático, se le debería concebir, más bien, como una tradición dinámica.

De hecho, por aquellos mismos años, Peter Szondi ([1961] 2011) ya apuntaba que lo trágico no existe como una esencia invariable o una idea abstracta, sino que la noción de tragedia se desprende de manifestaciones poéticas y filosóficas concretas (pp. 245-247). Años más tarde,

---

<sup>3</sup> De acuerdo con Jean-Pierre Vernant (2002), el surgimiento de la conciencia trágica en la Grecia clásica se explica como consecuencia de un fenómeno existencial relacionado con el momento en que se asientan las bases del derecho en la Antigüedad. Esto generó una crisis como resultado de la confrontación entre el pensamiento mítico tradicional y el nuevo pensamiento jurídico y político que se gestó en Atenas en aquel entonces (pp. 17-22). En ese sentido, a pesar de que las circunstancias históricas que están detrás de la aparición de la tragedia en la Antigüedad difieren sustancialmente de las actuales, ambos tiempos comparten el rasgo de ser momentos de crisis. Es decir, se trata de periodos de cambio de paradigmas, donde, por ello mismo, la razón fracasa en sus intentos de explicar el mundo, en la medida en que los antiguos valores y esquemas de pensamiento resultan insuficientes para interpretar la nueva realidad, pero existe, al mismo tiempo, una incertidumbre sobre lo que vendrá. Precisamente, estos contextos de cambio resultan propicios para el desarrollo de la tragedia dado que esta reelabora esa sensación de incertidumbre por medio de la escenificación de relatos donde el sufrimiento del individuo destruye las posibilidades de la razón para darle sentido a las experiencias de dolor y pérdida. Y es que, en el fondo, haya sido escrito en el siglo V a.C. o en el siglo XXI de nuestra era, como afirma Steiner (2001), “el teatro trágico nos afirma que las esferas de la razón, el orden y la justicia son terriblemente limitadas y ningún progreso científico o técnico extenderá sus dominios” (p. 13).

Lehmann (2017), quien es discípulo de Szondi, advertirá también que “lo trágico en sí mismo debe determinarse como un modo de experiencia” (p. 63) y que “lo trágico es un modo de apertura artística del mundo, no una determinación esencial del ser humano, y tampoco una forma de ser-en-el-mundo” (p. 66). Por ello, lo que llamamos tragedia sería, más bien, una construcción histórica y cultural, con toda la carga subjetiva, ideológica y contingente que ello implica. En consecuencia, la tragedia, tal como ocurre con el resto de géneros teatrales, no es ni puede ser entendida como un código cerrado, sino, todo lo contrario, como un sentimiento y una forma dramática en permanente reelaboración. Por eso mismo, vale la pena recuperar una observación de Calafat (2006): “Els clàssics no seguien cap recepta. Evolucionaven, acceptaven, rebutjaven i experimentaven coses noves. No tenien una idea tancada del gènere, tampoc no hem de caure nosaltres en aquesta temptació”.<sup>4</sup>

No obstante, es preciso reconocer también que, llevada al extremo, esta concepción dinámica del asunto nos podría conducir a concluir que, probablemente, existan tantas maneras de entender la tragedia como piezas que se piensen a sí mismas como trágicas. Entendido así, afrontar el problema podría resultar bastante estéril e inútil para iluminar el sentido de los textos que calificamos como trágicos y para comprender algo de su organización interna y funcionamiento que nos permita disfrutarlos más intensamente. Por otra parte, pasar de un enfoque esencialista a uno nominalista no aclara tampoco por qué llamamos tragedias a determinadas obras y no a otras. Pero, entonces, ¿es posible salir de este aparente y caprichoso relativismo?

### **3. La dimensión histórica de la idea de tragedia y de las formas dramáticas**

Si bien el sentido común no parece ser capaz de proporcionar una definición rigurosa de tragedia, sí que puede brindar elementos básicos para construir una noción amplia, flexible y funcional del término, en tanto

---

<sup>4</sup> “Los clásicos no seguían ninguna receta. Evolucionaban, aceptaban, rechazaban y experimentaban cosas nuevas. No tenían una idea cerrada del género; tampoco debemos caer nosotros en esta tentación”, traducción mía.

existe un conjunto de ideas que, por consenso, asociamos con este.<sup>5</sup> En ese sentido, puede servir como punto de partida la observación de Eagleton (2011), quien apunta que, en el lenguaje cotidiano, el término “tragedia” significa “muy triste”, aunque añade prontamente que, pese a esta suerte de acuerdo tácito, queda la sensación también de que la idea de tragedia debe de incluir algo más. Al respecto, a modo de pregunta, el crítico ensaya las siguientes reflexiones con respecto a otras dimensiones que también sentimos que están implicadas en el concepto de tragedia:

¿No se trata de hado y de catástrofe, de calamitosos vuelcos de la fortuna, de imperfectos héroes de alcurnia y dioses vengativos, de corrupción y purga, de finales deplorables, del orden cósmico y su transgresión, de un sufrimiento que purifica y transfigura? La tragedia puede ser conmovedora, pero se supone que también hay algo terrible, una cualidad horrible que trastorna y aturde. Es tan traumática como penosa. ¿No difiere lo trágico de lo patético por afirmar la vida, depurarla, abarcarla? (p. 25)

Por su parte, Albin Lesky (2001), al abordar el problema de lo trágico, recuerda que, para los griegos, el término estaba asociado, de forma general, a lo desmedido y lo terrible (pp. 37-38).<sup>6</sup> A su vez, la etimología del término tampoco contribuye demasiado en la búsqueda de construir una definición precisa. La palabra “tragedia” proviene del griego *tragodia*, que alude a la canción del macho cabrío sacrificado a los dioses. Sin embargo, la relación entre esta acepción original y los acontecimientos y textos que cotidianamente calificamos como tragedias, antes que proporcionar luces sobre aquello que comparten las diferentes manifestaciones —reales o ficcionales— de la noción, llama, más bien, la atención sobre la distancia que nos separa de la Antigüedad.

Probablemente, el origen del enigma resida en que si bien los griegos crearon el género teatral llamado tragedia (de cuyo corpus se conserva una parte muy reducida), estos no desarrollaron una teoría de lo

---

5 Quizá, como recuerda Eagleton (2011), la tragedia sea un ejemplo perfecto del “aire de familia” de Wittgenstein (pp. 27-28). Después de todo, como reconoce el propio Steiner (2001), a pesar de la imposibilidad de proporcionar una definición abstracta de tragedia, “cuando decimos ‘teatro trágico’ sabemos de qué estamos hablando; no con toda precisión, pero lo bastante claramente como para reconocer la cosa real” (p. 13).

6 Tanto De la Maza (2008, pp. 8-10) como Eagleton (2011, pp. 25-28) agregarán que, entendido de esa manera, el carácter más o menos trágico de un suceso dependerá de la perspectiva que tenga del acontecimiento el individuo que emita la valoración. Así, por ejemplo, un mismo hecho puede ser experimentado como trágico por un determinado individuo y de una forma menos extrema por otro, según el grado de afectación e impacto que provoque en cada uno.

trágico que fuera más allá de esta forma dramática (Lesky, 2001, p. 37), ni dejaron constancia de una visión del mundo que pudiera sustentar dicho arte. A ello se suma que el único tratado de la época que nos ha llegado sobre el género —la *Poética*, de Aristóteles— es un estudio de sus efectos de recepción (es decir, la catarsis) y de los rasgos formales y elementos estructurales que podrían provocarlos, pero no una reflexión sobre los temas que aborda ni sobre las ideas que lo sostienen.

Sin embargo, a pesar de todos estos vacíos, pareciera que el sentido común indica que la noción de tragedia está asociada con acontecimientos cargados de una dosis desproporcionada de sufrimiento.<sup>7</sup> De hecho, así lo entiende Lehmann (2017) cuando señala que, en toda tragedia, siempre existe una acción dolorosa y destructiva (p. 69). No obstante, nuestra experiencia también nos demuestra que la tragedia no es un espectáculo de celebración o disfrute de la violencia, sino que, en estas piezas, extrañamente, el trance doloroso del protagonista, con sus dosis de valentía y sacrificio, lo conduce —y al espectador a través de este— a un “reposo incomprensible” (Steiner, 2001, p. 13). Ocurre en dichos relatos que soportar el sufrimiento excesivo e implacable proporciona una nueva grandeza a los personajes trágicos. Por eso, Steiner (2001) afirma que, en los finales de las tragedias, se produce “una fusión de pesar y júbilo, de lamentación por la caída del hombre y de regocijo en la resurrección de su espíritu” (p. 13). Quizá en este lugar central que ocupa el dolor en la tragedia y en el tratamiento que en ella se le da al carácter efímero de la vida y a la vulnerabilidad del ser humano, radique parte de la paradójica atracción que este género ejerce sobre nosotros, en tanto nos permite reconocernos y comprendernos como sujetos, ya que, como ha estudiado ampliamente David LeBreton (1999, 2010), el dolor es una clave de la condición humana y la experiencia dolorosa siempre nos genera preguntas sobre nuestra precariedad, abriendo así una posibilidad de reflexión y aprendizaje.

Sobre la base de ello, se podría sostener que la tragedia, como género dramático, es un tipo de relato concebido para ser representado escénicamente capaz de despertar o provocar esa clase de sentimientos e

---

7 Lo curioso es que la definición que da Aristóteles de tragedia en el capítulo 6 de la *Poética* (1979, p. 77) no menciona nociones que cotidianamente asociamos con el género, tales como dolor, destrucción o muerte, y, más bien, se refiere, más adelante, a las “tragedias de sufrimiento” como un tipo de tragedias entre otros posibles.

interrogantes. O, como lo formula más sintéticamente Lehmann (2017), la tragedia sería “una forma de arte dramático que se adueña de lo trágico” (p. 71).

No obstante, llegados a este punto, es preciso reiterar que tanto la sensibilidad como las ideas y las formas artísticas —en este caso, las de componer relatos escénicos— se transforman a través de las épocas. Así, por ejemplo, lo que podía producir horror y piedad a los griegos en el siglo V a. C., o lo que podía conmover a los isabelinos del siglo XVII o a los románticos del siglo XIX no necesariamente produce ese mismo efecto hoy. A su vez, las formas dramáticas no son construcciones ahistóricas o transhistóricas, sino que responden a maneras de interpretar la realidad, las cuales cambian de cultura a cultura y a lo largo del tiempo. Por tanto, se comprende que los principios y las estructuras dramáticas no son elementos o parámetros puros, etéreos, ni ajenos a las contingencias de los contextos culturales o ideológicos.

Por ello, la denominada forma dramática aristotélica, bajo la cual se organiza la construcción de la fábula de las tragedias clásicas, con sus principios de orden lógico, linealidad, proporcionalidad entre las partes, coherencia orgánica y progresión, no es una plantilla universal ni atemporal para contar historias, sino que responde a cierta imagen del mundo que surgió en determinado contexto histórico, social y cultural, según la cual la realidad es también coherente y lógica; y se basa, por tanto, en una concepción mimética del arte. Sin embargo, desde aquel entonces, fenómenos como la Revolución Industrial, el surgimiento del marxismo y el psicoanálisis como hermenéuticas, las guerras mundiales, la caída de los grandes relatos totalizadores y la aparición de internet, entre otros cambios sociales y políticos ocurridos en los siglos XX y XXI, han transformado también nuestra manera de interpretar la realidad y nuestra concepción del individuo.

Por ello, la visión que se tenía del mundo como algo lógico y coherente entra en crisis y, en consecuencia, entran en crisis también las formas dramáticas que se sustentaban en dicho esquema de pensamiento. El mundo contemporáneo exige, así, nuevos modelos de construcción y lectura de la realidad como respuesta a las nuevas relaciones que mantiene el ser humano consigo mismo, con la sociedad y con el universo. Estas nuevas relaciones están marcadas, de acuerdo con lo planteado por

Jean-Pierre Sarrazac (2013) en su teoría del drama contemporáneo, por el signo de la separación (p. 22).

Esta nueva sensibilidad y las preocupaciones que se derivan de ella no se pueden adaptar a aquella forma fija que Peter Szondi llamó “drama absoluto” (2011, pp. 17-22), donde un conflicto interpersonal se resuelve a través de una catástrofe en una progresión causal de acontecimientos; y demandan, por tanto, nuevas formas de concebir y organizar los relatos escénicos (Sarrazac, 2013, p. 23). Este nuevo drama, como lo han estudiado ampliamente Carnevali (2017) y Batlle (2020), estará marcado por la necesidad de encontrar formas históricas mutables para contenidos históricos igualmente mutables, lo cual se traducirá en la exploración de relaciones motivadas entre la forma y el contenido del relato escénico. Esta nueva dialéctica entre forma y contenido ocasionará la denominada crisis del drama (Viviescas, 2005; Sarrazac, 2013), la cual implica, a su vez, la crisis de los diferentes componentes sobre los cuales se ha construido la noción tradicional de drama (a saber: acción, personaje, diálogo, relación sala-escena). De esa manera, la llamada aventura del drama contemporáneo consistirá en una búsqueda de nuevas formas para nuevos contenidos en un movimiento permanente de crisis sin fin.

En consecuencia, el sentimiento trágico contemporáneo no puede materializarse en formas dramáticas derivadas de la idea de progreso lineal, la cual ha quedado profundamente cuestionada a la luz de los hechos que han marcado el desarrollo de los siglos XX y XXI; sino que tiene que concretarse, más bien, por medio de una escritura fragmentaria y heterogénea y mediante formas dramáticas que logren dar cuenta de la sensación de caos (González, 2005; De la Maza, 2008, pp. 20-21) o del estado de calamidad (Pavis citado por De la Maza, 2008, p. 20) que caracterizan nuestro tiempo, y con las cuales, por ende, nos podemos identificar y conmover, en tanto nos recuerdan nuestra fragilidad frente a la ferocidad, arbitrariedad e indiferencia de un universo cuyas reglas no logramos comprender —y mucho menos dominar— del todo.

A partir de estos planteamientos, surge la pregunta de cuál podría ser, entonces, la forma (o las formas) que adopte la tragedia contemporánea. Los ensayos de Diana González (2006) y de Lucía De la Maza (2007, 2008) se plantean una pregunta similar, partiendo también de la premisa de que la estructura aristotélica —el llamado “bello animal” (Sarrazac, 2013, pp. 42-44)— ya no es representativa de nuestra forma de organizar e

interpretar la experiencia, y adoptando, en su lugar, las nociones de fragmentación y heterogeneidad como rasgos de la escritura dramática contemporánea. Por su parte, consultado sobre el tema por la revista *Pausa*, Sarrazac (2006) propone algunos rasgos que pueden resultar útiles para pensar qué elementos podrían caracterizar a la tragedia contemporánea, bajo el denominador común de ser resultado de la crisis de la forma dramática tradicional:

Si existeix una tragèdia contemporània en el teatre, només pot tractar-se d'una tragèdia allunyada de la tragèdia i del "bell animal" aristotèlic. Adéu a les gestes heroïques. La vida senzilla, la vida ordinària. Adéu al gran tomb de la fortuna, al pas de la felicitat a l'infortuni, o a l'inrevés. Tensió, sí, però adéu, en sentit propi, a la progressió dramàtica. Repetició. Repetició nua i cruel. La repetició com a mesura tràgica de l'ésser-en-el-món. La repetició-variació. La catàstrofe ja no es troba al final del camí; ara és prèvia, inaugural. Teatre del post-Auschwitz i del post-Hiroshima.<sup>8</sup>

Resulta evidente que la respuesta a este interrogante, consecuentemente con lo expuesto hasta acá, no puede ser una sola. De hecho, la caracterización propuesta por Sarrazac apuesta por lo sugerente y es lo suficientemente amplia como para poder dar cabida a una gran variedad de piezas, y en esa misma línea, los artículos de González y De la Maza brindan una muestra panorámica bastante diversa de las diferentes concreciones que ha adoptado la tragedia a lo largo de los siglos XX y XXI. Este muestrario heterogéneo —como, de hecho, tiene que serlo, dado que un rasgo constitutivo del drama contemporáneo es la búsqueda de nuevas formas (para nuevos contenidos)— parecería sugerir que sería una contradicción o una tarea inabarcable pretender determinar cuál es la forma o las formas que puede adoptar la tragedia contemporánea. Parecería igualmente imposible, ante tal heterogeneidad y cantidad de propuestas, intentar deducir rasgos constantes o invariables. Sin embargo, antes de caer en el desánimo y abandonar la tarea sin siquiera haberla iniciado, es preciso recordar que la tragedia, como forma dramática, no existe en abstracto sino concretizada en textos y espectáculos particulares. Los ca-

---

8 "Si existe una tragedia contemporánea en el teatro, solo puede tratarse de una tragedia alejada de la tragedia y del 'bello animal' aristotélico. Adiós a las gestas heroicas. La vida sencilla, la vida ordinaria. Adiós al gran giro de la fortuna, al paso de la felicidad al infortunio, o al revés. Tensión, sí, pero adiós, en sentido estricto, a la progresión dramática. Repetición. Repetición desnuda y cruel. La repetición como medida trágica del ser-en-el-mundo. La repetición-variación. La catástrofe ya no está al final del camino; ahora es previa, inaugural. Teatro del post-Auschwitz y del post-Hiroshima", traducción mía.

lificamos como tragedias teniendo como referencia —aunque quizá no de manera consciente— una tradición, pero es preciso reconocer también que, como toda tradición, se trata de algo vivo, que avanza por medio de continuidades, pero sobre todo por medio de rupturas. Por ello, sin entrar a debatir qué es lo trágico —lo cual dependerá, en última instancia, de la perspectiva y presupuestos de quien emita la valoración— y sin pretender fijar una forma que, por definición, siempre estará en permanente transformación, propongo, a continuación, un conjunto de elementos de composición dramática que, a partir de mi experiencia como autor, lector y espectador, encuentro eficaces para provocar el efecto o las emociones que asociamos con la tragedia.

#### **4. Hacia una propuesta de caracterización de la tragedia contemporánea (o por qué Infortunio podría ser una tragedia contemporánea)**

*Infortunio* se inspira en el mito de Tristán e Isolda y, al igual que dicho relato, presenta la historia de un amor imposible. En este caso, Iker y Amaia se sienten irrefrenablemente atraídos el uno hacia el otro, a pesar de que parecen tener todo en su contra para estar juntos. Ambos están comprometidos con sus respectivas parejas, Ainoa y Markel respectivamente, para quienes la traición será impredecible e insoportable. Así, en medio de un universo violento, los protagonistas sembrarán una violencia aún mayor, a saber, la de una pasión que no conoce límites y lo arrastra todo hacia la destrucción.

La pieza está organizada en tres actos. Cada acto es una repetición del anterior, pero con algunas variaciones —casuales, arbitrarias— en los acontecimientos de la trama. Sin embargo, pese a las variaciones en el desarrollo de los hechos, el desenlace de cada parte es, en esencia, el mismo: la imposibilidad del amor en el mundo que habitan los personajes. En las dos primeras partes, el encuentro final de los amantes es interrumpido por un disparo que atraviesa la ventana de la habitación: Iker muere fulminado por la bala en los brazos de Amaia. En el primer acto, la autora del disparo es Ainoa; en el segundo, Markel. En el tercer acto, con el *Liebestod* del *Tristán e Isolda* de Wagner como fondo, en el momento en que Ainoa y Markel ingresan a escena para dar caza a Iker y Amaia, una luz enceguecedora ingresa por la ventana e invade el espacio. Cuando esta se apaga, en el escenario, solo están Ainoa y Markel armados, dispuestos a



matar, pero sin víctimas, pues Iker y Amaia ya no se encuentran en este mundo.

De esta manera, creo que el efecto trágico de la pieza se produce por la confluencia (y retroalimentación) de dos factores. Por un lado, la historia de amor imposible que relata —que es, a su vez, reelaboración (o variación) de un relato previo, ya considerado como trágico (el mito de Tristán e Isolda)—; y, por otra parte, el efecto acumulativo de las repeticiones del mismo desenlace, que implica el fracaso de los protagonistas en la búsqueda de su objetivo a pesar de las variaciones de los acontecimientos, lo cual amplifica la sensación de imposibilidad y crea, así también, la sensación de fatalidad. Me interesa, sin embargo, ir más allá de este primer análisis y reflexionar con mayor profundidad sobre ciertos elementos de composición que, estando presentes en la obra, podrían también proyectarse como rasgos de una tragedia contemporánea (extrapolables, por tanto, a otros textos dramáticos): el tipo de conflicto, la irrupción del azar en la organización del relato y el tratamiento del desenlace.

#### **4.1. El conflicto (sin solución)**

En tanto género dramático, la tragedia se organiza a partir de un conflicto. Y el conflicto trágico por excelencia, aunque suene paradójico, es un conflicto sin posibilidad de solución. Goethe lo expresó de la siguiente manera: “Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma” (citado por Lesky, 2001, p. 42). Steiner (2001) coincide con esta observación y sostiene que “cuando las causas del desastre son temporales, cuando el conflicto puede ser resuelto con medios técnicos o sociales, entonces podemos contar con teatro dramático, pero no con la tragedia” (p. 12).

Habría que añadir, aunque pueda parecer una obviedad, que esta imposibilidad de solución debe ser tal en el universo de ficción, aunque no necesariamente según las convenciones y códigos de nuestra realidad actual (fuera de escena). De hecho, sucede así en *Infortunio*, donde los personajes no pueden concebir romper sus compromisos previos para iniciar una nueva relación, así esta nueva relación responda a una atracción más honda y trascendente que el deseo y les pueda representar una mayor felicidad y realización personal que la que encuentran en sus compromisos actuales; y, además, conciben la infidelidad como una traición

insoportable, que está más allá de la culpa de quien la comete y del dolor de quien es engañado. Bajo la lógica de la realidad extraescénica, uno podría pensar que lo sano y racional para los personajes sería separarse, pero resulta que esa no es una opción que se contemple como posible en el universo de la ficción. De esa manera, las condiciones que determinarán el fracaso del propósito de los protagonistas no se discuten, no tienen explicación y están dadas desde antes de que se inicie la obra.

Así se produce la configuración de las circunstancias que caracterizan al género: “[en la tragedia] de nada vale pedir una explicación racional o piedad. Las cosas son como son, inexorables y absurdas. El castigo impuesto supera de lejos a nuestras culpas” (Steiner, 2001, p. 13). En efecto, esta condición precisa —y es resultado de— una oposición radical. Las fuerzas que estén en oposición al deseo o a la voluntad del protagonista pueden ser de naturaleza diversa: el deseo de otro personaje, la ley humana, el capricho de una divinidad, una circunstancia externa, un desastre o, incluso, algún defecto del mismo protagonista. Lo fundamental es que la tragedia está determinada por la lucha de un personaje contra un obstáculo que lo supera (y lo superará), pero a pesar de ello, este personaje insiste y no renuncia a esta lucha. Si se considera, además, que el texto trabaja las estrategias para generar una identificación entre el espectador y el protagonista, se comprende más aún cómo la resolución de este tipo de conflicto genera una mezcla de angustia, impotencia, frustración y desolación en el receptor.

Esta clase de enfrentamiento configura una visión dinámica del drama, que implica que el personaje, a lo largo de la historia y conforme se desarrolla el conflicto, experimenta una transformación, es decir, no acaba igual a como empieza el drama. Sin duda, no solo no consigue lo que quiere, sino que habitualmente, además, pierde algo. Y el movimiento que experimenta en este tránsito es el de una caída. Como explica Lesky (2001) al respecto, “lo que hemos de sentir como trágico debe significar la caída desde un mundo ilusorio de seguridad y felicidad a las profundidades de una miseria ineludible” (p. 45). Esta caída, en muchas historias trágicas, suele ser necesaria para restablecer o refundar un orden quebrado (quizá incluso quebrado por la propia presencia del protagonista o de lo que este representa) y, en esa medida, puede existir un cierto carácter sacrificial en la caída del personaje.

Finalmente, este conflicto imposible de resolver, y que llevará al protagonista inevitablemente a la destrucción, es necesario para anular la posibilidad de racionalizar el drama. Como se había adelantado ya, el trance trágico destruye la razón. Si fuera posible comprender o explicar racionalmente la caída o el padecimiento del protagonista, más allá de estar ante otro género, según el planteamiento de Steiner antes comentado, se desvanecería el efecto implacable propio de la recepción de la tragedia. Racionalizar, como sostiene De la Maza (2008), implica anular el sentido de lo trágico (p. 13). Por ello, la tragedia desafía y excede los límites de la razón. Es más, no busca la recepción intelectual, sino emocional. De ahí que la reflexión, en la experiencia trágica, sea posterior y parta de la pregunta acerca del porqué del sufrimiento (experimentado o contemplado). Y este tiene su origen último en un conflicto cuya solución es imposible de antemano. No obstante, hay que añadir que, para los personajes trágicos, no cabe negociación alguna que resuelva la oposición, y no existe compensación ni mucho menos reparación para el sufrimiento padecido (Steiner, 2001, pp. 11-13). Por tanto, las posibles respuestas, si las hubiera, nos dejan desarmados.

#### **4.2. El azar**

El modelo dramático clásico se basaba en la lógica causal como principio de organización del relato. En este modelo, se asume la certeza de que la causa antecede al efecto (Sprengelburd, 2006). Así, como lo explica Carnevali (2017), en el drama clásico la progresión de acontecimientos que configuran la trama, que culmina en una catástrofe, responde a relaciones de causa-efecto, es decir, a la capacidad de relacionar ciertas causas con determinados efectos, según una concatenación cronológica y lógica (p. 38). La causalidad es, pues, en este modelo dramático, una necesidad.

Es más, en dicho rasgo se basaría el supuesto poder pedagógico al que aspiraba la tragedia clásica, en la medida en que, independientemente de la desproporción del sufrimiento, gracias al encadenamiento causal de los hechos, siempre sería posible encontrar una explicación última (aunque quizá no suficiente) a la desgracia del personaje que cae. De ese modo, el protagonista —y el espectador por medio de este— puede comprender el porqué de su (inevitable) caída, es decir, el error intelectual o la falta moral donde se origina, a pesar de que dichas causas no justifiquen la dimensión de la pérdida y el dolor.

Sin embargo, como se ha explicado ya, en el drama contemporáneo, la causalidad lógica —que determinaba la coherencia orgánica de la fábula en el drama clásico— pierde su lugar central en la arquitectura de la pieza y lo cede a nuevas formas de organizar el relato. Irrumpe, así, aquello que no tenía lugar o que estaba desterrado del drama clásico: el azar. O, como plantea González (2006), en el drama contemporáneo, lo fortuito hace su aparición para modificar el curso de los acontecimientos. La forma que adopta el azar es la aparición —aparentemente gratuita y arbitraria— de un hecho del que se desconocen las causas (las cuales no podrán ser explicadas racionalmente jamás). Asimismo, en el modelo trágico contemporáneo, como se verá en la siguiente sección, el desenlace catastrófico estará precisamente asociado a estos eventos fortuitos e imprevisibles.

En *Infortunio*, los hechos que determinan la variación de cada repetición ocurren de forma azarosa, no motivada, sin una causa que pueda explicarlos o que permita preverlos. No responden, pues, de manera directa y necesaria a las acciones de los personajes; por tanto, escapan totalmente a sus impulsos o a su voluntad y estos no tienen forma de anticiparlos ni se pueden proteger de sus efectos. En realidad, son tan poco necesarios que, de hecho, podrían no suceder (como, en ocasiones, ocurre en otra variación de la trama), pero, a pesar de todo, suceden. Así, en cada repetición, estas variaciones en la trama elevan las expectativas del espectador con relación a que, en esta nueva oportunidad, pueda producirse un cambio en el desenlace. Sin embargo, por ello mismo, el hecho de que, a pesar de las variaciones en la trama, el desenlace siempre termine siendo desafortunado aumenta también la carga de angustia y la profundidad de la decepción del receptor. Y, a su modo, este hecho genera también una peculiar sensación de fatalidad en la medida en que se crea la ilusión de que, suceda lo que suceda, es imposible escapar al desenlace desgraciado.

Esta “lógica” no racional en la organización del relato resulta especialmente perturbadora debido a que los seres humanos, por naturaleza, tememos o nos resistimos tanto a aceptar cuánto de nuestra vida depende, en última instancia, de la suerte que tendemos a inventar causas para darle un sentido, siquiera a posteriori, a los acontecimientos que componen nuestra existencia (Baudrillard citado por González, 2006). Porque, como apunta David Mamet (2001), ordenar el mundo siguiendo

la secuencia causa-efecto-conclusión es un mecanismo de supervivencia del ser humano (p. 19), debido a que, en el fondo, los seres humanos nos resistimos a aceptar la posibilidad de que quizá “las cosas sucedan sencillamente porque sí, sin orden ni concierto, de forma estúpida y casual” (González, 2006).

Al respecto, la forma dramática clásica pretendía crear una ilusión de control sobre lo contingente y anular, así, la sensación de aleatoriedad, pero el drama contemporáneo busca todo lo contrario: “intentar expresar la fragmentariedad y el azar mediante una estructura artística que, por definición, implica un orden, pero un orden que no traicione el caos que regula nuestra existencia y que debe manifestarse inevitablemente a través de una forma controlada” (González, 2006). Por ello, como sostiene González (2006), en el drama contemporáneo, lo irracional irrumpe en el texto, pero de forma que encaje en un orden coherente: “De este modo el hecho absurdo, casual, introducido porque sí, porque el azar irrumpe constantemente en nuestra cotidianeidad... es interpretado, pues, como fatalidad. La casualidad se convierte en causalidad”. No obstante, este nuevo principio organizador del relato, en lugar de calmar la ansiedad que puede ocasionar vivir en un universo ingobernable para la voluntad humana, subraya, más bien, la vulnerabilidad e indefensión de los personajes y de nosotros mismos, porque si bien podemos saber que el caprichoso azar acecha siempre —y esa es la nueva fatalidad—, no podemos ni siquiera imaginar (mucho menos anticipar) la forma en que se manifestará ni los efectos que tendrá.

No se trata, por ello, de quebrar de forma gratuita y banal la coherencia del relato para entregarse a un caos absoluto o a una ruptura vacía del principio de mimesis, sino de crear una ficción más cercana a nuestra experiencia de lo real, donde no todo puede reducirse a una mecánica relación causal, es decir, donde muchas de las cosas suceden simplemente por azar. Rafael Spregelurd (2006) lo expresa de la siguiente manera al reflexionar sobre el lugar de la catástrofe en su dramaturgia:

Si mi percepción del tiempo es confusa (y es obvio que la de todos lo es), ¿por qué creo que es más “real” el principio de ordenamiento aristotélico de introducción, nudo y desenlace? Si miro la realidad, ¿no debería aceptar que es más “realista” el modelo de obras que solo poseen “nudo”, por ejemplo? Hace tiempo que persigo escribir una obra que sea puro nudo, por ejemplo. Es un ejercicio fascinante. Y es una manera más honesta de dejar un testimonio de cómo veo yo el mundo alrededor.

Es decir: la paradoja radica en que una observación más fina, más actual, más interesada por los incipientes paradigmas complejos de la realidad debería conllevar obras más parecidas a la vida. Más vitales. Más orgánicas. Por eso he dicho antes que algunos sostenemos que nuestras disparatadas ficciones son “realistas”: intentos de captura de algo de lo real, deshaciéndonos del viejo velo de lo real como construcción moral de la burguesía. Los círculos y los cuadrados de la geometría euclidiana no existen en la realidad: no hay cuerpo vivo que responda a esta forma. Es lo que llevó a Benoît Mandelbrot (que se aburría con la geometría tradicional) a descubrir la importancia de la geometría no euclidiana y a bautizar el fractal, una forma geométrica fabulosa. Y a descubrir la dimensión fractal de los objetos que están vivos.

Por ello, como se verá a continuación, la asociación entre azar y catástrofe es muy significativa en la tragedia contemporánea, en tanto exalta la violencia del universo y enfatiza la fragilidad del ser humano:

En esta nueva manera de abordar la catástrofe que está formulada en un contexto contemporáneo, en donde los desastres pueden ocurrir en cualquier momento de la fábula y bajo cualquier tipo de circunstancia (sin que exista causalidad que explique su aparición), el personaje podría no comprender el motivo de la desgracia (o podría, incluso, no existir motivo) y le queda, simplemente, afrontarla sin justificación (tranquilizadora) alguna. El espectador no podría, entonces, llevarse una lección o moraleja a partir de esta situación, porque, en el fondo, no existiría tal cosa como una enseñanza en términos positivos detrás de la historia. Esta idea de la catástrofe como un hecho azaroso, aleatorio o hasta arbitrario resalta el carácter violento de esta y resulta, por otra parte, más acorde con la esencia de estos tiempos y nuestra forma de interpretar la realidad. Curiosamente, esta exaltación de la catástrofe en el teatro contemporáneo, como consecuencia de su aparición intempestiva y sin explicación o justificación de por medio, termina por conectar a estas formas teatrales con la esencia de la tragedia: la constatación de la fragilidad del ser humano expuesto a fuerzas que no controla en un universo violento. Si antes lo que estaba detrás de este mecanismo fatal era una lógica salvaje, indiferente al sufrimiento humano, ahora sería un mundo arbitrario, es decir, el ser humano expuesto y desprotegido al puro azar. (Rodríguez, 2019, p. 22)

### 4.3. La catástrofe

La noción de catástrofe ha ocupado un lugar central en la discusión sobre la tragedia.<sup>9</sup> De hecho, la noción es tan central en la discusión que Steiner (2001), recogiendo una intuición que nos dicta el sentido común, postula que “toda concepción realista del teatro trágico debe tener como punto de partida el hecho de la catástrofe” y sentencia a continuación: “las tragedias terminan mal” (p. 12), a pesar de que el propio teatro trágico ofrece ejemplos de tragedias que no acaban mal.

La catástrofe alude a un suceso funesto que provoca una gran destrucción o daño (irreparable, añadiría Steiner) y que altera gravemente el orden de las cosas. Aplicada la noción a la concepción tradicional de drama, se trataría, entonces, de un evento desafortunado que quebraría (o haría explotar incluso) el orden causal que rige la sucesión de los acontecimientos. Por ello, Spregelburd (2006) la define como “el puro efecto”: “en la catástrofe, los sistemas causales giran a una velocidad tal que los efectos parecen anteceder a las causas. Los hechos ocurren y —para el observador normal— son el puro efecto, entierran sus causas”.<sup>10</sup> De acuerdo con la *Poética* de Aristóteles, se le entiende como un hecho que ocasiona una inversión de la fortuna del protagonista hacia la desgracia.

Esta acción o evento destructivo y doloroso provoca, además, un efecto violento en la recepción y, por ello mismo, saca al espectador de su comodidad. De ahí que, como explica Sarrazac (2013), en la teoría clásica del drama, la catástrofe sea el núcleo de la producción de la emoción trágica, es decir, núcleo de producción de la catarsis (con su paradójica mezcla de compasión, que supone identificación, y terror, que implica distanciamiento). Sin embargo, la catástrofe también es una estrategia conclusiva del texto dramático, en tanto otorga una solución definitiva y completa al conflicto y, en ese sentido también, un apaciguamiento o

---

9 Incluso, hay poéticas teatrales contemporáneas que se construyen alrededor de dicha noción o que la tienen en el centro de su reflexión y quehacer, como el “teatro de la catástrofe” de Howard Barker (1997), el concepto de “ética de la catástrofe” que emplea Ken Urban al estudiar el teatro de Sarah Kane (2001) o la dramaturgia no lineal o fractal de Rafael Spregelburd (2006).

10 Siguiendo las reflexiones de Spregelburd (2006), se podría aventurar la idea de que la presencia de catástrofes en las tragedias podría estar en la raíz de la atracción que ejerce el género entre el público, en tanto “como somos animales de razón, hay una enorme fascinación por lo catástrofico. El efecto que parece carecer de causas anima y excita nuestra expectación. Mientras que los enlaces causales, cuando son tan simples como para poder seguirlos, solo nos sumen en el aburrimiento”.

alivio igualmente definitivo al espectador (pp. 48-49). De hecho, Patrice Pavis (2019) apunta que, en dramaturgia clásica, el concepto designa “el momento en que la acción llega a su término” y está ligado a “la conclusión lógica de la acción” (p. 66). Hegel, por su parte, era más enfático aún y sostenía que “el desarrollo verdaderamente trágico consiste en la progresión irresistible hacia la catástrofe final” (citado por Pavis 2019, p. 66). Por todo ello, se comprende que, en la dramaturgia clásica, la catástrofe se sitúe en el desenlace de la pieza. Es más, todo el desarrollo de los hechos se ordena hacia ella como momento culminante y climático.

Sin embargo, en el teatro moderno y contemporáneo, la catástrofe sufre una pérdida de sentido radical que pone en cuestión sus funciones tradicionales e, incluso, su propia existencia. Así, ante la irrupción del azar en el relato antes comentada, a lo que se suma el uso de procedimientos de fragmentación e hibridación en la escritura dramática, o, en realidad, ante la crisis de la propia noción de drama, la catástrofe puede terminar perdiendo su función de clausura dado que ahora, en lugar de ser el hito culminante de la tensión del relato, puede ser un punto anterior al inicio de la fábula, aparecer en cualquier punto de esta, haber más de una, e incluso desaparecer o todo el relato ser un desarrollo amplificado de ese instante. Pese a ello, más allá del aparente agotamiento de su función conclusiva, como apunta Sarrazac (2013), la noción sigue siendo importante en la composición del drama contemporáneo, en tanto implica siempre un cambio de estado, lo cual es condición necesaria en todo drama, y en tanto es también una estrategia narrativa que captura la atención del espectador y lo aleja, así, del aburrimiento (pp. 49-50).

En *Infortunio*, si bien la catástrofe cumple con ser un evento intempestivo, violento, desgraciado y que parece sellar el fracaso de los protagonistas, y constituye, además, el punto climático de cada acto, como se desprende del apartado anterior, no se produce como consecuencia de un desarrollo causal de los acontecimientos de la trama. Asimismo, su función como elemento conclusivo del relato queda relativizada en tanto se repite (con alguna variación) en cada acto, con lo cual ni cierra el drama (pues este vuelve a empezar a continuación) ni puede proporcionar alivio a la tensión del espectador. Más bien, ocurre todo lo contrario: la reiteración de la desgracia genera más angustia y profundiza el pesar que queda en el espectador. Por ello, pareciera que la verdadera catástrofe de la obra es la reiteración de la catástrofe, porque pese a sus variaciones, o



quizá más bien debido a su repetición con variaciones, se genera el efecto de imposibilidad de escapar del desenlace funesto.

En ese sentido, el tipo de final que se ensaya en *Infortunio* corresponde a lo que Pavis (2006) calificó como final repentino, no concluyente, y que, por tanto, no otorga resolución al conflicto ni sosiego al espectador.<sup>11</sup> Sin embargo, más allá de la terminología, creo que este tipo de final, precisamente por ser abierto, abrupto, arbitrario y, por todo ello, violento (para los personajes y para el espectador), aporta a la generación de la emoción trágica, en tanto la postergación (infinita) del final condena a los personajes a una agonía sin fin o, como explica González (2006), les impone la desgracia de un vagabundeo o una errancia interminable, todo lo cual los hunde en un desamparo sin consuelo ni esperanza. Quizá por ello, en su caracterización del viaje trágico frente al viaje dramático, Eugenio Trías (2002) sostiene que “en la verdadera tragedia no hay fin, porque tampoco hay principio, no hay retorno, porque tampoco hay punto de partida, no hay meta, porque tampoco hay origen, no hay tierra prometida, porque tampoco hay paraíso perdido” (p. 87).

## 5. Reflexiones finales

Repensar la discusión sobre la tragedia contemporánea a la luz de la teoría del drama contemporáneo de Sarrazac permite dar por superada la pregunta acerca de su posibilidad, pues no solo hace posible entender el género en una perspectiva histórica, sino que lo inscribe en un paradigma caracterizado (o, mejor aún, definido) por la búsqueda incesante de nuevas formas para expresar y dar cuenta de contenidos, sensibilidades e interpretaciones de la realidad en permanente cambio. Así, desde esta perspectiva, la tragedia es entendida como una tradición abierta y en diálogo con su tiempo. Por ello mismo, las formas o manifestaciones concretas que pueda adoptar resultan tan heterogéneas y llamadas a sorprendernos (y conmovernos de maneras inéditas y singulares). Pese a ello, he postulado, como constantes en medio de esta diversidad, un pequeño conjunto de elementos de composición dramática que, en mi experiencia como lector y autor, encuentro eficaces para provocar las emociones que asociamos con el género. La pregunta, evidentemente, ya no sería si es

---

11 Resultaría interesante poner en diálogo las ideas sobre los finales en el teatro formuladas por Pavis (2006), González (2008) y Sanchis Sinisterra (2017) con la discusión sobre los elementos de composición de la tragedia y sus efectos de recepción.

posible o no una tragedia contemporánea, en tanto el punto de partida de estas reflexiones da por descontado que sí lo es. La pregunta sería de qué (nuevas) maneras se puede relacionar una escritura no lineal o fragmentaria —como el drama contemporáneo— con las nociones de conflicto, casualidad y catástrofe o, en un sentido más amplio incluso, con la idea de tragedia. Las presentes reflexiones han pretendido ser una invitación a pensar y explorar, como académicos y como artistas, estas posibilidades de creación en la escena actual.

## Referencias bibliográficas

- Aristóteles (1979). *Poética*. Aguilar.
- Barker, H. (1997). *Arguments for a Theatre* [Argumentos a favor de un teatro]. Manchester University Press.
- Batlle, C. (2020). *El drama intempestivo. Hacia una escritura dramática contemporánea*. Paso de Gato.
- Calafat, F. (2006). La quimera de la tragèdia [La quimera de la tragedia]. *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani*, (24). <https://www.revistapausa.cat/la-quimera-de-la-tragedia/>
- Carnevali, D. (2017). Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo. Paso de Gato.
- De la Maza, L. (2007). Apuntes sobre tragedia contemporánea. *Apuntes de Teatro*, (129), 62-67.
- De la Maza, L. (2008). *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelweg de Juan Mayorga* [Tesis de maestría, Universitat Autònoma de Barcelona]. Dipòsit digital de documents de la UAB. <https://ddd.uab.cat/record/44620>
- Eagleton, T. (2011). *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Editorial Trotta.
- González, D. (2005). El teatro de Sarah Kane: tragedia contemporánea. *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani*, (22). <https://www.revistapausa.cat/el-teatro-de-sarah-kane-tragedia-contemporanea/>
- González, D. (2006). Aceptar la catástrofe, celebrar el azar. *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani*, (24). <https://www.revistapausa.cat/acceptar-la-catastrofe-celebrar-el-azar/>
- González, D. (2008). *El concepto de final en los espectáculos fragmentarios del teatro occidental: el atelos* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. Dipòsit digital de documents de la UAB. <https://ddd.uab.cat/record/55236>

- Le Breton, D. (1999). *Antropología del dolor*. Seix Barral.
- Le Breton, D. (2010). *Experiencias del dolor: entre la destrucción y el renacimiento*. Topía Editorial.
- Lehmann, H. T. (2017). *Tragedia y teatro dramático*. Paso de Gato.
- Lesky, A. (2001). *La tragedia griega*. El Acantilado.
- Mamet, D. (2001). *Los tres usos del cuchillo: sobre la naturaleza y función del drama*. Alba.
- Nietzsche, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial.
- Pavis, P. (2006). Reflexions introductòries sobre el final en el teatre [Reflexiones introductorias sobre el final en el teatro]. *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani*, (23). <https://www.revistapausa.cat/reflexions-introductories-sobre-el-final-en-el-teatre/>
- Pavis, P. (2019). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Rodríguez, B. (2019). *El rol de la catástrofe en el teatro de Rafael Spregelburd: el caso de la obra Todo* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio digital de tesis y trabajos de investigación PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/14906>
- Sanchis Sinisterra, J. (2017). *La palabra alterada. Cinco preguntas sobre el final del texto*. Paso de Gato.
- Sarrazac, J. P. (2009). *El drama en devenir. Apostilla a L'avenir du drame*. Paso de Gato.
- Sarrazac, J. P. (Dir.) (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato.
- Sarrazac, J. P. y otros (2006). Tragedia contemporánea: una petita enquesta [Tragedia contemporánea: una pequeña encuesta]. *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani*, (24). <https://www.revistapausa.cat/tragedia-contemporania-una-petita-enquesta/>

- Sprengelburd, R. (2006). Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes. *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani*, (24). <https://www.revistapausa.cat/guia-rapida-para-dramaturgos-cazadores-de-catastrofes/>
- Steiner, G. (2001). *La muerte de la tragedia*. Azul Editorial.
- Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Dykinson.
- Trías, E. (2002). *Drama e identidad*. Destino.
- Urban, K. (2001). An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane [Una ética de la catástrofe: el teatro de Sarah Kane]. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 23 (3), 36-46.
- Vernant, J. P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Paidós.
- Viviescas, V. (2005). *La crisis de la representación y de la forma dramática*. Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.



**Poéticas de exhumación bajo  
el cielo:  
acciones públicas del Grupo  
Cultural Yuyachkani**



## Ana Julia Marko

Licenciada, maestra y doctora por la Universidad de São Paulo (USP) en Pedagogía de las Artes Escénicas. Su doctorado se centra en las prácticas pedagógicas del Grupo Cultural Yuyachkani, con quien participó en diversas acciones. Ha sido profesora del Departamento de Artes Escénicas de la USP, impartiendo cursos de Licenciatura y Dirección Teatral, y coordinadora pedagógica de la Escuela Incenna, que forma actores y actrices. Trabajó en proyectos públicos en Brasil, en diversas escuelas y espacios culturales con niños, jóvenes y adultos, firmando la dirección de más de veinte espectáculos. Actualmente, dicta cursos de pedagogía, dirección y actuación en la carrera de Artes Escénicas de la PUCP.



# Poéticas de exhumación bajo el cielo: acciones públicas del Grupo Cultural Yuyachkani

Ana Julia Marko  
Universidad de São Paulo  
Pontificia Universidad Católica del Perú

## **Resumen:**

Si la “política de cenizas” poscolonial (Pimentel, 2020) reduce a polvo los cuerpos, saberes y comportamientos no hegemónicos, es necesario inventar poéticas de exhumación que excaven escombros, revuelvan tierra, arrojen luz sobre vestigios diminutos (Simas, 2013), para que se pueda volver a verlos y recordarlos, comprobando su existencia. Analizaremos acciones del Grupo Cultural Yuyachkani que hace 50 años amplifican memorias visualmente, rasgan el orden cotidiano de espacios públicos, especialmente en noviembre de 2020, cuando en medio de la pandemia del coronavirus el grupo se sumó a las manifestaciones contra el golpe que sacó del poder al entonces presidente Martín Vizcarra. La urgencia de tomar la calle performativa y colectivamente fue suficiente para driblar el riesgo, contribuyendo con transformaciones efectivas en Perú. En *Marea roja* y *Nada a celebrar*, los artistas dejaron sus casas y redes tecnológicas para *poner el cuerpo*, hacerlo materia e imagen, atraer la mirada y fijar, en la retina de la memoria, la necesidad de democracia.

**Palabras clave:** Intervenciones callejeras, políticas de memoria, Yuyachkani

En 2021, el Grupo Cultural Yuyachkani celebra 50 años de un teatro que mezcla territorios políticos y estéticos para discutir la memoria y el olvido. Las batallas por las narrativas borradas por la historia oficial aparecen no solo en sus espectáculos, sino en talleres e intervenciones públicas, especialmente en comunidades periféricas, andinas o rurales; recorte del presente estudio que utiliza, entre otras ideas, las del historiador francés Jaques Le Goff (1990). Para él, los monumentos y documentos no deben ser entendidos como manifestaciones naturales, exentas de las elecciones de quienes los construyen, sino que están probablemente alineadas con los intereses de quienes detentan el poder. Perpetuar, en el caso del documento, o legitimar, en el caso del monumento, son las principales funciones de estos archivos palpables y visibles. Aunque fabricados a partir de intenciones, ambos tienen el poder de la autenticidad, fijan narrativas incontestables. Este efecto de prueba es más alimentado aún debido a su fácil acceso visual, ya sea por la mirada atrapada hacia estatuas, edificios, arcos del triunfo, o por la investigación en fotos, artículos de periódicos, entrevistas impresas o imágenes audiovisuales. Al irrumpir en el territorio de la mirada, tales objetos son confundidos con la verdad. En la lógica “soy visible, luego existo”, se encubren otros “vestigios diminutos” (Simas, 2013) que escapan a los ojos, enmudecidos e invisibles, pero no por eso dejan de guardar memoria.

Si ninguna fotografía cotidiana ni estatua grandilocuente están exentas de intención, los trabajos de Yuyachkani desestabilizan la cobertura de verdad otorgada a tales materiales que fueron forjando —y aquí “forjar” reúne dos sentidos: “construir” y “falsificar”— la Historia. El grupo propone un nuevo orden de visualidad. La creación de operaciones de visibilización se incluye en su estrategia poética de batallar por memorias de grupos simbólicamente descartados por la maquinaria poscolonial. Existe desconfianza en las narrativas impuestas por documentos/monumentos; sin embargo, Yuyachkani rescata y construye otra memoria, menos victoriosa, menos legitimada, menos inerte. Un recuerdo no palpable que escapa a las fijaciones en estatuas de mármol y sus caballos. Una memoria basada en operaciones-testigo, transmitida por funcionamientos de repertorio (Taylor, 2013), menos letrada, más oral, más bailada. Memorias como las talladas en retablos, tejidas en mantas andinas, dibujadas en arpillas, cantadas en canciones de madres y abuelas, contadas en fiestas, jugadas en carnavales y en pueblos de altura. Con sus espectáculos, accio-

nes, talleres y laboratorios, Yuyachkani firma el compromiso en desestabilizar la memoria monumental para rescatar la memoria del margen, escondida en la cinética de constelaciones vivas, mutables, en movimiento.

Para enfrentar la máxima “soy visible, luego existo”, el colectivo utiliza la misma moneda, crea nuevos aparatos de visibilización y rescata memorias para el campo del aquí y ahora, haciéndolas carne que insiste y perdura más allá del olvido. En el presente artículo se analizarán estas formas de enmarcar lo que estaba escondido, tornando visible lo invisible y presente lo ausente, con acciones que amplifican memorias desde la imagen, englobando la creación de grandes estructuras visuales que rasgan el orden cotidiano de espacios públicos urbanos y de comunidades andinas. En este camino, Yuyachkani alinea las prácticas de *hacer ver* con las de *hacer conocer* y *hacer recordar*, tornando pública la memoria. Cuando el colectivo presenta objetos artísticos compuestos por testimonios de grupos minorizados o desmonta imágenes heroicas monumentalizadas del discurso oficial, asume legados de violencias diversas, reactivando versiones escondidas por el velo colonial e incluyéndolas en el debate de la esfera pública (Vich, 2015).

Es evidente que estas prácticas no son exclusivas de la producción de Yuyachkani. En el mundo existen los procesos de quienes inventan formas de hacer ver cuerpos y narrativas invisibles, desconfiando de las representaciones canónicas. Especialmente en respuesta a los escenarios de autoritarismo político en América Latina, hay innumerables colectivos, documentalistas audiovisuales, artistas plásticos y performativos que contribuyen con incluir los contradocumentos en el territorio de la mirada. Tales trabajos son importantes para pensar relaciones entre imagen, sociedad e historia, proponiendo otras formas de mirar y narrar el pasado. Ileana Diéguez (2017) las analizará como un conjunto de *poéticas del dolor* y Víctor Vich (2015) las denominará *poéticas del duelo*, en el contexto del conflicto armado peruano.

Podemos mencionar la trilogía cinematográfica del chileno Patricio Guzmán: *El botón de nácar* (2015), *Nostalgia de la luz* (2010) y *Cordillera de los sueños* (2019), donde se presentan relatos de quienes buscan restos de desaparecidos durante la dictadura en Chile. Con sus películas, Guzmán va tras retazos que necesitan ser vistos, huellas que funcionan como contraprueba de las versiones oficiales impuestas por la maquinaria de

muerte de Augusto Pinochet. Para validar tales historias se necesitan documentos residuales: retazos de ropa, pedazos de cadáver, partículas de huesos desenterradas del desierto de Atacama o encontradas en las costas de las playas del Pacífico que digan “el horror realmente sucedió” o “soy visible, luego existo”, “soy visible, luego estoy muerto”. Director y documentados se emparejan en una misma batalla: materializar aquello que los detentadores del poder querían ocultar. La evidencia de violencia estaba bien escondida, mezclada a la arena o tirada al mar para nunca más ser encontrada. Aquí, como en iniciativas similares a las de Yuyachkani, hacer ver es un paso importante para hacer justicia.

El colectivo se involucrará, entonces, en la investigación de la historia a contrapelo, para encontrar/visualizar vestigios enterrados, desmantelados, mutilados tanto por el orden simbólico poscolonial, así como por su actualización en la violencia corporal del conflicto armado, que entre los años 1980 y 2000 dejó más de 70,000 muertos y desaparecidos en el Perú, en su mayoría campesinos y quechuahablantes. No en vano, los protagonistas de los tres espectáculos de Yuyachkani que acompañaron los informes públicos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (*Antígona*, *Rosa Cuchillo* y *Adiós Ayacucho*) pueden ser entendidos como prueba visible de las políticas de aniquilamiento de ese periodo en el país. Antígona luchará por el rito funerario de su hermano, Alfonso Cánepa reclamará sus propios huesos para su entierro y Rosa Cuchillo no se detendrá hasta encontrar a su hijo, incluso después de muerta. Los tres personajes fantasmales aparecen, se hacen visibles, mostrando al público que, aunque residuos, retazos de procesos de violencia, merecen ser recordados; estos antimonumentos nada heroicos y nada inertes, en constante desplazamiento, necesitan ser materializados, necesitan un cuerpo para finalmente terminar la jornada y sobrevivir al olvido. La lucha de estas figuras no es por la vida, sino contra la “muerte por olvido” (Simas, 2019) de sí mismos y del propio horror que los acometió.

Los tres espectáculos surgen de la necesidad de esquivar el negacionismo, evocar a los ausentes y evidenciar el dolor de tantos “cuerpos sin duelo” (Diéguez, 2016), en este contexto de guerra sucia “donde rematar, deshacer, desaparecer la anatomía humana se manifiesta como el propósito mayor” (Diéguez, 2017, p. 278). Las prácticas inventadas por Yuyachkani cargan una teatralidad de ausencia cuyas imágenes sirven como índice de lo que de hecho ocurrió, constituyendo una “huella de

realidad” (Saona, 2017, p. 75) y ostentando la evidencia de la violencia. El grupo parece decir: es necesario ver, afrontar, conocer; finalizar procesos de duelo; hacer justicia. Sin este fin, como dice Vich (2015), los fantasmas rondarán y las sombras de los afectados persistirán como muertos-vivos.

### **1. Para políticas de cenizas, poéticas de exhumación y de encantamiento**

Ciertas memorias representan un riesgo para las estructuras de poder que fijan formas de vida. Según el investigador brasileño Luiz Paulo Pimentel (2020), la política de cenizas engloba la quema de archivos, de cuerpos, culturas y saberes, produciendo la desaparición de todo aquello que no se rige por la norma. Frente a esta incineración, Yuyachkani invierte la lógica de la permanencia: lo que debe ser preservado son los escombros, lo que debe ser deconstruido es el acervo histórico oficial de mármol. El colectivo trata de experimentar acciones de exhumación, abriendo las tumbas, buscando entre los huesos huellas de terror o huellas de una vida inimaginable, quizás incluso no humana, legitimando muchas posibilidades de existencia. Es necesario salvar todos los vestigios diminutos que sobrevivieron a las prácticas de exterminio, pues como afirma Pimentel, estas no se configuran solamente como una práctica de muerte, sino como la irreversibilidad total de la materia. Los proyectos coloniales de olvido objetivan el polvo, el fin de cualquier memoria de vida disidente.

Una de estas prácticas de exhumación tuvo lugar cuando Yuyachkani, acompañando las Audiencias Públicas de la CVR (2001-2003), llevó acciones y obras a más de diez comunidades, incluidas las más alejadas y vulneradas por el conflicto. La construcción de imágenes sumaba fuerzas simbólicas a los informes oficiales. Más que presentar datos cuantitativos como el número de muertos —anuncio importante que marca el reconocimiento por parte del Estado de tal horror—, Yuyachkani asume otro tipo de responsabilidad. La participación en vigiliyas, las presentaciones de *Antígona*, *Rosa Cuchillo* y *Adiós Ayacucho* en mercados y plazas, y las instalaciones con los protagonistas de tales espectáculos, no solo informaron, sino que colocaron en evidencia hechos del pasado; para enmarcar sujetos afectados y testimoniar poéticamente bajo el cielo abierto, rompiendo políticas de cenizas. Estas acciones exhumaban las existencias de aquellos que se fueron, arrojando luz en las tentativas de invisibilización operadas por las estructuras de violencia.

La resistencia al olvido encontraba respuestas inmediatas en los espectadores de estos pueblos. Aquel conjunto de gestos públicos rasgaba el silencio e invitaba a los afectados a participar de las acciones, y viceversa: los artistas también se mezclaban a las procesiones, velatorios simbólicos, ritos de homenaje a los muertos y vigilias comunitarias. En su diario, el director Miguel Rubio subraya el desvanecimiento de la frontera entre arte y vida, un panorama donde se mezclan las voces de artistas y sobrevivientes: “no sé si aquí escribe el hombre de teatro o el ciudadano que sentí renacer estos días” (Rubio, 2008, p. 80). Tales actos híbridos generan “objetos de sociabilidad” (Sánchez, 2017, p. 46) entre personajes, actores y espectadores de paso. Estos últimos, identificados con las narrativas presentadas, podían participar a través de la palabra, danza o canto, y muchas veces se aproximaban a ofrecer sus testigos como si los actores fueran miembros de la CVR, alimentando así la porosidad entre práctica artística y ciudadana.

Son muchos los relatos de estas yuxtaposiciones entre escenarios de ficción y realidad, como las veces en que los fuegos artificiales utilizados en *Adiós Ayacucho* eran confundidos por el público con bombardeos o, por el contrario, cuando el grupo veía en los actos de la población intertextualidad con los espectáculos. Rubio recuerda la emoción de una señora al recibir el cadáver de su marido desenterrado de una fosa común. Ese cuerpo que probablemente fue evocado en el velatorio simbólico de su ropa —gesto presente en *Adiós Ayacucho*—, estaba finalmente en los brazos de su esposa para ser sepultado con despedida digna, la misma lucha de Cánepa y Antígona. Ana Correa (citada en Rubio, 2008, p. 81) también ve la teatralidad inherente en las acciones de las comunidades: procesiones con cantos en quechua, multitudes con velas y retratos de los muertos, alfombras de flores dibujando a los desaparecidos; y se pregunta si la presencia de Rosa Cuchillo en los mercados y plazas podría ser una entre tantas invenciones de la población.

*Rosa Cuchillo* fue diseñada para los mercados populares. El puesto móvil de 1,5 por 1,5 metros, fabricado como los demás, con paredes de plástico azul, enmarcó la acción de Ana, cuyas características fueron determinadas por la dinámica del espacio. En primer lugar, la alta rotación de espectadores que pasaban a comprar sus productos exigía que la escena durara no más de 20 minutos y se repitiera varias veces. En segundo lugar, para competir con estímulos visuales, sabores y perfumes, Ana de-

bía llamar la atención con sus gestos, ropa y maquillaje. Antes, ya vestida con su traje tradicional andino y con el rostro blanco-color-hueso, la actriz —como “alma viviente que retorna” (Rubio, 2008, p. 74)— recorría los pueblos invitando al público: “ven, voy a bailar, voy a contar mi historia” (Correa, 2021a, p. 85). En ese camino, algunas personas le daban regalos, fotos, objetos de suerte y de memoria, y al final también participaban de su rito con baños de agua florida.

Convocando las energías de su abuela curandera y de tantas mujeres andinas sanadoras de los traumas de la violencia, Ana lanza el agua perfumada sobre los espectadores para que “se cierren círculos de dolor, se cicatricen heridas, se haga florecer la memoria” (Correa, 2021a, p. 86). Al acercarse para el baño de limpieza, el público ritualiza el acto, evitando rasgos representativos. En esa purificación simbólica, la ficción se diluye: Rosa Cuchillo no es más personaje, sino un “ente liminar” (Diéguez, 2017, p. 132) que consuela personal y socialmente, elaborando el duelo de madres que, como ella, perdieran hijos en la guerra. En este vaivén entre la acción escénica y el espacio público, según Diéguez, la actriz interviene en la cotidianidad de plazas y mercados, al mismo tiempo que se ve afectada por los espectadores:

Si el arte puede ser el espejo que nos devuelva la visión de la triple óptica que condiciona el ser, es quizás por su naturaleza fronteriza, no en una dimensión estrictamente estética, sino por su propia naturaleza ‘convivial’, de acontecimiento, de hecho, experiencia compartida y perturbadora. En este tejido de segregaciones estéticas y vitales emerge lo liminal, ese estado de suspensión donde cada gesto cuenta, potenciando microtransformaciones reales o poéticas. (Diéguez, 2007, p. 82)

Junto a otras acciones que acompañaron los contextos de las Audiencias Públicas de la CVR, *Rosa Cuchillo* irrumpe en la cotidianidad de estos pueblos con operaciones radicales de visualidad/visibilización de personajes que no pueden ser olvidados. Al parecer, perforan proyectos de olvido que pretendían barrer esas existencias disidentes. Rosa, Cánepa y Antígona, mezclados a los cantos y gestos de familiares de desaparecidos, vuelven del polvo de la muerte por olvido, instalándose en el territorio de la mirada, hurgando nuevamente en la retina de la memoria. Con tales prácticas, Yuyachkani abre las puertas de sus espectáculos y desborda inquietudes comunitarias, de convivio y representatividad, coronando sus batallas por narrativas otras, elaborándolas pragmáticamente, como acciones en el mundo.

Si antes los testimonios no oficiales ya estaban vehiculizados en las obras del grupo, ahora la manera de operarlos efectivamente con el espectador, con la comunidad, casi mezclándose con ella, se convierte en fuerza de presencia. Estas imágenes no reproducen a quien las mira, pero se modifican a partir de ese contacto, mostrando que el pasado no está cerrado, olvidado en cajas de madera o heroizado en cúpulas de vidrio y estatuas de mármol, sino que puede irrumpir en el presente, sin que ello signifique la revictimización de los afectados, la repetición de la historia y el dolor.

No en vano las características liminales de estas acciones con fronteras movedizas entre realidad y ficción, entre pasado y presente, generaron análisis de autores como Sánchez, Diéguez y Dubatti. El esfuerzo por examinar tales gestos poéticos que se mezclan con la vida cotidiana de la comunidad, que confunden narrativa simbólica e histórica y finalmente yuxtaponen participaciones de artistas y de la población local, no es un mero fetichismo teórico: reflota la urgencia de Yuyachkani por intervenir concretamente en el mundo. La llamada “liminalidad” es condición no solo de sus procesos artísticos, sino de los procesos de construcción de la memoria. Actuando fuera del edificio teatral, el colectivo enmarca un Perú amenazado por el olvido, como si abriera las ventanas del país, construyendo “gestos que hacen visibles los cuerpos ausentes, tomando prestados los propios cuerpos de los artistas para que ocurra una recuperación metafórica de tantos rostros apagados” (Diéguez, 2007, p. 22).

Las acciones liminales de la CVR son solo algunos ejemplos de la encrucijada entre condición ética y creación estética experimentada por Yuyachkani, cuya teatralidad se fue afirmando cada vez más como acción pública, visible y comunitaria, incorporando, por un lado, dinámicas festivas populares, y por otro, la necesidad de dar cierta corporeidad a aquello que fue aniquilado. Esta matriz performativa, si bien genera eventos-escenas fugaces con escrituras corporales y extraverbales, contiene suficiente materialidad para sostener su permanencia en la cuerda floja de la memoria. En estas operaciones en la calle, la “pátina poética” (Diéguez, 2007) es fundamental. Gracias a ella, se garantiza alguna separación de lo cotidiano, el direccionamiento, que el testimonio pueda ser visto por un otro. Debido a la teatralidad como marco, como destaque de lo que es amenazado de muerte (de manera literal y metafórica), tales acciones



pueden elaborar violencias simbólicamente, amplificar la denuncia y por fin sumar esfuerzos a los procesos de resistencia de la memoria.

Esta llamada de atención de la mirada introduce, entonces, una dosis de artificialidad como “elemento de alteración de la cotidianidad y ruptura del orden establecido” (Rubio, 2001, p. 43), invitando al espectador de paso a entrar en el juego asumido como construcción separada del tejido cotidiano. En esta paradoja de la liminalidad, en la que por un lado se disuelven los límites entre el arte y la vida, y por otro se originan gestos poéticos capaces de “semiotizar las prácticas espontáneas” (Diéguez, 2007, p. 180), se crean dinámicas distintas a las del día a día en la calle. Esto quiere decir que, para instalar presencias y narrativas disidentes en el campo de la memoria, no basta con ubicarlas en los centros de las plazas para ser vistas, sino que es necesario desestabilizar el funcionamiento de los espacios públicos y, con ello, las normas de actitud corporal de quienes pasan por allí. Así, al territorio de la mirada, Yuyachkani asocia los estados lúdicos de la experiencia y la implicación de cuerpos en la acción.

Estos extrañamientos de memorias oficiales y comportamientos hegemónicos proponen situaciones de margen, de existencia alternativa, en las que la operación poética se convierte en posibilidad de resistencia, pues convoca: cuerpos fuera del control de las máquinas de poder; formas de elaborar simbólicamente el duelo, la violencia u otros eventos del pasado; relaciones inusuales de la población entre sí, con su espacio público y, en consecuencia, con el mundo.

Yuyachkani no es el único colectivo que participa en este tipo de acciones. El grupo forma parte de un conjunto de artistas interesados en proyectar su voz política, desviándola del discurso en dirección hacia el juego corporal con/en la comunidad. Para Diéguez, la condición social de la liminalidad no está en agitar protestas y huelgas, sino en su naturaleza marginal y no institucionalizada, encontrando su máxima potencia en los espacios latinoamericanos. La autora ubica a Yuyachkani como representante de un teatro pragmático, multidisciplinario, donde el arte, aunque mezclado con la vida, propone una organización estética del mundo. Sus acciones públicas enfatizan la implicación ética de quienes hacen y miran la escena, en la “cadena de acciones y sensaciones escritas en el espacio que invitaba al espectador a completar la imagen y elegir su propio

orden o desorden” (Rubio, 2001, p. 190). El grupo Yuyachkani, entonces, es incluido en esta América Latina con necesidad de mantener vivo el teatro como posibilidad de visibilización, acto de convivencia, como espacio de encuentro y subversión.

## **2. Bailar los muertos vibrando vida en la calle**

Cuando Yuyachkani y las comunidades afectadas por la guerra inventan prácticas de homenaje y recuerdo, como baños en agua florida o funerales con ropa, se establecen rituales de proyección simbólica del dolor, pero más que eso: en estas ceremonias existe la tentativa de evocar a los muertos y hacerlos presencia, para así aliviar de alguna manera la pérdida y la sensación de fin. Para Simas y Rufino, que se refieren a las religiones de matriz africano, estas convocatorias de los ancestros caracterizan actos de *encantamiento* que se relacionan con “el canto que hechiza, embriaga, crea otros significados para el mundo” (Simas y Rufino, 2020, p. 4). Si en la lógica de las políticas de ceniza, la memoria es el objetivo de la quema de archivos y de la nivelación de existencias plurales, el encantamiento y la relación con los antiguos se convierten en condición de supervivencia, de lucha contra el olvido. Encantar es afirmar la vida a través de actos de “desobediencia, transgresión, invención y reconexión” (ídem, p. 6), ya que la relación con los muertos es identidad, es recuerdo de pertenencia a linajes no hegemónicos. Por tanto, las perspectivas contrarias a la diversidad producirían desencanto, esa falta de vivacidad ligada a las normas dominantes.

El encantamiento dribla y hechiza lógicas que quieren aprisionar la vida en un modelo único, casi siempre ligado a un sentido productivista y utilitario. De ahí el encante ser una pulsación que rasga el humano para transformarlo en animal, viento, ojo de agua, piedra de río y grano de arena. El encante pluraliza el ser, lo descentra, mostrándolo como algo que nunca será total, sino ecológico e inacabado. (Simas y Rufino, 2020, p. 9)

Así, junto a la poética de la exhumación, Yuyachkani construye una poética del encantamiento. En esta combinación, la muerte deja de significar polvo/irreversibilidad de la materia y se convierte en imagen de presencia y continuidad. Exhumar es cavar entre escombros y encontrar pruebas de existencia; encantar es recuperar estos pedazos, valorarlos, recordarlos como algo que —de tanta vida— no debería haber sido desechado, pues son restos que vibrarán irreverencia y libertad frente a las fuerzas homogeneizadoras.

Tales vectores de desencanto encuentran su forma privilegiada en la organización urbana, donde impera la domesticación de la existencia y de la fiesta. Por eso, las acciones públicas de Yuyachkani encantan los lugares donde se realizan. Levantan la vida de estos territorios destinados al silenciamiento, al paso disciplinado de cuerpos y a la circulación de mercancías; reaniman el espacio civilizado comprimido en organizaciones artificiales y desarticuladoras de lazos comunitarios. Al evocar los muertos, el colectivo trata de revivir las memorias de esos lugares, de alejar su desencanto. Con rituales de agua florida, velorios simbólicos, cantos, zancos, gestos festivos, máscaras grotescas y de pertenencia, los artistas intentan responder con vida a un sistema de muerte: restablecen dinámicas de juego, convivio e imprevisibilidad, desestabilizando comportamientos únicos en calles y plazas. En las grietas del control, personajes no heroicos regresan de las cenizas, dejan los escombros coloniales para transformar lugares castradores en *terreiros* (Simas, 2019, p. 86) de memoria, de encantamiento.

Antes de la campaña de la CVR, Yuyachkani ya intervenía en espacios públicos. Desde su origen creó numerosas acciones fuera del edificio teatral, todas ellas liminales, de encantamiento y exhumación. A través del énfasis en la teatralidad y el marco visual, estas acciones contaban con capacidad de irrumpir en el mundo, transformar los comportamientos comunes de los espacios y sus espectadores; y en diálogo con los muertos, arrojaban luz sobre las memorias no oficiales de mujeres, andinos, afrodescendientes afectados por diferentes tipos de violencia. Entre estas acciones, podemos mencionar las siguientes intervenciones: pasacalles de Teatro Mujer, cuyos desfiles de mujeres con zancos, máscaras e instrumentos musicales elaboraron narrativas relacionadas a las cuestiones de género; organizaciones de Carnaval Negro en Lima, que marcaron el regreso a la práctica afroperuana precolonial de la danza son de los diablos, con comparsas de danzantes y tocadores de cajón y cajita; presentaciones de las mismas manifestaciones en la provincia de Guayabo, como parte del proyecto de acción cultural para recuperar sus identidades y tradiciones; además de participaciones en numerosas marchas de protesta política contra el descuido del medio ambiente o la corrupción generalizada en el país, utilizando personajes de la vida pública caricaturizados con máscaras y gestos grotescos.

Estas intervenciones cuentan con la presencia del *actor múltiple*, que combina diversas técnicas en su corporeidad expandida para actuar a cielo abierto, llamando la atención y realizando intercambios con el espectador. Este actor múltiple lleva la dimensión ritualista y de encantamiento a los espacios públicos; es quien agita el embellecimiento y la asepsia colonial de las ciudades, a través de funcionamientos subversivos y de juego; es quien balancea el hilo de las memorias soplando el polvo, evocando la ancestralidad y otras posibilidades de existencia; es el puente entre arte, vida y muerte. Coqueteando con territorios de fiesta, encuentra grietas para operar, haciendo aparecer memorias desde las sombras. Excavando para “con-memorar”<sup>1</sup> vestigios de vida molidas por el sistema, crea cuerpos carnavalizados, sincopados, descontrolados en constante reinención. Cuerpos finalmente dueños de sí mismos, que se ligan a la muerte sin vehicular mortandad. En tránsito con los ancestros, Yuyachkani enciende el encantamiento a través de agenciamientos lúdicos del mundo. La fiesta es resistencia, el carnaval es peligroso, la multitud libre amenaza a los desencantos producidos por las máquinas del olvido.

Como en las fiestas andinas, este danzante genera disposiciones espaciales de negociación de presencia con el público, en creaciones de terrenos especulares y *terreiros* de encantamiento. En los primeros se intercambian miradas; en los segundos, en la llamada de comportamientos no hegemónicos, se invita a los cuerpos a que experimenten el escape del control de la norma. En los primeros se construyen aparatos de *visualización* extracotidiana; en los segundos, de *visibilidad* de las memorias escondidas en las franjas de la muerte. En esta yuxtaposición entre aparecer y evocar (Diéguez, 2016, p. 31), Yuyachkani exhuma, danza y juega con sus fantasmas —*apariciones*—, imponiéndose a las políticas de *desapariciones* forzadas.

En nuestro idioma, evocar y aparecer son dos verbos de raíz latina que indican cualidades de visibilidad muy diferentes. Evocar, del latín *evocare*, implica traer algo a la memoria, por efecto del recuerdo, o traer algo a la imaginación, por asociación de ideas. En esta palabra habita también la posibilidad de llamar a los muertos. Aparecer, del latín *apparescere*, es poner ante los ojos, manifestar, dejar ver, hacer acto de presencia, exigir la existencia o dar a conocer por primera vez. Quizás la forma sustantiva de este verbo, *aparición*, indica una zona de proximidad al arte de evocar.

---

1 “Con-memorar” es una palabra utilizada por el grupo Yuyachkani para aludir a la idea de recordar colectivamente.

Aparición, del latín *apparitio*, indica el acto de hacerse visible, de emerger ante los demás, y es una acción que involucra a los vivos, pero también a los muertos, pues alude a una figura real, imaginaria o fabulosa que alguien cree ver, un espectro o fantasma, comprometiendo la cualidad del ver como un acto de visión. (ídem)

Tales principios rigen la forma de operar de Yuyachkani hasta el día de hoy. Las acciones públicas más recientes del grupo no fueron diferentes. Sabemos que el mundo se vio inmerso en una pandemia de larga duración, que azotó en particular a países que alguna vez fueron colonia, los mismos donde el confinamiento ha resultado ser un desafío para grupos necesitados de articulación comunitaria, subversión y fiesta. Aun así, a pesar de los altos niveles de contagio aéreo por el virus covid-19, los artistas de Yuyachkani se arriesgaron. En medio de la gran inestabilidad política del Perú, organizaron intervenciones para unir esfuerzos a las protestas de noviembre de 2020 que se dieron en todo el territorio nacional, contra el golpe de Estado de Manuel Merino al entonces presidente Martín Vizcarra. Gracias a esta movilización, encabezada especialmente por la juventud peruana, que exclamaba “prefiero morir de covid a vivir en dictadura”, el acto anticonstitucional fue disuelto, dando lugar al gobierno de Francisco Sagasti.

En una de las intervenciones, actores de Yuyachkani, vestidos como viejos señores, buscaban lugares para desplegar su alfombra roja y plantar la bandera patria, con el objetivo de dar inicio a una ceremonia festiva por los 200 años de la Independencia. Sin embargo, esta búsqueda fue en vano, ya que sería irónico celebrar ante tantas deudas coloniales, ante la gran crisis política y sanitaria. “No hay nada que celebrar” (Vich, 2021). Solo es posible *con-memorar*: recordar colectivamente lo que en estos dos siglos ha repetido dinámicas de muerte, marcar lo que aún falta para alcanzar la independencia y la libertad.

En otra acción pública, en el mismo contexto de las protestas de 2020, las mujeres de Yuyachkani se sumaron a otras artistas<sup>2</sup> para crear *Marea Roja-ponte el alma*, cuyas participantes, vestidas con polos blancos y faldas rojas de Tondero, pintaron una gran masa con los colores de la bandera peruana, simbolizando “mátrias contemporáneas, cuyo rojo es el color del poder, la vitalidad, de nuestra menstruación, de la sangre derra-

---

2 En especial las organizaciones feministas Warmikuna Raymi y Collera Red.

mada en las luchas libertarias” (Correa, 2021b, p. 9). Tocando tambores para marcar la caminata en fila, las más de cincuenta activistas con sus mascarillas de protección antivirus portaban telas negras para recordar el duelo de la pandemia. Tal acción dialoga con los pañuelos de las Madres de Mayo, en lucha por la memoria de sus hijos desaparecidos en la dictadura argentina. También alude al episodio de la Caravana de la Muerte de 1783, cuando el rey de España ordenó a 92 mujeres de la familia de Micaela Bastidas y Túpac Amaru caminar descalzas de Cusco a Lima, para ser enviadas a México. Con los tobillos atados, en fila, solo 15 de ellas llegaron vivas del camino de 1,400 kilómetros, muriendo en el viaje del barco antes de llegar a su destino final.

Así, *Marea Roja* hace puente entre estos tiempos, *evoca* a las muertas y las hace aparecer en la plaza pública resignificadas, instaurando en la memoria la incidencia colonial del poder autoritario de ayer, golpista de hoy y genocida de siempre. Las artistas *terreirizan* el espacio con su ritual extracotidiano de recordar, tocar tambor, nombrar a cada víctima, llamando la atención a la mirada, visibilizando esas presencias descartadas por la Corona. Además, las *actrices-danzantes* llevan bordado en sus máscaras o escrito en sus brazos el nombre de mujeres desaparecidas o muertas por sus compañeros de confinamiento durante la pandemia, marcando nuevamente la insistencia de la violencia que desde la Colonia afecta a las mujeres por el solo hecho de ser mujeres. Al final, esta multitud femenina que baila al pie de los monumentos de los héroes de la Independencia, como San Martín, sacude la parálisis de las faldas rojas, desordena la caminata fúnebre y la fila formada por cuerpos equidistantes, como los de las nietas de Micaela Bastidas y de tantas mujeres que hasta hoy siguen obligadas a comportarse coreográficamente. El *terreiro* está armado para la subversión y la memoria: fiesta de encantamiento con las ancestras.

Una tras otra, pisando la huella de la compañera que iba adelante, en tiempo ritual, rompiendo la velocidad de la calle, en energía sutil, actuando juntas: mirando nuestra mano abierta dispuesta a dar, levantando y ofreciendo el brazo, tomando la falda con un puño y avanzando audazmente. [...] Estuvimos dos horas unidas, unísonas, buscando generar energía vital para nuestra gente a través del ritual. Incorporamos los giros hasta formar un círculo para bailar un huayno sin parar con la motivación interna del Taqui Onqoy, el movimiento de resistencia anticolonial, cuya característica principal fue la danza en las huacas sagradas y el abandono de todo lo

que trajo el conquistador. Luego, después de ese momento de ruptura, volvíamos al tiempo lento intenso, denso, digno, mientras sentíamos que el medio de la plaza se llenaba de jóvenes activistas, trabajadoras, feministas, estudiantes indignados y con rabia. (Correa, 2021b, pág. 9)

Junto a otros colectivos activistas, organizaciones sociales y una caurosa juventud que gritaba “se metieron con la generación equivocada”, que también producían prácticas de resistencia, los artistas de Yuyachkani tuvieron que salir a la calle, tuvieron que correr el riesgo porque contar estas historias era urgente. Anular el golpe era urgente. El cambio político solo fue posible porque se organizaron colectivamente esquivando el miedo, el virus y la muerte. Nadie se quedó en casa, intentando hacer una revolución detrás de la pantalla del computador o escribiendo solitarios textos en las redes sociales. La fuerza de la multitud en la calle no solo gritaba palabras de orden en las marchas, sino que construía dispositivos visuales, imágenes transitorias que enmarcaban, subrayaban poéticamente la urgencia de la transformación.

Las personas cargaban tanta muerte histórica y al mismo tiempo dolor por las pérdidas de una no resuelta y sin salida epidemia de Covid, de una crisis económica que recordaba los shocks neoliberales de García y Fujimori del siglo pasado. Llevaban también cientos de conflictos sociales sin solución, suspendidos, pendientes, relacionados con la salud, la minería, la agroindustria. (Correa, 2021b, p. 10)

Las movilizaciones de Perú y las acciones de encantamiento de Yuyachkani no tienen por qué ser modelos, más aún cuando tales aglomeraciones podrían acelerar los niveles de contagio que hace tiempo colapsaron el sistema de salud, dejando cuantiosos muertos en espera de una cama de hospital. Aun así, es importante mirar tales protestas que, a pesar de sus intenciones pacíficas, tuvieron respuestas truculentas por parte de las fuerzas de represión del Estado, lo que produjo la muerte de dos jóvenes y más de 70 desaparecidos. El riesgo para el cuerpo es antiguo en estos contextos de lucha (dentro y fuera de la calle), mucho antes del peligro del covid-19, y afecta principalmente a aquellas vidas consideradas desechables. Jack Bryan Pintado Sánchez y Jordán Inti Sotelo Camargo, las dos víctimas de balas policiales impunes, eran descendientes de campesinos andinos. La violencia por parte de la policía sigue siendo clasista, racista e institucionalizada.

Sacudir la memoria, exhumar las evidencias de la vida disidente, encantar comportamientos adormecidos y espacios de control: estas

marchas dependen de la comunidad, la multitud, del lenguaje, del parlante de la memoria. Dependen del movimiento de constelaciones de gentes diminutas antiheroicas que con sus cuerpos festivos, testimoniales y colectivos se enfrentan a una masa de cuerpos ausentes de la vida. Al fin, si el cuerpo no normativo molesta, que pueda aparecer y que contra toda parálisis colonial sea vehículo de transformación y soporte de otras escrituras, como en el poema de César Vallejo cantado/evocado por las danzantes de *Marea Roja*:

Ya va a venir el día; da  
cuerda a tu brazo, búscate debajo  
del colchón, vuelve a pararte  
en tu cabeza, para andar derecho.  
Ya va a venir el día, ponte el saco.  
Ya va a venir el día; ten  
fuerte en la mano a tu intestino grande, reflexiona,  
antes de meditar, pues es horrible  
cuando le cae a uno la desgracia  
y se le cae a uno a fondo el diente.  
[...]  
Ya va a venir el día, ponte el sol.  
Ya viene el día; dobla  
el aliento, triplica  
tu bondad rencorosa  
y da codos al miedo, nexo y énfasis,  
pues tú, como se observa en tu entrepierna y siendo  
el malo ¡ay! inmortal,  
has soñado esta noche que vivías  
de nada y morías de todo...

(Vallejo citado en Correa, 2021b, p. 7)



## Referencias bibliográficas

- Correa, A. (2021a). Rosa Cuchillo. *Revista Rascunhos-Caminos para la Investigación en Artes Escénicas*, 8 (1), 63-85.
- Correa, A. (2021b). Marea Roja-puente al alma: crónica de insurgencia y creación. *Revista Conjunto*, 198 (1), 7-10.
- Diéguez, I. C. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidad, performances y política*. Atuel.
- Diéguez, I. C. (2016). *Cuerpo sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Publicaciones UANL.
- Diéguez, I. C. (2017). De cuerpos y sombras. Sobre la mirada y la pérdida. En Ileana Caballero Diéguez, Maritza Farías, Iván Insunza y Lorena Saavedra (Comps.): *Poéticas del dolor: hacer del trabajo de la muerte un trabajo de mirada*. Ediciones Oxímoron.
- Le Goff, J. (1990). *Historia y Memoria*. UNICAMP.
- Pimentel De Souza, L. (2020). Tragedia, destino de los huesos: política de la ceniza y la exhumación. *Sala Negra*, 20 (1), 101-122.
- Rubio, M. Z. (2001). *Notas de teatro*. Grupo Cultural Yuyachkani.
- Rubio, M. Z. (2008). *El cuerpo ausente: performance política*. Grupo Cultural Yuyachkani.
- Rubio, M. Z. (2011). *Raíces y semillas: directores y modos de hacer teatro en América Latina*. Grupo Cultural Yuyachkani.
- Sánchez, J. A. (2017). *Ajenos bodys. Ensayos sobre la ética de la representación*. La uña rota-Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Saona, M. (2017). *Los mecanismos de la memoria: recordando la violencia en el Perú*. Fondo Editorial PUCP.
- Simas, L. A. (2013). *Piedras pequeñas: ensayos sobre calles, pueblos y terreiros*. Morula.

- Simas, L. A. (2019). *El cuerpo encantado de las calles*. Civilización Brasileña.
- Simas, L. A. y Rufino, L. (2020). *Encantamiento: política dolorosa de la vida*. Morula.
- Taylor, D. (2013). *El archivo y el repertorio: performance y memoria cultural en Las Américas*. Editorial UFMG.
- Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Vich, V. (2021). Nada que celebrar. *Revista Rascunhos-Caminos de Investigación en Artes Escénicas*, 8 (1), 282-285.

**Acompáñame, porque  
puede suceder... que  
pensemos la epistemología  
de la investigación en artes  
escénicas desde/con los  
procesos de acompañamiento**



## Lucero Medina Hú

Directora, dramaturga e investigadora escénica. Explora temas que vinculan cuerpo, memoria y archivo, y su relación con la escritura en el campo expandido. Profesora asociada del Departamento de Artes Escénicas de la PUCP y Magistra en Literatura Hispanoamericana (PUCP). Entre sus creaciones están *Extraño camino hacia mi voz* (2013), *Carguyoq-investigación acción escénica* (2018), *Pata de león* (2021), *Fiestas Centenarias y Ruta 7301* (2021) y *Un cuerpo* (2022). Ha sido directora asistente de *Discurso de promoción* de Yuyachkani. Forma parte de La Terminal Colectivo, con quienes desarrolla proyectos sobre migración e identidad, y del Seminario Permanente de Investigación Artística del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana (México).

# Acompáñame, porque puede suceder... que pensemos la epistemología de la investigación en artes escénicas desde/con los procesos de acompañamiento<sup>1</sup>

Lucero Medina Hú  
Pontificia Universidad Católica del Perú<sup>2</sup>

*Te miro. Estoy a tu lado. Mejor dicho, estoy contigo, pero me va a costar tiempo darme cuenta de lo que significa ese estar, me va a tomar tiempo. Soy un animal lento. No me creerás cuando te lo diga porque escuchas las incesantes preguntas que hincan mi lengua, la idea reluciente que asoma cuando dudas, porque —aparentemente— puedo estar un paso adelante de ti. Pero no. Así no funciona. Yo misma me demoraré en darme cuenta.*

En el panorama de la profesionalización de los/las artistas, las preguntas que abordan las formas en que generamos conocimiento desde el arte y las metodologías que contienen estos procesos son parte de discusiones vitales en las instituciones educativas. Pero no se quedan allí, atraviesan imaginarios sobre las formas de trabajo de los/las artistas y también preguntas vitales dentro de la comunidad de docentes y estudiantes. ¿Existe un solo camino para investigar-crear? ¿No es acaso aquello que he hecho toda mi vida? ¿Cómo le doy forma a un proceso de esta naturaleza, a veces tan incierto, y que me desborda? Estas preguntas son un eco de lo que he escuchado de mis colegas docentes, también artistas; que, a su vez, recogen mis propios ecos y tocan una fibra que me inquieta: los procesos de acompañamiento de investigación.

---

1 Todo mundo nuevo tiene un mundo que lo precede, dice Úrsula K. Le Guin (2021) y por eso quisiera reconocer que el hecho de que este escrito exista es porque alguna vez alguien me invitó a pensar en mi experiencia en la investigación-creación. Por eso, agradezco la invitación de Mirella Quispe y Josué Castañeda para la edición 2021 de Sala de Parto en la mesa ¿Qué enseño cuando enseño a investigar?, compartida con Jorge Dubatti y María Teresa Paulín. Por la conversación surgida desde nuestras experiencias en aquella mañana de octubre, la iniciativa de escribir sobre mi proceso como acompañante tomó cuerpo y aquí está. Y, por supuesto, dentro de este agradecimiento están quienes acompañó y acompañé. Sin su mundo, este mundo mío no sería posible. A ellxs, Analucía, Gabriela, Gianella, Renzo, Steve, Sophia, Rodrigo, Carla, Diana, Gabriela, Kimberly, infinitas gracias por confiar en mí.

2 Magistra en Literatura Hispanoamericana y profesora asociada del Departamento de Artes Escénicas.

La palabra precisa para este proceso es el de “asesoría”, pero también se usa “dirección”, labor que no solo recae en obtener un producto final, el documento de la tesis, sino que es una experiencia que se despliega en el tiempo atravesando pensamientos, haceres y sentires, es decir, atravesándonos. En la investigación-creación, la asesoría también implica entrar en contacto con el proceso creativo de cada estudiante, el cual generará un documento reflexivo. Así, retomo el verbo “asesorar” para iluminar sus implicancias desde otro verbo con el que nombro mi práctica: “acompañar”, y que considero nos puede invitar a reflexionar sobre el repertorio de gestos que contiene la asesoría o dirección de tesis. Desde allí me pregunto: ¿qué pueden decirnos los procesos de acompañamiento sobre las formas de conocer desde el arte?, ¿cómo se acuerpa el acompañamiento?, ¿qué territorios nos pide explorar o redescubrir, a qué fronteras nos lleva?, ¿de qué nos salva?

*Recién me hago estas preguntas porque es mi primera vez como asesora. Soy artista escénica y docente: investigo, escribo, dirijo obras, me performo a mí misma, pero esta es mi primera vez. Por eso, cuando llegó el mail preguntándome si estoy interesada en ser tu asesora, respondí que sí, nerviosa, que sí te acompañaría en el proceso de la tesis. Acompañar. Me tomará tiempo aprender sobre este verbo, sus resonancias, sus retos. ¿Cómo te puedo guiar si muchas veces me siento tan perdida? Como ahora, que estoy contigo por primera vez en esta sala. Dudo mucho, aunque no parezca, porque soy un animal lento que, además, piensa mucho.*

Acompañar como ir juntos y habitar un sendero. Desde su raíz etimológica, “acompañar” significa compartir tiempo y espacio con alguien más. Quisiera ahondar justamente en ese habitar juntos ya que considero que al acompañar vamos cocreando un lugar con el otro y para el otro. Así, acompañante y acompañado alimentan un vínculo que se desarrolla en el tiempo y, como resalta Gastón Pineau, genera “un movimiento hacia una paridad de relación, incluso con una disparidad de posición, de lugar. Esta paridad tiene por objeto generar pares, semejantes y emparejamientos” (Pineau, 1998 como se citó en Bischoff & Velázquez, 2016). Acompañar, entonces, nos coloca ante la posibilidad de crear maneras de encontrarnos, no solo desde aquello en lo que resonamos sino también desde la disonancia. Y la palabra “crear” aquí tiene mucho sentido para tender puentes entre uno y otro.

Donna Haraway (2019) nos invita a reflexionar sobre el tiempo actual, poblado de tantas pérdidas de ecosistemas, genocidios de personas y otros organismos, agotamientos de lagos y ríos, y una amplia lista de sucesos que nos llevan a un punto irreversible. Frente a ello, nos propone generar parentescos, cultivar formas de organización basadas en el *sim-poesis* que nos permitan “generar-con-devenir-con, componer-con” (p. 158). Así, ponemos nuestra atención en el pariente que no es solo alguien ligado a una genealogía personal y humana, sino todos aquellos con quienes estamos ligados en este tiempo habitado por multiespecies. Entrar en estas narrativas otras permite la entrada de la fabulación para imaginar qué otros tipos de relaciones son posibles para restituirnos como formas vivas. Desde que leí esto me pregunté, ¿cómo reimaginar mi propia forma de acompañar?

Mi lugar de acción es una universidad privada en la ciudad de Lima, Perú. Mi campo de creación está íntimamente relacionado con la escritura, el archivo y la expansión de estos hacia territorios otros como la escena. Desde ese lugar y experiencia, los procesos de acompañamiento en investigación desde las artes me han conectado con búsquedas muy personales de jóvenes creadores/as donde las memorias intergeneracionales han estado presentes. Sumergirme en archivos personales y públicos ha sido mi modo de encontrar preguntas que me guíen y me permitan configurar narrativas otras para, desde allí, seguir el instinto de mis estudiantes en sus investigaciones. Ni ellos/as ni yo sabemos lo que va a pasar, ni tenemos idea de cómo llegar. Pero sí hay algo que yo sé: nos reescribiremos constantemente en el proceso porque lo que está en juego es la creación de un mundo posible.

La atención a sus espacios creativos ha requerido de mí activar el cuidado y la contención, ya que el deseo de abordar preguntas tan íntimas es también un acto que resuena con lo colectivo y despierta silencios que, una vez conjurados, es difícil acallar. Por ello, decir que “asesoraba procesos” me era insuficiente para contener la montaña rusa de sensaciones que nos atravesaban, porque lo que estaba en juego no era solo crear una obra o graduarse, sino activar sentidos sobre las narrativas de vida que se ponían en escena. Tampoco creo que enseñara a descubrir lo que aún no existía. Más bien, puedo decir que empecé a estar más atenta a qué significa investigar-crear en estos tiempos desde América Latina. Esa es la pregunta que me inquieta.

Hay diversas urgencias que atraviesan las artes en las instituciones de educación superior y, en la universidad, el campo de la investigación-creación ha sido tocado de muchas maneras<sup>3</sup>. Trastocado, diría yo, para convivir con los estándares del conocimiento científico e ir encontrando un lugar. María José Contreras (2020) llama la atención sobre esto desde el panorama chileno, muy cercano a los escenarios de otros países latinoamericanos:

Muchas veces las universidades y la institucionalidad política intentan responder a la coyuntura entre artes e investigación aplicando modelos abstractos que parten de definiciones genéricas sobre “el arte”, “la ciencia”, “el conocimiento” y “la investigación”. Como todo mapa, esta manera de pensar la relación entre artes e investigación produce una representación de la realidad, que de una u otra forma, simplifica y reduce el riquísimo territorio en que la creación y la investigación entran en diálogo efectivo. (p. 22)

Contreras (2020) ilumina un punto central en la porosidad de relaciones entre arte e investigación pues las maneras en que respondemos a ambas implican situarse en un tiempo y espacio específico, una pregunta por el lugar desde el cual decimos o hacemos qué, en nombre de qué o de quién y para quién. También pondría en escena esta pregunta: ¿debido a la ausencia o invisibilización de quién? Como ella misma señala, la investigación artística no se basa en modelos abstractos sino en las condiciones particulares de producción activadas por personas. Por tanto, lo que también está en juego es el aspecto relacional de quienes intervienen en los procesos.

Quizás es por ello que el develamiento de nuestras formas de creación y pensamiento también ha sido acompañado por denuncias sobre las relaciones de poder que se establecen entre profesor/a y estudiante. Esto pone en tensión metodologías que sostienen una red de formas violentas heredadas, sutiles a veces; otras veces, no. Esa red nos toca y ha abierto una brecha necesaria para preguntarnos cuántas de estas formas de

---

3 Este tema es central para repensar las pedagogías y, si bien no es algo que desarrollaré en este escrito, sí debo señalar que tanto Rivera Cusicanqui (2018) como Boaventura De Sousa Santos, en *Educación para otro mundo posible* (2019), llaman la atención sobre la mercantilización de la educación y las formas de conocer asociadas a la rentabilidad. Este último lleva una mirada crítica en específico a la universidad y el conflicto de su lugar en la sociedad al plegarse a responder como una empresa a sus necesidades. Frente a ello, propone una pedagogía del conflicto que permita crear una experiencia pedagógica emancipadora para y con las personas. Los lugares del arte en esa tarea de emancipación son otros territorios por abordar.



enseñar y aprender en el arte son también parte de nuestro linaje como artistas y se entretajan con nuestras acciones.

He encontrado en las epistemologías del sur y en el feminismo que propone una mirada interseccional formas de mirar con atención estos procesos. Quizá porque lo que proponen ambos es volver a mirar con todo el cuerpo, mirar para hacer al otro aparecer, y aparecer una misma en medio de la crisis. Por ello, quisiera ahondar en lo que nos recuerda Silvia Rivera Cusicanqui (2018) sobre el significado de la palabra aimara “ch’ixi”:

Se trata de un color que por efecto de la distancia se ve gris, pero al acercarnos nos percatamos de que está hecho de puntos de color puro y agónico: manchas blancas y negras entreveradas. Un gris jaspeado que, como tejido o marca corporal, distingue a ciertas figuras —el k’usillu— y a ciertas entidades —la serpiente—, en las cuales se manifiesta la potencia de atravesar fronteras y encarnar polos opuestos de manera reverberante. También ciertas piedras son ch’ixi: la andesita, el granito, que tienen texturas de colores entreverados en manchas diminutas. (p. 79)

Para Rivera Cusicanqui, lo ch’ixi puede ser entendido como una condición que no se basa en la pureza sino en aceptar la contradicción e ir de la mano con ella. Por ello, también configura una forma de mirar el mundo con una lente oblicua que acepta la opacidad para crear sentidos. Es la “mancha” lo que nos invita a adentrarnos en aquello que está entreverado en nosotras. Mis acompañamientos no dejan de ser herederos de esa mancha, y es partir de ella que puedo atender cómo en ese estar juntos/as se entremezclan imaginarios, sensaciones e historias de vida muy concretas, cuya marca patriarcal y colonial está presente en nuestros territorios personales y colectivos. Nuestras formas de conocer o aquello que está institucionalizado como forma válida de conocimiento entran en relación directa con esa variable. Las zonas grises o manchadas en nuestras relaciones son aquellas que hay que volver a mirar, y el acompañamiento de los procesos de investigación nos pueden revelar lo que aún no llegamos a vislumbrar. Abrirse a ese archivo de prácticas, dejarse penetrar por él y habitarlo de forma crítica es parte de la tarea.

Por ello, considero que, al situar nuestras formas de acompañar, podemos atravesar las fronteras de nuestros vínculos y transitar ese frágil equilibrio que se construye con el otro. En ese ir-volver, acompañante y acompañado/a aparecen no como dos polos opuestos marcados por quién

sabe más o quién sabe menos, sino que se reverberan uno con otro desde ese no-saber, en la atención a lo que está por venir.

*En los encuentros que siguen revisaré tus avances, iremos poco a poco con el plan de tesis y dudaré, porque las opciones podrían ser tantas. Quieres hacer una obra, quieres explorar en tu historia personal, en tus objetos, en la relación con tu cuerpo; quieres trabajar con tus memorias. Y también con la memoria de tus otras compañeras de escena. Yo estoy en eso también. Ya no me siento tan perdida cuando te escucho hablar, quizá vamos caminando el mismo sendero, tú con veintitantos años y yo asomando a los cuarenta. “Acompáñame...” ¿Has escuchado esa canción? Es de Rocío Dúrcal y Enrique Guzmán. Una tía mía siempre colocaba ese disco. No la había escuchado desde que murió, pero ahora... Acompáñame. Quizá el peso en nuestras pisadas hará notar la distancia de nuestra edad. Quizá, también, el hecho de que me digas que no conoces la canción porque me preguntas si es antigua. El cuerpo le da peso a nuestros pensamientos, dice Marie Bardet. Te la canto: “Acompáñame, porque puede suceder, acompáñame...”<sup>4</sup>*

Hay una entrega muy particular en cada conversación, en la revisión de algún texto para dar comentarios, en la apertura de la bitácora de trabajo, la asistencia a los ensayos de creación o en la preparación de una sustentación. Todo ese repertorio de acciones constituye una red de intimidad. Quienes acompañamos nos estamos dando al otro, y el acompañado también se nos da. Nuestros tiempos y cuerpos se entretajan, no hay duda. Creo que la valoración de la entrega no es cuantificable para determinar quién da más o menos, como si fuera una relación mercantil. El acompañamiento no solo se percibe, sino que se puede dar cuenta del mismo a través del vínculo que se cocrea. Dejarse tocar y transformar por lo que irradia dicha acción no es una tarea sencilla ya que nos pide habitar el mundo desde/con el otro.

Por ello, me gusta pensar en las posibilidades que provocamos al pensar en acuerpar el acompañamiento. Daniela Rea (2020) dice que “el

---

4 “Acompáñame” (1966) es una canción que cantan a dúo Rocío Dúrcal y Enrique Guzmán. Aquí, una de las versiones que más he escuchado mientras escribía el texto <https://www.youtube.com/watch?v=f6nDfcIUvOk>

acuerpamiento siempre es femenino no solo semánticamente. Acuerpar es hacer comunidad con otras. Acuerpar es hacer la palabra abrazo, es hacer palabra que abraza, es abrazar acercando todos los cuerpos que no están”. Podemos entender este acuerpamiento desde una mirada feminista que propone maneras otras de conocer, de ponerse en relación con el mundo, en continuidad de los cuerpos presentes y ausentes. Por tanto, al acuerpar, como ella señala, creamos comunidad. Dentro de los procesos de acompañamiento, este acuerpar es en sí una forma de conocer, cuyos ejes son tanto el cuerpo de quien investiga como los cuerpos con los que se pone en relación.

La preposición “con” es la llave de esa relación y Marie Bardet nos hace partícipe de ella cuando señala que pensar el cuerpo desde las relaciones “entre”, “con” y “como” gestos es “la posibilidad de abarcar de manera precisa una continuidad entre corporeidades, medio ambiente, creación técnica, organización social, modos de vida, maneras de sentir-pensar, etcétera” (2019, p. 97). Todas estas dimensiones son la trama de sentido de los procesos de investigación y creación, atraviesan el acompañamiento y vuelven cada una de sus experiencias en algo singular. Así, como señala Contreras, “en la práctica (performativa), cuando los cuerpos están en acción, vibrantes y deseosos, las dimensiones son mestizas y por tanto resta poco espacio para que emerja siquiera el binarismo entre investigación y creación” (2020, p. 32).<sup>5</sup> Esta dimensión mestiza puede espejarse en la “mancha” de Rivera Cusicanqui, que se hace visible en los cuerpos de quienes participan de la creación. Y es también desde esa mancha que las fronteras entre investigación-creación pueden volver fértiles, ya que nos anima a no detenernos en el límite, sino a entrar-salir, rodear, bordear. Este recorrer lo hacen los cuerpos con todas las implicancias sobre y tras de sí.

La idea de pensar cuál es el lugar de la que indaga, la visibilización del locus de enunciación, el vínculo entre sujeto y el objeto, quiero decir, la ruptura de fronteras entre los conceptos de descubrimiento y justificación,

---

5 María José Contreras propone el término de investigación performativa en vez de investigación-creación o desde la práctica, para acercarse a las experiencias de las compañías chilenas que aborda su estudio. En ese sentido, brinda una definición: “entendida en senso lato como prácticas creativas, en particular en el ámbito de las artes vivas, orientadas a generar conocimientos encarnados y que con este fin, incorporan elementos, tácticas y mecanismos de investigación” (p. 23). Esta mirada de Contreras me permite poner atención sobre cómo en las definiciones que hacemos también situamos nuestra aproximación a las prácticas que investigamos desde el cuidado.

las formas en las que el género influye en la concepción del conocimiento. (Alvarado *et al.*, 2020, p. 29)

Por ello, creo que la misma pregunta por el lugar de quien indaga, por cómo lo personal atraviesa nuestros procesos de investigación-creación y les da peso, se vuelve tan relevante para situarnos, y a quienes acompañamos, esta inquietud también nos atraviesa. María Galindo nos recomienda, como parte de su bibliografía básica de feminismo, “te propongo que te leas a ti misma en profundidad” (2022, p. 44) porque es desde esa lectura íntima que se entra en contacto con los lugares de enunciación que vamos construyendo. Esa *lectura de una misma* nos revela por dónde discurre nuestra inquietud de investigar sobre algo en particular y nos permite iluminar el camino. En la investigación-creación estas son preguntas inquietantes y necesarias ya que nos permiten situar a los cuerpos de acompañante y acompañado dentro de la toma de decisiones y riesgos durante el proceso.

Uno de mis mayores retos como acompañante ha sido —y sigue siendo— el aprender a mirar, a escuchar y a estar con todo el cuerpo, provocar ese estado en el que estoy con el otro y para el otro. Por ello, creo que el vínculo que se crea entre acompañante y acompañado activa la condición de testigo. José Antonio Sánchez sitúa al testigo en “una constante toma de decisiones sobre la conveniencia de la inacción y la necesidad de la intervención” (2016, p. 303). Desde esa mirada, resalto cómo él señala que la intervención debe estar a la altura de “restituir la complejidad de la experiencia” (p. 303). Un cuerpo que se sabe testigo del otro, y desde el silencio y la escucha deja sentir su presencia, es un cuerpo que puede dar cuenta del otro y se sabe responsable de ello. Desde esa dimensión ética, un testigo acuerpa para estar a la altura de la experiencia.

Vuelvo a María Galindo (2022), quien cuenta cómo la acción de grafitear en las calles la ha puesto en contacto con cuerpos en colectivo que despliegan formas otras de responder a los mandatos patriarcales y su violencia. Así, su *poner el cuerpo* implica no anteponer uno heroico o militarizado sino “un cuerpo vulnerable, sensible, sensual, creativo, desarmado y no violento” (p. 122). ¿Podemos pensar, entonces, que en la academia un cuerpo investiga desde su vulnerabilidad, desde su sensualidad? ¿Cómo acompañar estos procesos? En este momento, estas son las preguntas que me recorren, no creo llegar a esbozar respuestas, pero sí la siguiente idea: si el acompañamiento es un acto de entrega, es también un acto de riesgo

y, al ser testigos de ellos, tenemos mucho poder para desarmar mundos que están por crearse o para inspirar a que cobren vida.

*Necesitaremos encontrar una forma de andar ese camino que quieras. No te lo digo, pero pienso que necesito leer más para estar a la altura de tus deseos. Lo que te digo es que vayas a la acción, que no esperes encontrar la pregunta perfecta para empezar a probar, que la busques en ese encuentro con tus actrices, que la pregunta aparecerá con sus sombras y luces, porque la estarás conjurando. Mentira. No uso la palabra conjurar, pero esta palabra vendrá después porque creo que nada de esto solo se desarrolla en el plano terrenal, creo que hay una energía que se despliega en esos encuentros.*

*El camino también es el polvo del camino  
Lao Tse, El libro del Tao*

*¿Tienes miedo? Yo también. ¿Te sientes perdida? Yo también. Pero soltamos unos papeles, escribimos, tachamos, escribimos, recuperamos, nos reescribimos, no hay otra manera. Llegamos, creemos, a buen puerto. “Pon tu mano, sobre mi mano, y a tu lado todo el mundo correré. Ven conmigo, cierra los ojos, y en silencio, sin palabras, yo mil cosas te diré...”*

*Acompaño como quien busca al otro para no perderse.*

*Otra mirada para descentrarse.*

*Otra mirada otra para reencontrarse.*

*Acompaño para atreverme.*

*Acompaño desde la incerteza.*

*Acompaño como me gustaría que me acompañen,*

*y allí a veces me equivoco.*

*Me equivoco*

*porque no se trata solo de mí.*

*Se trata de mi*

*al estar*

*con*

*Acompaño para no perder las palabras.*

*Acompaño para convocar la imagen que falta,  
para conjurar juntos/as*

*eso que nos hicieron callar.*  
*Acompaño para que la piel del pensamiento vibre*  
*y no se seque.*  
*Acompaño para guardarme de lo estéril.*  
*Acompaño para desacompañarme del miedo.*  
*Acompaño para no olvidar.*  
*Acompaño aunque me canso.*  
*Acompaño para poder levantarme de la cama.*  
*Acompaño para recuperar a quien fui.*

*Iré a tus ensayos. De seguro, vamos a necesitar más tiempo. No se trata de llegar simplemente, sino de darle tiempo al proceso. Un mes más, quizá sea suficiente. Iremos escribiendo el documento sobre la marcha. No, no importará que te pases del plazo. Estás creando un mundo, ¿te das cuenta? Y cada mundo forma sus cuerpos, cada cuerpo forma sus mundos.*

Al acompañar, contenemos y sostenemos, pero también nos sostenen. Creo que esa es una condición relevante del acompañamiento en los procesos de investigación-creación: estamos allí no porque lo sepamos todo; al contrario, estamos allí para ser testigos de los mundos posibles que están por crearse. Como señala Úrsula K. Le Guin:

Para hacer un nuevo mundo definitivamente se comienza con uno antiguo. Para encontrar un mundo, tal vez tienes que haber perdido uno. O, tal vez, tienes que estar perdido. La danza de la renovación, la danza que hizo al mundo, se ha bailado siempre en el filo de las cosas, en el borde, en una orilla brumosa. (2021, p. 208)

Ir por ese borde, por esa orilla brumosa, es por esos territorios que acompañamos. Es un camino con subidas y bajadas, en algunos momentos pisaremos barro, o en otros, la hierba fresca; muchas veces no sabremos por dónde ir, pero al caminar juntos/as estamos creando la posibilidad de coexistir. Creo que una de las preguntas que más he escuchado al acompañar es: ¿qué hago? Esa pregunta me lleva a mis límites, y al escucharla he sentido mucha responsabilidad y la respuesta con la que me he sentido más útil es “no sé, veamos, probemos, juguemos”. Si estamos creando algo, el desconcierto es parte del hallazgo. Pero ¿qué tal si compartimos ese miedo juntos y lo acuerpamos también juntos?, ¿qué tal si te acompaño a crear ese mundo? “Hacer algo es inventarlo, descubrirlo, develarlo” (Le Guin, 2021, p. 206). Yo solo soy testigo, pienso y recuerdo.

*No lo sé aún, pero llegaremos al momento en que compartas tu obra. Y yo temblaré, sonreiré. Aún no lo sé. Tiemblo. Veré a la gente alrededor, a tus amigos, tus papás, a mis compañeros y compañeras artistas y docentes. Tiemblo. Y te veo tan serena que me sonrojo. No todas las veces una ve que se crea un mundo ante nuestros ojos. Tú lo estás creando.*

¿De qué nos puede salvar ser acompañantes? ¿Qué nos puede dar acuerpar nuestra entrega al proceso de quien acompañamos? Muchas respuestas vienen a mí, todas tratando de encontrar un lugar en este párrafo. Respiro. Si de algo me ha salvado el sostenerme del verbo acompañar es de mí misma. Puede parecer exagerado decir que yo misma me salvo, pero es que, en realidad, al acompañar, es el otro o la otra quien me salva. Porque al decir “yo misma” estoy diciendo también “la forma en que me educaron”, “las manos que me tocaron y a las que no supe decir que no”, “las instituciones en las que he trabajado y de las que no supe cómo salir a tiempo sin temer que nunca más me dieran trabajo”, “los procesos creativos llenos de belleza pero sostenidos en una silenciosa violencia”, “las veces en que me dije que no era suficiente”, “las veces en que creí que alguien no era suficiente”, “el miedo a algún día tener el valor de decir todo lo que estoy compartiendo en este momento”. El miedo. Nuestros miedos.

Los procesos de educación dentro de las artes escénicas se han abanderado en el miedo y se han vuelto parte de su tradición, incluso el miedo a los cursos de investigación es uno de esos síntomas. Nos reímos del miedo a la tesis que pulula en memes muy ingeniosos y a veces terriblemente ciertos, y le damos *like*. Pero si más allá de diferenciar en investigación sobre o desde las artes vemos cada uno de esos procesos como un acto de creación, creo que podemos vincularnos con nuestras formas de conocer de un modo menos soberbio y más fértil. Suely Rolnik (2019) hace mucho despertó una idea en mí que no me ha soltado, ella llama a esa pulsión como el saber-de-lo-vivo. Creo en la capacidad que tiene la investigación artística para llevarnos a explorar la liminalidad de las fronteras del conocimiento, en afirmar nuestra búsqueda de identidad y de lenguaje, en conectarnos con lo vivo en tanto posibilidad de transformación constante.

Entonces, el acompañamiento germina maneras otras de conocer, y por ello creo que la mirada que el feminismo le ha dado a esas maneras otras nos conecta con la necesidad de releer el mundo desde narrativas diversas que no borran el conflicto, sino que se adentran en sus raíces

y penetran en el micelio. La figura del micelio, la red de filamentos que crean los hongos bajo el suelo y que permiten una interconexión, es una metáfora precisa de lo que convoca el acompañamiento de manera silenciosa y poderosa. Acompañarnos así nos permite activar un pensamiento miceliar, que esté atento a esa interconexión constante e interdependiente entre todo aquello que está vivo.

Crear mundos es una responsabilidad, y si en el arte convocamos a esa acción, podemos preguntarnos para quiénes los creamos, por qué hoy. Más allá de cumplir con las necesidades mundiales, regionales y locales a las que cada vez deben responder las universidades donde las carreras artísticas se insertan, nos toca recuperar el sentido del acto creador dentro de la formación del ser humano. Por ello, me detengo a pensar un momento en cómo estamos acompañando los procesos de creación de nuestros/as estudiantes. Es cierto, el acompañamiento no se ve pero, como el micelio, es lo que permite tejer dentro de las capas de la tierra una red necesaria para la supervivencia. No se ve, pero es sobre esa red que se sostienen nuestros pasos sobre el mundo, y se sostendrán aquellos que pasen por el sendero que hemos trazado.

Sostener el acompañamiento como un acto que activa un pensamiento miceliar me ha permitido relacionar la investigación y la creación con mi lugar en el mundo y, desde allí, reimaginar qué heredaré y qué no de las prácticas de mis maestros/as. Está en juego el propio linaje, la propia constelación que permitirá que esos mundos posibles de las creadoras que acompañé sigan vivos. Que todas sigamos creativamente vivas.

*Y sí, habrá que terminar este proceso con un documento. Un documento escrito que acompañe todo lo vivido, un documento que dé cuenta de tu mundo. Sí, nos quedará mucho por hacer. Como dice Cristina Rivera Garza, escribir es hacer presente, y ese documento nos recordará siempre las resonancias de tu paso por el mundo que creaste. Pero ahora abrázate, abraza a tus actrices, a tu productora, a tus compañeras, a tu familia. Y luego, si queda tiempo, abraza a este animal lento en tu memoria. “Tú bien sabes, que te espero... y que no te olvidaré”. Viviré todo esto, pero aún no lo sé. Ahora recién estoy contigo en este primer día de asesoría. Te miro. Estoy a tu lado. Lenta será mi entrega, soy solo un animal que te mira. El disco que escuchaba mi tía se llenó*



*de hongos, ¿sabes? Nadie más lo escuchó cuando ella murió, el disco decidió ser vida para otras vidas. Ser vida para otras vidas, por eso estoy contigo. Mejor dicho, respiro contigo. Acompáñame a transitar este proceso que será efímeramente nuestro. Podría decir, como uno de esos memes memorables, acompáñame a ver esta triste historia y reír —reiríamos juntas—, pero en realidad, te diré acompáñame, porque puede suceder que a la tesis la llegues a querer... acompáñame, acompáñame, acompáñame.*

## Referencias bibliográficas

- Alvarado, M., Fischetti, N. y Fernández, V. (2020). Epistemologías feministas: conversaciones (in)interrumpidas. En M. Alvarado (Ed.), *Feminismos del Sur. Recorridos, itinerarios, junturas*. Prometeo libros.
- Bardet, M. (2019). Hacer mundos con gestos [Epílogo]. En A. G. Haudricourt (Ed.), *El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos*. Cactus.
- Bischoff, O. y Velázquez, S. (2016). *El acompañamiento: definición y posturas*. ETRES. <https://etreserasmus.eu/?PosturesEs>
- Contreras, M. J. (2020). Jugar al cadáver exquisito o cómo lindar experiencias de investigación performativa. En M. J. Contreras, P. Cisternas y R. Gómez (Eds.), *Cadáver exquisito: tres experiencias de investigación performativa en Chile*. Editorial Osoliebre.
- Galindo, M. (2022). *Feminismo bastardo*. Isole S.A.C.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Le Guin, U. K. (2021). Hacer mundos. En V. Gerber (Ed.), *Una orilla brumosa. Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura*. Gris Tormenta.
- Rea, D. (2020). *Ya no somos las mismas: Y aquí sigue la guerra*. Grijalbo.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón Ediciones.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón Ediciones.
- Sánchez, J. (2016). *Ética y representación*. Paso de Gato.

**“¿Qué querés ser cuando  
seas grande?”**



## **Marianella Morena**

Dramaturga, directora de escena y docente. Dialoga con lo real desde el presente personal y político, comprometida con su contexto y tiempo.

Sus obras son programadas y giran por Argentina, Brasil, Bolivia, Ecuador, Colombia, Venezuela, EE. UU., España, Alemania, Francia, Paraguay, Chile y México. Premiada en Francia con el Premio Molière; por el Centro Cultural de España, en dos ocasiones; por la UBA, con el Premio a Espectáculo Extranjero, y nominada en dos oportunidades a los premios ACE. Sus textos dramáticos se han publicado en Uruguay, España, Cuba, Francia y México. Entre sus últimas obras figuran *Muñecas de piel* y *Fuenteovejuna, historia del maltrato*.

# “¿Qué querés ser cuando seas grande?”

Marianella Morena  
Montevideo, Uruguay

Cuando tenía seis años, me preguntaron en una reunión familiar: “¿Qué querés ser cuando seas grande?”. Y respondí: “Hombre, cuando sea grande voy a ser hombre. Voy a ir a EE. UU. y me voy a cambiar el sexo”. El recuerdo se fijó en mi memoria como un cuadro silencioso.

Esa niña desesperada, que tira un misil en una reunión familiar, no estaba planteando un cambio de sexo, ni de identidad de género, estaba gritando: ¡quiero igualdad, quiero libertad! Me llevó mucho tiempo que no me doliera el pasado, cada tanto me visita esa niña y me pide que la defienda, que no la olvide. Por eso, me comprometo con proyectos que tienen que ver con mujeres; lo hago por ella, que no recibió respuesta, que ya no está más, como no lo están las mujeres con las que trabajo. No están, pero siguen estando.

Vivía en un pueblo pequeño, sin teatro, y con una familia de tradición rural. Mi primer contacto con la libertad fue la imaginación, ese sitio donde no entran ni la religión, ni la represión, ni las convenciones más obtusas —sean políticas, sociales o culturales—. Lo descubrí en la escuela, un colegio de monjas donde mi comportamiento no era el más acorde a la disciplina; pero la mente me dio respiro, ahí, donde todo es posible.

## 1. Formas del “no”

2009

Cuando ensayábamos *Las Julietas*, aplicamos a dos fondos públicos (uno nacional y otro departamental), pero no ganamos. Entonces, miré para el costado, vi cuatro sillas en la cocina de mi casa y unos discos en la mesa de trabajo, y les dije a los actores: “Vamos a alejarnos del *no tengo* y vamos a concentrarnos en el *tengo*”. El fracaso será una oportunidad. Y así lo vivimos.

No tenía un texto dramático, no tenía dinero. Tenía cuatro artistas dispuestos a jugar conmigo, ideas, ganas y un verano para trabajar. No tenía nada y tenía mucho. Cambió la perspectiva. Me desvinculé del concepto de puesta, es decir, montar en línea cronológica para adentrarme

en la construcción de una poética. Esta no es una obra para ser representada. No. Estamos escribiendo para la escena, para la realidad propia. Esa ecuación, producto de la economía, es la que define un punto de vista que titulo: *capitalizar la adversidad*. Si bien no gané plata ni premios en Uruguay, en Buenos Aires nos dieron el premio a Mejor Espectáculo Extranjero Teatro del Mundo; postulé al festival Fringe en Madrid entre más de 1000 obras internacionales, quedamos seleccionados y viajamos en julio del 2013. Desde la austeridad, desde la convicción: somos y hablamos desde quienes somos. He ahí el motor y sus constantes desafíos a los *sí* y a los *no*.

Con *Las Julietas* abro un boquete sobre la investigación, lo popular y el dinero. También entendí algunas cosas fundamentales: los otros no definen si tu trabajo vale o no. Eso entendimos en equipo para disfrutar a lo grande, dejamos de ser perdedores para reírnos y ahí empezamos a ganar: desde la alegría nada te destruye. *Gano-pierdo* y a la inversa, porque esos no son los parámetros para crear, para ser. Gano cuando no se terminan las preguntas. Pregunto en voz alta. El punto de vista, la convicción, los recursos y el relato. El lenguaje escénico rioplatense —tan elogiado en Europa— es producto de no morirnos ahogados en la crisis (continua, perpetua, heredada), porque si no se hace no se existe y, aun así, la obra no está garantizada. Entonces, con lo que se tiene a mano se decide, se elige, se elabora. Las escrituras dramáticas ya no son las determinantes ni las protagonistas, ni las que presentan una obra en sociedad como en el siglo XIX. No. Son las escrituras escénicas las que definen este siglo; es la subjetividad de un artista y su filosofía teatral para plantear la pregunta desde un colectivo que dialoga con otro colectivo, desde una ficción que se renueva desesperadamente para estar viva. Viva, en lo efímero de lo vivo.

Claro que si fuese Ariane Mnouchkine y contase con el subsidio estatal —no siendo un teatro público— de millones de euros anuales, el lenguaje sería otro, la escena sería otra, la cantidad de artistas en escena también. Tan simple como eso. La economía nos ha definido, es imposible escapar.

## 2010

Estrenamos *Antígona Oriental* en el teatro Solís de Montevideo, previo a una gira por América y Europa. Un espectáculo con un coro de veinte ex-

presas políticas de la última dictadura militar y cinco actores profesionales en escena. Hacíamos denuncias con nombres y apellidos a personas que no estaban procesadas por la justicia, debido a la ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado que las ampara. Pensé que podríamos tener algún tipo de problemas, pero no pasó nada. En las giras me preguntaban si tenía miedo, concretamente en Colombia; también en España. No pasó nada, nunca, salvo algunos mensajes que recibí en tono positivo, gente que me esperaba a la salida de las funciones. Hubo cobertura en la prensa uruguaya, a excepción de un semanario (de izquierda) que no nos publicó nada.

## **2018**

Fui invitada por la Universidad de La Habana a un encuentro de directores y docentes, habría coloquios y podría ver teatro. La oportunidad de viajar para presentar espectáculos, compartir formas de trabajar, ver otras obras, intercambiar con colegas y estudiantes, conectar con otras ciudades y realidades, hace que una piense las cosas desde otros lugares. Sin tabla comparativa, ni mejor ni peor, pero se ensancha el tiempo. Aunque el viaje de la creación es personal, íntimo y una puede irse muy lejos sin moverse de su habitación —lo cual es cierto porque la soledad se vuelve imprescindible—, enfrentarse a otros sistemas de producción y formas de crear también es un sacudón para una sensibilidad en constante alteración. Porque eso nos define: el movimiento.

En medio de ese intercambio, tenía cosas en ensayo en Montevideo y reflexiones sobre lo contemporáneo, aparte de las temáticas y contenidos elegidos para hablar: qué es uno/a en relación a su tiempo, desde qué lugar uno/a se relaciona con su entorno, dialoga, se expone. Desde ese lugar, empecé a escribir parte de un proyecto que nombré *La desobediencia*. No es casual el sitio en que empecé a gestarla: una vieja casona de La Habana, cerquita al Malecón, donde todo tiene otra dimensión.

## **2021**

Estrené *Muñecas de piel*, obra inspirada en un hecho real, la llamada Operación Océano, un proceso judicial sobre casos de explotación sexual en adolescentes. En marzo del 2020, en plena pandemia, fue encontrada una chica muerta, de 17 años, en el arroyo Solís, lo que generó una investigación. Fue el inicio de lo que luego sería el caso más grande y mediático de nuestro país.

Mi trabajo es ficción, inspirado en hechos reales, no uso nombres ni apellidos de ninguno/a de los/as involucrados/as, ni imágenes, ni reproduzco algo personal. Son 22 víctimas y 33 victimarios. Días antes de estrenar, sin embargo, recibimos una acción de amparo, debíamos presentarnos ante la justicia, estaban pidiendo el texto y ver un ensayo. Nos enfrentábamos a un caso de censura previa. La audiencia se realizó tres días antes del estreno. Fueron nueve horas de encierro y absurdo. La sentencia fue favorable. Las reacciones en redes y prensa fueron un derrame de “opinología” sobre el rol de la ficción, algunos pedían límites.

No había enfrentado una cruzada de ese tipo. Rozar el dolor humano es lo que hacemos, contar lo que nos pasa, exhibir patrones de comportamiento, uno/a se involucra con su tiempo. Así es lo teatral: le habla a su presente. De lo contrario, produciríamos bloques de cemento. Pero esta locura me permitió acceder a otra capa: descubrí el poder que no usamos. Y me enfrenté, por primera vez en mi vida artística; en un contexto histórico donde nos decían que corríamos peligro de extinción, de la noche a la mañana cambiamos de rango y somos peligrosos, importantes, amenazadores, deseados. La movilidad, una vez más. El movimiento como parte de este asunto, independiente de las categorías negativo, positivo, fracaso, éxito.

También descubrí que la censura —o el deseo de imponerla— está mucho más cercana de lo que pensamos que está, subyace en espera de ser activada. Entonces el *no* es un elástico arbitrario, que se modifica con extrema velocidad. Ese es el capital de nuestra esencia y sustancia.

## 2. ¿Qué es la censura?

Siempre entendimos la censura como algo que sucede del lado de los malos, los otros, los fascistas, los militares, los milicos, los represores, los que dañan inocentes, los hijos de puta, los cobardes, los déspotas, los tiranos. La censura era/es patrimonio de ellos, no es nuestra, porque acá somos el bien.

En 2021, conocí la censura desde la cercanía, con cara de mujer, hombre, artista, buena gente, quienes pedían a gritos que hubiera censura. Lo mismo que pidieron los malos por el bien de las familias, la patria, Dios, las religiones, cada uno/a porta su propia verdad y exige, clama, grita, llora, implora y va por la ley para que se ajuste a su manera. Claman por una ley “chicle y caprichosa”. Entonces, una vez más la Historia se



junta con la historia a desgranar prejuicios para relatar lo que no sabemos de la condición humana. No hay certezas. No las hay. *Nunca*.

¿Habrá algo más próximo a la imperfección que lo escénico, que acepta y no inventa grandezas donde solo hay miseria? Hace poco vi una serie de Netflix que argumentaba: “Toda esta historia es completamente cierta excepto las partes que fueron totalmente inventadas”. La ficción siempre va un paso más allá y dialoga con lo real, para luego no saber quién está de qué lado. No escribimos la Historia, esa con H mayúscula que necesita confesarnos la autenticidad de los hechos, que también son editados/recortados/elegidos/seleccionados con la autoría de quien hace la tarea para la posteridad. La teatralidad avanza sin pedir permiso. Hoy está ahí, expandida, formando parte del universo privado y público, donde cada uno/a va y se sirve, como en un gran bufet.

### **3. Confianza, intuición, instinto**

Tres bases para ser artista: confianza, intuición, instinto.

Aprendí a esperar. Solo habrá que esperar y, mientras sucede la espera, trabajar para que los demás se den cuenta de que tienes razón. No hay imposición, hay que dar batalla con hechos aplanadores. La honestidad no es teórica, no se aprende en un curso, no se da en las escuelas, es un acto de despojamiento, sin miedo al fracaso. La vanidad es la enemiga número uno de la honestidad, está promocionada y *sponsorizada* como el recurso para sobrevivir, pero es la infección en el cuerpo. No hay que demostrar que uno/a es, uno/a es.

Despotismo, tiranía, estupidez: *son los no*.

Honestidad, imaginación, despojamiento: *son los sí*.

Sucedió en la escuela primaria, primero, luego en secundaria y en las reuniones sociales. Generé una rutina de aislamiento. Eso favoreció y estableció bases imprescindibles: concentración, capitalizar la adversidad, trabajar con lo que se tiene, irse y volver.

### **4. Un puente elástico: ordenar la sensibilidad**

Inventaba situaciones entre personas conocidas y desconocidas, buscando mi reacción para sentir tristezas o cambios radicales. Con el tiempo fui perfeccionando este “método”, porque me servía para entrenar sentimientos puntuales. Por ejemplo: mataba ficcionalmente a alguien que-

rido, solo para saber e identificar la sensación; y hasta que no lo vivía, el relato no se detenía. El que duró más tiempo tuvo un mes, no lograba sentir nada. Este procedimiento lo hice hasta hace algunos años. Se trata de la obsesión por rastrear lo genuino en el interior personal.

Un entrenamiento para ubicar desde mí y no desde lo que el otro decide qué es sentir ha sido y es determinante en mi trabajo, en mi búsqueda. La identificación, alejada de la contaminación cultural, de la hegemonía y del paradigma de moda: *las tiranías epocales*. Me ha servido como recurso de resistencia y fortalecimiento.

El mestizaje de la escena, lo híbrido, lo que no tiene pertenencia, la ruptura de fronteras, las contradicciones, las marginalidades. El lenguaje nace de la política y sus *no* recursos, del sistema y su expulsión, de la economía y sus *sí* o sus *no*. Con los años, el teatro se presenta como la posibilidad de crear un universo para vivir en él.

## **5. Universo propio, reglas propias, percepción propia**

Ahí empiezo otro recorrido donde también ya hay premisas, miradas, estatutos, convenciones, absolutismos, dictaduras, *lobbies* e imbecilidades al por mayor.

Me fui encontrando con comentarios tipo: tenés que ser más masculina para dirigir, tenés que imponerte, tenés que saber lidiar con los técnicos, tenés que hacerte respetar, mostrate distante, fría, no podés dejar que los demás opinen, tenés que ser más simpática, más tolerante, tenés que ser menos conflictiva, confrontativa, no podés ser tan honesta, decir lo que pensás, no tenés filtro, tenés que hacerte querer, tenés que ser más política, tenés que hacer *lobby*, etc., etc., etc.

Nunca sentí la preponderancia genital cuando creaba, sino todo lo contrario: el abandono de la identidad para fundirme como especie intelectual/animal que ofrece, que se ofrece al acto. Soy, estoy.

## **6. Dialogar**

Recuperé mis espacios de aislamiento para concentrarme, para que nada ni nadie volviera a confundirme o dispersarme. Comienza la etapa de la emancipación del lenguaje. La ficción como lo tangible de cada personalidad. Aunque tampoco lo tenía con esta claridad: esto también logra la escritura.

En el 2003, estaba casada, con un hijo chiquito, escribiendo un monólogo sobre una maestra desaparecida. En un instante, me di cuenta de que mi vida conyugal era una mentira, entonces no podía hablar o escribir si yo misma no lograba enfrentar mi propia existencia. Me separé y me propuse poner toda mi energía en ser *una, unificada verdad*. Ese yo que no siempre era: un yo intermitente.

## 7. Elegir

Saber elegir es fundamental en la creación escénica, pero es más que saber o no saber. ¿Qué será saber a esta altura de los hechos? Elegir hasta perder el miedo y el estrés. Sin elección, no hay acción.

Trabajar con mujeres de ficción y biográficas tiene y tenía que ver conmigo, con saber quién era, quién soy. Ellas me dieron y me dan esa oportunidad.

Vampirizar los clásicos, ponerlos a mi servicio, descolonizar el pensamiento, ir por lo establecido y cambiar el orden. En este caso, es la rebeldía con lo hegemónico: hablar desde un clásico es una de las cosas más políticas y transgresoras que generan molestia.

## 8. El inicio del sí es íntimo

Este inicio es con el yo a solas, despojado de ruido, de la tendencia de moda, de la mirada insistente, la constante confirmación, la repercusión... Pero ¿qué hacemos si no existimos? ¿Qué hacemos si no nos ven, no nos registran, no interesamos, no nos convocan, no nos premian, no obtenemos reconocimiento, no vamos a festivales, no ganamos dinero? ¿Qué hacemos? Trabajar. ¿Qué hacemos si nos rechazan, si no nos quieren, si la prensa no nos entrevista, si no nos llaman los teatros públicos, si no nos eligen para dar opinión, si no nos invitan a dar clases, a contar nuestras experiencias? Trabajar. Trabajar. Trabajar.

*“¿Qué querés ser cuando seas grande?”*

*Por siempre niña.*

*Matar la infancia ha sido una de las catástrofes de la humanidad.*



# Gestión en movimiento



## **Mónica Silva Macher**

Magíster en Arte por la New York University y bachiller en Educación por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Docente asociada y Jefa del Departamento Académico de Artes Escénicas de la PUCP. Fue coordinadora del Grupo de Investigación Danza, Cuerpo y Escena y coordinadora de la Especialidad de Danza de la Facultad de Artes Escénicas PUCP. Tiene más de 25 años de trayectoria como bailarina y coreógrafa, su investigación se ha desarrollado en el campo de la educación y la improvisación en danza contemporánea.

# Gestión en movimiento

Mónica Silva Macher  
Pontificia Universidad Católica del Perú

## 1. Mi perspectiva

Para poder hacer un relato desde mi experiencia es indispensable ubicar el lugar desde donde escribo y, más que hacer un resumen de mi hoja de vida, creo que es relevante mencionar aquellos eventos que considero ubican mi perspectiva. El primero empieza cuando tenía siete años y le pedí a mi mamá que me haga una nota para la profesora de matemática disculpándome por no haber hecho la tarea. Esta práctica de llevar notas de las mamás y papás era muy usada por mis compañeras y había llegado mi turno. Mi madre me respondió sin titubeos: “si alguien tiene que dar explicaciones eres tú y no yo”. Y así empezó mi educación de deberes y derechos, con la firme convicción de tener voz y hacerse cargo.

En la adolescencia, dentro de los deberes estaba tener una profesión y eso solo se conseguía en la universidad. En marzo de 1992, empecé la universidad con el número 19923063 (que me acompañará hasta que me jubile). Este es también el año del golpe de Estado de Fujimori, la bomba de Canal 2, la de Tarata y la captura de Abimael Guzmán. En medio de todo este caos, la universidad era un lugar seguro, con estructura. A pesar de sentirme completamente distinta y no querer estar ahí, tenía un orden. Este campus me protegía.

Paralelamente, en mi segundo año de universidad, gracias a mi profesora de psicología conocí Integrarte, una escuela no formal de educación por el arte, donde empezaron los talleres de danza y teatro: Lili Galván, Dani Kanashiro, Lucho Peñaherrera, Aníbal Zamora, Lily Zeni y Maureen Lewenly Jones fueron mis primeras maestras y maestros. Era un mundo paralelo a la universidad, acompañado de *Dead can Dance* y *Siouxsie & The Banshees*. La escisión entre las artes escénicas y la universidad era total. Por un lado, se leía, escribía y se tenía reglas, por el otro se creaba, jugaba, soñaba. En plena década de los noventas, una doble vida

entre el orden del pensamiento y el caos del sentimiento, ambos ubicados en contextos totalmente diferentes; cada uno con sus propios estereotipos, por un lado, la rigidez de la academia y, por el otro lado, la romantización del genio del artista.

Una vez acabado el pregrado, empezó la carrera de las “101 maneras para vivir de la danza sin morir en el intento”. La danza, más que una opción profesional, se convirtió en mi identidad. Mirando a la distancia esos años y el menú de trabajos que he tenido, la danza, más que la acción de bailar, era una manera de pensar. No sé si fueron las clases de matemáticas “fallidas”, pero en algún lugar el clasificar, categorizar y encontrar patrones se volvió uno de mis principales entretenimientos. Ya sea para armar coreografías o para la vida misma. La mezcla entre el arte y la academia la encarnaba en cada trabajo que tenía. Aunque también me sucedía que no era “ni chicha ni limonada”, no pertenecía a ningún espacio en particular: demasiado intelectual para los artistas, demasiado informal para la academia.

En el camino me mudé a Nueva York y, para no perder la costumbre, esta etapa también vino con su bomba: jamás olvidaré el olor luego del atentado de las torres gemelas. Creo que una consecuencia de este hecho fue el sentirme realmente parte de esa ciudad, este evento me había pasado a mí también a lo largo de mi vida, a mis amigos, a mi barrio, a mi país. Será por eso que, a pesar de que han pasado casi 20 años desde que no vivo en NYC, hay algo muy potente que me une a esa ciudad.

En un primer momento, estuvo Dance Space Center, escuela de danza contemporánea y jazz en el *downtown*, y el Fígaro Café en Bleeker St.; una mezcla entre *Friends* y *Fame*, solo que sin dinero ni estrellato. En este tiempo bailaba y trabajaba como mesera de lunes a domingo, las ventajas de ser una veinteañera. La universidad seguía siendo algo que se contraponía a la danza. Sin embargo, llegó una segunda etapa: la maestría en Dance Education en New York University. Ahí descubrí que la danza se podía leer y escribir.

Llevé un curso de teoría de la danza en el doctorado de Performance Studies en NYU, con André Lepecki. En este curso trabajamos con conceptos que nunca en mi vida había leído, pero que sí había experimentado bailando. Para cada idea había miles de libros escritos, simplemente una cantidad de información inmanejable para mí. Sin embargo, más que



anularme con todo lo que no sabía, confié en mi experiencia. Recuerdo un trabajo en clase donde había que escribir un ensayo y, ante el bloqueo, me puse a dibujar y a plasmar un poema anclado en mi experiencia; contra todo pronóstico, me saqué buena nota. Esa validación es, sin duda, algo que me ha marcado.

En el 2004, regresé a la Pontificia Universidad Católica del Perú, a una pequeña oficina de danza. Esta “pequeña” oficina ya tenía en marcha todo un programa para la enseñanza de danza a nivel profesional, pero la carrera todavía no estaba incluida en el pregrado. Sin embargo, ya estábamos muy cerca de la constitución de la facultad, sumando las fuerzas de las escuelas de teatro, música y de la especialidad de artes escénicas de la Facultad de Comunicación. En marzo del 2013, realizamos la primera admisión al pregrado de la Facultad de Artes Escénicas.

## **2. Segundo aire**

Estamos en el año 2022, ya han pasado 10 años desde que inició la Facultad y a pesar del paso del tiempo creo que seguimos en un proceso de adaptación mutua entre la universidad y las artes escénicas. Estoy aprendiendo a reconciliarme con los movimientos lentos de este largo proceso. La lista de tareas por realizar nunca termina: desde lo académico, pasando por la infraestructura, los presupuestos, las normativas, los fomentos, los reconocimientos, etc. Una gran lista de aspectos que son parte de este gran sistema universitario.

Cada aspecto se alimenta del otro y los cambios se van dando progresivamente y en la misma interacción de su comunidad de docentes, alumnas, alumnos y administrativos. El discurso va madurando y, por lo tanto, la toma de decisiones se hace más consecuente y sustentada. Se va aportando desde diversas experiencias, ya sea en la investigación desde y sobre las artes, la formulación de nuevos planes de estudio por competencias o la de un planeamiento alineado con objetivos institucionales.

Desde las distintas disciplinas que aloja la universidad se aporta algo. Sin embargo, considero que las artes tienen una particularidad que las caracteriza: uno de los protagonistas de su saber son los afectos, el sentir no es algo que distrae el aprendizaje, es esencial. La persona no está separada de su profesión. El aprender a gestionar los afectos es parte vital del aprendizaje y es acogido como elemento constitutivo de ese saber.

Dentro de las artes escénicas, pertenezco específicamente a la danza contemporánea y, evidentemente, esto tiene sus propias particularidades. Así como hay una historia personal, también hay una en torno al colectivo con el que te identificas. Empecé a ser parte del colectivo de la danza contemporánea a principios de los noventa. En esos años, este tipo de danza era muy reconocida en la escena local limeña, no era difícil encontrar alguna obra en algún teatro. Sin embargo, aquel tiempo de escenario y público no duró mucho. Ya sea por la coyuntura política o por una relación más estrecha con la exploración que con el montaje de obras, la danza, a mi modo de ver, empezó a ser más importante en su proceso que en su producto. Este desarrollo *indoors* nos ha provisto de una gran autonomía, pero también de una comunidad un poco encapsulada. No obstante, hay que reconocer la existencia de esta comunidad al margen del reconocimiento de un público extenso. Me pregunto, entonces, qué pasa ahora en la universidad: ¿las artes escénicas son parte de la comunidad universitaria?, ¿dependen únicamente del reconocimiento? Yo creo que no.

En los casi 20 años que tengo enseñando en la PUCP, he podido ver cómo el aula, dentro de la mirada de las artes en la universidad, es un espacio de enorme impacto. Es en ese nivel donde el saber va madurando, donde se pone a prueba y se va construyendo. Por esta razón, los espacios para que los docentes socialicen sus prácticas son fundamentales. Algo que considero muy saludable en esta interacción es no dejar de plantearse preguntas, estamos en medio de un proceso de construcción y creación. Estamos haciendo licenciaturas y maestrías con color, movimiento y poesía.

No se trata tampoco de colocarse en un lugar romántico e ingenuo en la universidad, guiándonos únicamente por cómo nos sentimos. Existe un antes y un después de la exigencia del grado de magíster para ser docente universitario. Muchos profesores tuvieron que estudiar maestrías en un campo de estudio complementario al propio. Alrededor de 60 profesoras y profesores de nuestro Departamento de Artes Escénicas obtuvieron un grado de magíster en los últimos 6 años.

Luego de este proceso de “acreditación” formal de los profesores de nuestro departamento, surge la pregunta respecto a cuál es el siguiente paso. Uno puede ver esta etapa como un proceso de formalización. Sin

embargo, creo que va mucho más allá y sus implicancias afectan al desarrollo del conocimiento en las artes. No se trata de hacer generalizaciones y encontrar fórmulas en donde todas y todos calcen, lo real es que muchos docentes testimonian haber puesto en valor dichos estudios, ya que han podido profundizar en su práctica artística y provisionarse de mayores recursos para la enseñanza. Todos estos aprendizajes impactan en los alumnos, en la formulación de nuevos planes de estudio, los cuales son producto del reconocimiento del valor de la experiencia artística y de su reflexión. Hoy en día, las tesis elaboradas por las y los alumnos de nuestra facultad son admirables.

Es fundamental mirar esos cambios y abrazar la oportunidad de conocer cómo funciona un sistema universitario tradicional y al mismo tiempo conocer cómo se aprende en las artes. Alimentarnos mutuamente y construir un espacio sin esa brecha, pues ese tiempo de fragmentación entre el arte y la universidad debe quedar atrás. Para que esto suceda, necesitamos actuar desde distintos frentes.

Por un lado, está la labor docente y cómo esta se complejiza. Es en ese microespacio del aula donde se gestan los grandes cambios. Cómo y qué enseñamos responde a qué creemos del saber de las artes: que las artes no sean una mera repetición de formas preestablecidas, que las motivaciones personales sean insumo para la investigación y la creación, que se aprenda a convivir con diferentes perspectivas, que no se dé por sentado un “deber ser” de las artes, que el significado del arte para uno mismo surge del encuentro con un otro y del reconocimiento de la vivencia. Si algo sabemos los artistas es que uno aprende haciendo, y ese saber es un gran aporte para la universidad.

El otro frente de trabajo está en la validación de estos saberes a una escala mayor, en los espacios de reconocimiento, financiamiento y fomento de la investigación en las artes. Acá uno se enfrenta a la diversidad de saberes que tiene la universidad y, como dije anteriormente, no es exclusividad de las artes escénicas tener una perspectiva distinta. Esto es muy difícil de gestionar; por un lado, está el deseo de estandarizar los procesos para que todos tengamos las mismas oportunidades; y, por otro lado, está la problemática de lograrlo cuando las distintas disciplinas no parten de la misma base. Además de la diversidad de saberes, está la diversidad de metodologías y formas de socializar la investigación.

Sumado a esto, la universidad se encuentra inserta dentro de un sistema nacional y global de la academia. Todo está unido. Ahora bien, siempre se pueden hacer cambios, la pregunta es ¿quién los hace? Creo que uno de los principales agentes del cambio son los docentes y cómo visibilizan lo que está ocurriendo en las aulas. Tenemos un largo camino por batallar en torno a los estereotipos y las etiquetas de los artistas en la academia.

Cada ficha que se mueva afectará a otra, pero solo si nos visualizamos dentro de una malla multidimensional podremos ver que cada punto tiene un lugar de impacto. Nada es unidireccional, pensar que las cosas se gestionan únicamente de manera vertical e impositiva es erróneo. Con esto no pretendo afirmar que somos parte de una gran anarquía en la que todos hacemos lo que creemos que es correcto. Por eso la institucionalidad es tan importante, te da un margen de acción y participación que hace que podamos convivir en una construcción colectiva y diversa. Dialogar toma tiempo, pero eso es la universidad: un espacio de convergencia y diálogo.

A manera de conclusión, creo que la gestión académica de las artes dentro de un ámbito universitario es un camino que se está definiendo cada vez más y que hablar de creación ya no es lo mismo que hablar de creatividad. Hay una comunidad creciente en la universidad con un perfil distinto, que reta al sistema actual y le exige su flexibilidad y apertura. Ya no hay marcha atrás, la pregunta sobre si las artes pertenecen o no a la academia ya no cabe, por el contrario, creo que somos de gran ayuda para abrir paso a nuevas formas de socializar el conocimiento. Debemos salir de la lógica de “la excepción”. Seguir aquí es tratar de sacarle la vuelta a una rigidez que debe cambiar.

**En las tramas del efecto  
estético: intersección entre  
arte y vida**



## Giuliana Simões

Profesora de la Maestría Profesional en Artes Escénicas de la Escuela Superior de Artes Celia Helena (ESCH-São Paulo). Tiene un doctorado en Literatura Brasileña por la Facultad de Letras de la Universidad de São Paulo (USP) y un postdoctorado en el Instituto de Artes de la Universidad Estatal de Campinas (Unicamp). Coordinadora de iNerTE-Inestable Núcleo de Estudios de Recepción Teatral. Es autora de los siguientes libros: *Veto al modernismo en el Teatro Brasileiro* (2010), *El acto del espectador: perspectivas artísticas y pedagógicas* (2017), *Teatro y sociedad: formación de la audiencia brasileña en el siglo XIX* (2018).



## Flávio Desgranges

Profesor del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Estado de Santa Catarina (Udesc) y profesor del Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Universidad de São Paulo (USP). Coordinador de iNerTE-Inestable Núcleo de Estudios de Recepción Teatral. Director de la Colección Teatro de la Editorial Hucitec (São Paulo). Es autor de los siguientes libros: *Decirse público: entre la mediación teatral y el efecto estético* (2022), *La pedagogía del espectador* (2020), *Pedagogía teatral: provocación y dialogismo* (2020), *La inversión de la mirada: alteraciones en el acto del espectador teatral* (2017), entre otros.

# En las tramas del efecto estético: intersección entre arte y vida<sup>1</sup>

Giuliana Simões<sup>2</sup>

Escuela Superior de Artes Celia Helena (ESCH)

Flávio Desgranges<sup>3</sup>

Universidad del Estado de Santa Catarina (Udesc)

Cuando hablamos de un espectáculo teatral que nos impactó, no nos referimos solamente a la obra, sino a los distintos aspectos que van más allá de nuestro relato y se convierten en aquel hecho artístico. ¿Cómo estábamos aquel día? ¿Quién estaba con nosotros? ¿Dónde ocurrió? ¿Cómo llegamos hasta allá? Son preguntas que remiten al momento anterior, al “antes” del encuentro con la proposición artística. ¿Y cómo salimos? ¿Fuimos directamente a casa? ¿Será que anduvimos solitarios por la ciudad durante algún tiempo tratando de entender lo que había sucedido? ¿O será que solamente mucho tiempo después nos dimos cuenta de que había sido una experiencia única, que nos había producido un efecto singular? Son indagaciones que llenan la memoria y pertenecen al “después” de lo sucedido. En otras palabras, las situaciones del entorno, el antes y el después, también acompañan e integran nuestra experiencia estética, la cual está marcada por distintos rasgos del encuentro con una obra impactante que forman parte del acontecimiento artístico y, en ese sentido, apuntan a uno de los aspectos de la intersección —insistente e inevitable— entre el arte y la vida.

Ante tales reflexiones, podemos preguntarnos: ¿cuándo comienza y cuándo termina el encuentro con una proposición artística?, ¿será que podemos pasarnos toda la vida en busca de recursos sensibles para elaborar y comprender una obra?, ¿será que el trasegar entre arte y vida obedece a un tiempo de encuentro o se prolonga en instantes sucesivos? Si lo que sucede durante el encuentro con una obra de arte puede ser tomado

---

1 Traducción de César Amézquita.

2 Profesora de la Maestría Profesional en Artes Escénicas.

3 Profesor del Departamento de Artes Escénicas.

como un aspecto revelador de la intersección entre arte y vida —el tiempo que llevamos en entender lo que nos pasó, la cantidad de impresiones y afectos que es necesario reanimar para llevar a cabo una narrativa de un espectáculo determinado—, tal vez nos evidencie, de una forma aún más intensa, esta interfaz entre lectores y signos artísticos.

Buscamos desarrollar este texto precisamente en torno a indagaciones como estas, que enuncian la intensa relación entre arte y vida, tomada desde la perspectiva del espectador. Para esto, nos centramos en las propuestas realizadas por el grupo iNerTE-Instável Núcleo de Estudos de Recepção Teatral<sup>4</sup>, del cual formamos parte. Desde el 2004, cuando fue creado en la ciudad de São Paulo, el grupo busca viabilizar encuentros escénicos que se organizan como estudios de la recepción y el efecto de la obra de arte, invitando a los participantes a enfocarse sobre el *acto de espectador* en el evento teatral y estimulando el análisis del hecho artístico y sus posibilidades de injerencia en la vida social.

Observar al espectador en un acto productivo y, además, debatir los meandros del proceso de lectura artística, frente a las proposiciones escénicas actuales, es lo que buscamos resaltar con las investigaciones prácticas y teóricas de iNerTE. Algunas de las cuestiones que impulsan las acciones del grupo se pueden definir de la siguiente manera: ¿cómo capturar los momentos creativos del espectador?, ¿cómo vislumbrar elementos que marcan la actuación del espectador en medio del proceso inventivo?, ¿de qué modo traer a escena los instantes de estremecimiento y de fuerte impacto provocados por las proposiciones artísticas?, ¿cómo evidenciar el deslizamiento entre la escena teatral y los propios aspectos experienciales del espectador?, ¿cómo dejar que esa habla silenciosa, que esa otra escena que el espectador crea mientras se encuentra con la escena presentada, pueda salir a la superficie?

Una de las acciones organizadas por iNerTE es la titulada *Efecto, un poema escénico*. Consiste en la construcción de un espectáculo teatral organizado a partir de estudios teóricos y relatos surgidos de encuentros con espectadores, en un intento de elaborar una poética del acto de lectura; presentando a una espectadora frente a un espectáculo que está a punto de comenzar, se generan escenas teatrales que toman como tema

---

<sup>4</sup> Se puede ver más información sobre iNerTE en el siguiente video (con subtítulos en español): <https://www.youtube.com/watch?v=61CVZzYyeoQ>



al propio público discutiendo el acto de recepción. La idea de una escena creada a partir del punto de vista de una espectadora surge de la búsqueda por concebir un dispositivo artístico en el que cada participante pueda reflexionar sobre su forma de actuar, teniendo en cuenta la forma misma en que se relaciona con el evento en curso a partir de su propio camino de lectura.

Aspectos del espectáculo teatral creado por el grupo emergen como vector principal de los análisis desarrollados en este texto. Las escenas que componen esta dramaturgia abordan elementos de la experiencia estética y buscan organizarse como una poética del espectador, es decir, como proposiciones teóricas sobre la recepción y su efecto; además de pasajes memoriales de los integrantes del grupo y de situaciones ocurridas en los propios estudios realizados con el público, los cuales son tomados como sustancia de los escritos teatrales. Las escenas intentan poner en primer plano la experiencia de una espectadora que, ante el develar de un acontecimiento teatral, ante un espectáculo que está a punto de comenzar, se enfrenta a la angustia suscitada por lo desconocido, por lo que está a punto de ser revelado. La trayectoria de este personaje se presenta a través del recuerdo de escenas de su existencia y de momentos vividos, añorados o, incluso, imaginados en su experiencia con el teatro.

Abordaremos el espectáculo *Efecto, un poema escénico* a partir de dos de las escenas que componen la dramaturgia.

En la primera escena, marcada por la tensión entre lo real y lo ficcional, la Espectadora se relaciona directamente con los espectadores, presentando aspectos ficcionales de su trayectoria e invitando al espectador a traer situaciones de su propia vida marcadas especialmente por su forma de relacionarse con el arte teatral. Los discursos del personaje aparecen relacionados con los espectadores presentes en el teatro. La inserción de esta escena nos invita a observar datos reales que irrumpen en medio de la ficción. La relación entre realidad y ficción aparece aquí como un aspecto llamativo de la estética teatral reciente.

En la segunda escena que aquí se presenta y analiza, la Espectadora, que entre el público del teatro espera el inicio de un espectáculo, aparece con un paño negro cubriéndole la cabeza, angustiada por la inminencia de un impacto desestabilizador que le puede sobrevenir a partir de aquel instante. Escenas de la vida cotidiana y recuerdos de otros encuen-

tros artísticos emergen de manera tan inadvertida como desordenada. Esta escena de la Espectadora pretende provocar en el público, además de reflexiones sobre aspectos de la recepción estética, la percepción de su propio modo de relación con el acontecimiento artístico en proceso.

### **1. Escena 1: La (de)posición de la Espectadora. Tensión entre lo real y lo ficcional**

La escena coloca al personaje ante la inminencia de un encuentro con el arte, antes de que comience el espectáculo, momento que antecede al evento propiamente dicho, pero en el que ya se anuncia el acontecimiento. El personaje se presenta como una espectadora que llega tarde al teatro y ni siquiera sabe si la obra ya ha comenzado, sintiéndose inadvertidamente lanzada a los meandros del teatro, como si hubiese sido empujada, forzada a abandonar el espacio conocido de vida para adentrarse en un espacio extraño de ficción. Sus discursos aparecen de forma casi delirante, deambulan entre el presente inmediato y otros hechos de su vida.

Los significantes enunciados por ella no se armonizan en un solo discurso, hay una tensión permanente entre distintas voces, distintas posiciones asumidas. No se trata, sin embargo, de un *collage* de varios personajes, sino de una lucha entre distintas individualidades, en la que ella se distancia del otro y de sí misma. La Espectadora se toma su tiempo para entender lo que le está sucediendo. Le parece que lo más perturbador es el hecho de que se percibe infiltrada en el espacio escénico, un territorio que tal vez no le pertenezca, como si estuviese perdida en un laberinto sin la posibilidad de encontrar una salida.

ESPECTADORA: (Para la audiencia) Lo peor es que a veces entramos al teatro y la obra ya ha comenzado. No sabemos quién es actor, quién es espectador. No sabemos qué hacer, ni para dónde ir. La verdad es que hoy en día no sabemos muy bien ni cuándo comienza ni cuándo termina. A veces llega el final de la obra, se apagan las luces y queda aquel silencio incómodo, no sabemos si podemos aplaudir o no. Nadie sabe. Y nadie quiere hacer el ridículo y aplaudir solo.

El espacio teatral se establece para la Espectadora como una tierra extranjera, un lugar amenazador, marcado por el dominio de los códigos y las formas adecuadas de comportarse. Los instantes de silencio y reacción deben ser respetados; la comprensión asertiva de cuándo termina el espectáculo y la ocasión adecuada para el aplauso, que alivia la tensión,

son situaciones embarazosas para el personaje, quien parece no estar familiarizada con este tipo de evento.

Dividida entre ponerse efectivamente como espectadora o no, entre asumir el esfuerzo de la confrontación propuesta por el arte teatral o no hacerlo, la Espectadora se percibe puesta delante de sí misma. Escenas de la vida cotidiana y recuerdos de otros encuentros artísticos emergen de manera tan sorprendente como desordenada. Un personaje que se ve a sí misma apta para experimentar los desafíos del encuentro con el arte y, a la vez, también temerosa de cómo comportarse frente a los riesgos de tal experiencia.



Espectáculo *Efecto, un poema escénico*

La escena continúa con el personaje conversando con el público, presentando aspectos de sus aventuras como espectadora e invitando a los participantes a traer situaciones de su propia vida, además de las marcas de sus relaciones con el teatro. Los discursos del personaje aparecen entrelazados con los del resto de participantes, dejando claro que su estado de inquietud e incertidumbre ante la inminencia del espectáculo que está por comenzar es similar al de todos los allí presentes.

La Espectadora revela su mundo y espera que los demás también hagan lo mismo. El público es convocado a abordar diversos temas, a veces triviales, a veces polémicos, invitándole a observar el teatro como un lugar de encuentro con otras personas y, también, como un lugar de discusión sobre cuestiones de interés colectivo. El personaje permanece inquieto, en un diálogo abierto e improvisado con el público; cuestiona por qué la gente va allí, qué los mueve, si a alguien le gusta realmente el teatro, si el arte es algo solo para iniciados, o si la conversación que establece el teatro puede ser compartida por todos, indistintamente.

ESPECTADORA: (Entablando una conversación con alguien en el público, tímida, casi seductora) Hola. ¿Tu viniste solito(a)? Qué coincidencia, yo también. Encantado de conocerte, Verónica. ¿Cuál es tu nombre? (Apretón de manos). Qué manos tan suaves tienes. ¿Puedo ver? Lindas. (Como si leyera la mano) Eres un artista, ¿no? Tienes toda la forma. Ya he notado que solo los artistas van al teatro. Artista que va para ver a otro artista. Es como una hermandad, ya sabes. Una sociedad secreta. Caminan en manadas, solo hablan con ellos mismos. (Mirando a los demás espectadores. Habla bajo) ¿Quién aquí crees que es un artista también? Aquella allí parece una artista, ¿no? No puedo explicarlo, es una manera diferente... Los artistas son personas diferentes. Yo quería ser artista.

El diálogo con el público invita a los espectadores a percibirse unos a otros, a que investiguen los diferentes modos de presencia en el espacio y la propia condición que asumen como participantes efectivos del encuentro. La actuación de la actriz destaca la liminalidad de su composición escénica, tanto como espectadora-personaje, así como artista-proponente. Este ir y venir del artista también provoca y destaca los desplazamientos de los espectadores, quienes entran en el juego ficcional o se quedan detenidos en los datos concretos de la acción en curso. El espacio se hace efectivo como una alternancia entre un entorno ficticio y un lugar común y compartido.

La característica destacada en este momento del espectáculo, en cuanto a la tensión entre realidad y ficción, puede ser desplegada a partir de los estudios sobre la escena performativa señalados por la alemana Erika Fischer-Lichte (2013):

Cualesquiera que sean los lugares y los momentos en los que se desarrolla el teatro, este siempre se caracteriza por una tensión entre la realidad y la ficción, entre lo real y lo ficcional. Porque siempre es en los espacios reales y en un tiempo real donde tienen lugar las representaciones y siempre son cuerpos reales los que se mueven en estos espacios reales. (p. 15)

La relación de tensión permanente entre realidad y ficción irrumpe aquí como un aspecto crucial. La imagen de la Espectadora, como empujada al centro de la escena, pone en discusión los dos espacios: el espacio escénico y sus convenciones, y el espacio del público y sus reglas, compuesto por espectadores reales que esperan el comienzo del espectáculo. El instante convocado para la escena es el encuentro entre estos dos mundos: el mundo de los artistas y el del público. El tema propuesto en debate se destaca por esta situación híbrida, en la que se confunden el lugar de la representación y el de la realidad. El establecimiento del espacio escénico se hace efectivo no solo como lugar de disfrute, sino también de reflexión sobre el propio hacer teatral, subrayando el extrañamiento que provoca la superposición entre los órdenes de presencia y de representación.

La multiestabilidad perceptiva que se manifiesta en el momento del desdoblamiento de un orden a otro, es la responsable por aquello que ninguno de los dos órdenes es capaz de estabilizar de manera permanente. La dinámica del proceso perceptivo gana nuevos contornos con cada nuevo desplazamiento. La percepción pierde su carácter aleatorio para delimitar un objetivo, o bien, por el contrario, deja de perseguir un objetivo para volverse desgobernada, caótica. (Fischer-Lichte, 2013, p. 23)

Los espectadores se ven en una situación transitoria —entre un modo y otro— en la que se perturba el orden de percepción que existía, pero aún no se ha establecido otro orden, enfatizándose así un momento de pasaje, de tránsito entre dos estados, una condición intermedia en la que el sujeto receptor se descubre en un estado de inestabilidad y liminalidad. Algo todavía no se fijó, pero algo ya se fue abandonando. Según Fischer-Lichte (2013), debido a estos desplazamientos, la atención del espectador se fija precisamente en esta liminalidad o, podemos decir, en esta situación de itinerancia en la que se convocan y superponen diversas percepciones.

Cuanto más frecuentemente aparece el desplazamiento, más se convierte el sujeto que percibe en un viajero errante entre dos mundos, entre dos órdenes de percepción. En este proceso, él se vuelve progresivamente consciente de la imposibilidad de controlar este pasaje. (p. 22)

El desplazamiento por diferentes modos perceptivos propone que la actuación del receptor también se vea señalada, puesta en jaque. Al mostrarse incómoda y alejada de las convenciones, al cuestionarse cómo debe actuar durante el espectáculo y al pedir a los espectadores que expresen sus puntos de vista sobre lo que piensan del teatro, la Espectadora

establece una persistente invitación a los participantes a abandonar la primera vía de recepción, el orden ficcional que se instauró, desplazando este camino perceptivo inicial para orientar desde otra vía la reflexión, que pasa por cuestionar la relación que se establece entre el teatro y el público. El otro orden perceptivo, instigado por la escena que estamos describiendo, se sirve de aquello que está en condición pasajera, sobre cimientos inestables y resbaladizos, y también puede describirse como un lugar intermedio. En este proceso de transición entre un orden y otro, el espectador se percibe a sí mismo en tránsito.

El placer estético tiene lugar en la oscilación entre la contemplación desinteresada y la participación vivencial, es una forma de experiencia de sí mismo en la capacidad de ser otro, capacidad que nos abre el comportamiento estético. (Iser, 1979, p. 77)

El instante intermediario en que el espectador revisita sus propias referencias —recuerdos y deseos— y descifra aspectos esenciales de lo que está viendo es quizás un momento peculiar del acontecimiento artístico. Al reflexionar sobre la experiencia estética, Wolfgang Iser, estudioso de la estética de la recepción, señala esta mirada sobre sí mismo, esta revisitación, como una etapa de reorganización de experiencias sedimentadas y de suspensión de pautas previamente establecidas. La reorganización y la suspensión son intensamente necesarias cuando la obra no se ajusta a los códigos dominantes y presenta discrepancias en relación con las expectativas del receptor. A partir de estas situaciones aparentemente caóticas, el lector puede alejarse de su involucramiento con el texto escénico y observarse a sí mismo actuando de una manera diferente a como actuaría normalmente.

Percibirse en el momento de la propia participación constituye una cualidad central de la experiencia estética; el lector se encuentra en un peculiar estado intermediario: él se involucra y se ve siendo involucrado. (Iser, 1979, p. 53)

Podemos suponer que este estado intermediario en el que se encuentran los espectadores, que se sienten provocados a percibirse percibiendo, también se refiere a la necesidad de un tiempo dilatado para la realización de la experiencia estética. Si observamos al espectador en ese momento intermediario —en el que crea algo a partir de la obra y también de sus experiencias más íntimas y, al mismo tiempo, se ve instigado a fijarse en la creación que engendra— estamos, precisamente, poniendo

en evidencia el tiempo adicional necesario para la actividad de reorganización del espectador. Es como si pudiéramos parar el tiempo y en este paréntesis ver lo que cotidianamente no se vería.

Percibimos la evidencia de este espacio ocupado por el espectador cuando, al mismo tiempo en que investiga la escena que tiene frente a él, se convierte también en el objeto mismo de la investigación. El carácter comunicativo de la experiencia estética está estrictamente ligado a esta relación entre implicación y distancia, a esta especie de vuelo, o a este instante de salto entre el estado de distracción y el de alerta en el que nos encontramos cuando estamos ante una propuesta artística sugerente y estimulante.

## **2. Escena 2: La angustia de la Espectadora ante lo que será develado**

*¿Qué esperamos siempre al abrirse el telón sino ese breve momento de angustia, pronto extinguido, pero que nunca falta en la dimensión por la que, cuando vamos al teatro, no hacemos más que descansar nuestros traseros en un sillón de precio más o menos caro —el momento de los tres llamados y la apertura del telón—? Sin este tiempo introductorio de angustia, rápidamente elidido, nada podría adquirir su valor por lo que entonces se determina como trágico o cómico.*

Jacques Lacan (2005)

*La angustia aquí debe tomarse siempre en dirección a la libertad.*

Sören Kierkegaard (2011)

Como un caracol perdido en su traspatio, caminando por un inhóspito paraje urbano, agobiado por una cotidianidad paralizante, llevando en su concha marcas de su propia vida, con su caparazón pintado por el polvo de las calles, que se nota en las piedras pegadas y escombros clavados en su pequeño cuerpo, la Espectadora se encuentra lejos de su hábitat, lejos de las condiciones que le son familiares, sin saber el camino de regreso y sin la noción del momento en que se alejó de su lugar de origen. La posi-

bilidad de verse frente a una experiencia estética efectiva, el esfuerzo que requiere este viaje, hace temblar su pequeño cuerpo. La Espectadora se percibe a sí misma como si estuviera frente a un abismo, y siente vértigo ante las amplias profundidades.

ESPECTADORA: (Para sí) El teatro me pone así, inquieta, parece que tengo que añorar algo, que tengo que recordar algo. ¿Será que no puedo simplemente estar aquí, tranquila, cómoda con la situación? Yo prefiero el cine. Es más fácil, me encantan los sillones de los cinemas. Me olvidé de pagar el impuesto predial. (Respiración) ¿Por qué siempre se me olvida? (Pausa) Cuando hablo despacio, puedo escucharme a mí misma. Parece como si no fuera yo quien habla, como si alguien hablara por mí.

En una relación diferente a la escena anterior, la Espectadora no ve a los participantes presentes que están a su alrededor. Tumbada en el suelo del teatro con las piernas y los brazos hacia el techo y una capucha negra en la cabeza, la relación que se establece se da entre el personaje y seres hipotéticos: el entorno de la escena sugiere un espacio quimérico. La figura de la espectadora aparece como un ser extraño, fuera de su entorno natural, que no puede moverse de manera fluida, como si otra gravedad actuara sobre su cuerpo y la pusiera en una relación distinta con el mundo y con el espacio escénico a su alrededor.

ESPECTADORA: (Hablando sola) ¡Mira eso! Tú, aquí, otra vez. ¿Quién diría? ¡Me voy ahora! (No deja el lugar) Tal vez vengo aquí solo para tratar de responderme a mí misma por qué vengo aquí. ¡Vamos, tiene todo que ver contigo! ¿Será? El teatro no tiene nada que ver conmigo. Solo venimos a darte una mano amiga. Al menos hoy hay algunas personas en el público, a veces no hay nadie. (Mirando el pasillo del teatro) Hay sonidos que vienen de atrás. ¿Cómo ellos tienen el coraje de exponerse así? Estos actores. Ellos no saben seguramente quién estará aquí en el público.

Ante la angustia de sentirse inmóvil y tirada en el piso del teatro, incluso antes del inicio del espectáculo, la Espectadora intuye que la relación con la escena que se anuncia se revela como una experiencia desafiante, capaz de alterar su comportamiento, de mover su estado. La inquietud ante la inminencia de la propuesta artística la desafía a encontrar las razones de su insistencia en frecuentar aquel espacio. Las preguntas que surgen se refieren al trabajo de ser espectador, al esfuerzo interrogativo inherente a la experiencia estética, al desafío que impone un objeto artístico problemático que, en cualquier momento, puede estallar frente a ella.





Espectáculo *Efecto*, un poema escénico

En ese instante fecundo, se evoca el estado de atención, así como el estado de distracción. Involucrada con lo que puede ocurrir en ese espacio y, al mismo tiempo, absorta en su propia historia, distraída y atenta a la vez, la Espectadora inicia el esfuerzo necesario para ponerse a disposición de la obra, es decir, un esfuerzo de desciframiento y de invención de la obra que será presentada.

ESPECTADORA: Este silencio es enorme, ¿sería lo suficientemente grande como para silenciar lo indeseable? Hoy amanecí con ganas de no estar, solo quería dejar de pensar, sentir menos y poder deshacerme de mí.

La angustia ante “las cortinas cerradas” revela otra escena a punto de ser develada. La apreciación estética incita la mirada atenta, la mirada que descifra; la relación con la obra, sin embargo, no puede someterse solo a la racionalización, necesita recuperar algo de lo que fue desencadenado por la escena, lo que pone en evidencia los propios procesos de construcción elaborados por el sujeto que percibe. Como ante una caligrafía en la que se convoca al acto de lectura para hacer también un acto de aproximación y apreciación *de los dibujos* de la letra. Cuando el signifi-cante no quiere llevar al lector directamente al significado, sino que pro-

pone que el sujeto se quede allí un poco más, observando sus contornos, los dibujos de las letras, los matices de las palabras.

Lo que se escucha aquí y allá (sobre todo en el campo del arte) no es un significado, un objeto de reconocimiento o de desciframiento, es la propia dispersión, el reflejo de los significantes, que vuelven una y otra vez, a una escucha que, sin cesar, produce nuevos significantes, sin que el significado desaparezca (Barthes, 1990, p. 228)

La Espectadora, como se ha dicho, se encuentra ante una escena que está a punto de comenzar, en la que, sin perder contacto con la realidad inmediata, presencia situaciones y sensaciones de otros momentos, de otros lugares. Todo lo que le sucede a la Espectadora sucede, incluso, antes de que se abran las cortinas. La promesa de la escena la lleva a otras escenas ya vistas y le hace recorrer los pasillos de su vida, evidenciando otras historias, inventando otros teatros. El entorno revisitado de sus referencias revela su angustia y amenaza con revelar elementos indeseables de sus procesos internos y enfrentamientos personales.

La angustia se puede comparar con el vértigo. Aquel cuyos ojos se inclinan para mirar en una profundidad enorme se siente mareado. Pero ¿cuál es la razón? Está tanto en el ojo como en el abismo. ¡Si no hubiera hecho frente a las profundidades! Así, la angustia es el vértigo de la libertad, que surge cuando el espíritu quiere establecer la síntesis, y la libertad mira hacia abajo a su propia posibilidad, y entonces se aferra a la finitud para fijarse en ella. (Kierkegaard, 2011, p. 67)

La noción de angustia, tomada como vértigo de la libertad, puede aproximarse a la noción de experiencia estética si entendemos el arte como un espacio de resistencia, si reconocemos en un signo artístico el poder de contrarrestar la “aplanadora de la subjetividad” (Guattari, 2012, p. 105), engendrada por la lógica de producción capitalista. La experiencia estética, tomada como instancia liberadora, se relaciona con un tipo de proposición estética que no está interesada en responder a determinadas expectativas de placer, sino que sobrevive gracias al afán de ponerse a sí misma en duda, de trabajar con la intención de provocar alteraciones en la percepción del espectador tanto sobre las obras en general como sobre el mundo que le rodea.

Es en las trincheras del arte donde encontramos los núcleos de resistencia más consecuentes a la aplanadora de la subjetividad capitalista, la de la unidimensionalidad, la de la equivalencia generalizada, la de la segregación, la de la sordera a la verdadera alteridad. ¡No se trata de hacer de

los artistas los nuevos héroes de la revolución, las nuevas palancas de la historia! El arte aquí no es solo la existencia de artistas patentados, sino toda una creatividad subjetiva que atraviesa los pueblos y las generaciones oprimidas, los guetos, las minorías. (Guattari, 2012, p. 106)

El arte se presenta como un campo de experiencias y, por tanto, un espacio de adquisición de diferentes vectores de percepción y análisis. En el encuentro con el signo artístico podemos salir de nosotros mismos y observar universos ajenos al nuestro. El proceso emancipatorio que envuelve el arte, tal como lo estamos abordando, puede entenderse a través de la forma en que un elemento de significación nos alcanza y nos intriga, provocando la reflexión. Porque, como señala Deleuze (2010), nadie piensa por buena voluntad, pensar es un acto involuntario, pensamos cuando un signo nos roba la paz y nos obliga al acto de pensar: “En primer lugar, es preciso sentir el efecto violento de un signo” (p. 22). El signo artístico invoca la producción de significados a partir de algo que nos desestabiliza, para lo cual no encontramos referencias y respuestas prefabricadas. En la búsqueda por deshacerse de un engranaje subjetivo opresor y sugerir una revisión de la vida social, la obra de arte, apreciada y comprendida por el espectador, también lo invita a experimentar esa misma forma de cuestionamiento e *inventividad*.

## Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1990). *O óbvio e o obtuso*. Editora Nova Fronteira.
- Brito, R. (2005). *Experiência crítica*. Cosac Naify.
- Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Atuel.
- Deleuze, G. (2010). *Proust e os signos*. Forense Universitária.
- Desgranges, F. (2012). *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. Hucitec.
- Desgranges, F. (2020). O que eu significo diante disso: ação artística com espectadores teatrais. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 10 (2), 1-17.
- Desgranges, F. (2022). *Decirse público: entre la mediación teatral y el efecto estético*. Hucitec.
- Desgranges, F. y Simões, G. (2017). *O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas*. Hucitec.
- Féral, J. (2008). Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Sala Preta. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas*, (8), 197-210.
- Fernandes, S. (2010). *Teatralidades contemporâneas*. Perspectiva.
- Fischer-Lichte, E. (2013). Realidade e ficção no teatro contemporâneo. Sala Preta. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas*. 13 (2), 14-32.
- Guattari, F. (2012). *Caosmose: um novo paradigma estético*. Editora 34.
- Iser, W. (1979). *A literatura e o leitor*. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Iser, W. (1996). *O ato da leitura* (Vol. 1). Editora 34.
- Kierkegaard, S. (2011). *O conceito de angústia*. Editora Vozes.

- Lacan, J. (2005). *O seminário livro 10: a angústia*. Jorge Zahar.
- Salles, C. A. (2006). *Redes da Criação: construção da obra de arte*. Editora Horizonte.
- Simões, G. (2010). *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*. Hucitec.
- Simões, G. (2015). O instante em que o espectador desliza entre o objeto e si mesmo. Conceição/Conception. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp, Campinas-SP*, 4 (1), 84-93.
- Simões, G. y Desgranges, F. (2017). Folias Galileu: o espectador em ato performativo. Sala Preta. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, USP, São Paulo*, 17 (1), 331-343.
- Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Editora UFMG.



**Del teatro de la  
re-presentación a un teatro  
de la re-presenciación**



## Víctor Sosa Traverzzi

Actor y docente de teatro, egresado del Instituto Municipal de Arte de Asunción. Magister en Teatro y Artes Vivas por la Universidad Nacional de Colombia. Es director artístico de la agrupación Karaku Teatro, con quienes produce realizaciones escénicas experimentales desde el 2001. Ha sido coordinador de Cultura de la Universidad Nacional de Asunción y director de su Elenco de Teatro Universitario, así como del elenco de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, y fundador de ambos. Ha actuado en varias producciones cinematográficas nacionales e internacionales. Actualmente, es doctorando en Historia y Teoría del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y forma parte del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA como artista-investigador.



# Del teatro de la re-presentación a un teatro de la re-presenciación

Víctor Sosa Traverzzi

Asunción, Paraguay

Doctorando en Universidad de Buenos Aires (UBA)

## 1. Una exploración escénica

La república del Paraguay es un país suramericano que limita con Brasil, Argentina y Bolivia. Fue gobernado la mayor parte de su historia por regímenes dictatoriales. De hecho, el país empezó su vida independiente con la Dictadura Perpetua del Doctor José Gaspar Rodríguez de Francia (1816-1842). La última dictadura fue la del general Alfredo Stroessner (1954-1989), régimen que se consolidó bajo un estricto terrorismo de estado y que concluyó con un golpe militar en 1989, dando paso a un periodo democrático que va hasta nuestros días.

Teniendo en cuenta su devenir histórico, es de extrañar que en Paraguay no exista un teatro de la memoria que se declare como un movimiento propiamente dicho, como sí es el caso de la Argentina y el Teatro de la Identidad, que desde el año 2000 viene realizando ciclos de teatro que abordan la represión en la dictadura militar, y sobre el cual se producen artículos, investigaciones, coloquios, conferencias, etc. En Paraguay, que tuvo una dictadura de treinta y cinco años, la más longeva del Cono Sur, lo que podemos identificar es un conjunto de puestas en escena realizadas en el periodo democrático que toman como tema la dictadura militar de Stroessner. Son puestas en escena sobre las cuales existe escasa bibliografía crítica, pero que podemos encontrarlas mencionadas en periódicos, revistas y blogs en internet. Estas puestas en escena aisladas tienen dificultades análogas, en la representación del horror, a las que tiene la museografía en espacios que fueron centros de reclusión y tortura, como es el caso del Museo de la Memoria, ubicado en la ciudad de Asunción:

La difícil representación de la memoria traumática. Límites de la presentación y representación del horror en los espacios como el museo de la

memoria y otros espacios similares [...] es profundamente “archivística”; en lugar de apostar por representaciones metafóricas y no figurativas del horror, que den prioridad a los contenidos estéticos, a las formas no terminadas y a las aproximaciones reflexivas, esta se apoya —de manera fundamental— en los “vestigios verdaderos” (procesos judiciales, grabaciones sonoras que recogen los testimonios de las víctimas, documentos policiales [...] apuestan por la “verdad histórica”... se aferran a la “objetividad” de la prueba. El resultado es una “sobredosis informativa” que, en numerosos casos, satura al visitante. (Sánchez de Olmo, 2019)

Sara Sánchez de Olmo pone en cuestión la narración diáfana, legible y lineal de la verdad histórica expuesta en el Museo de la Memoria, que convierte al visitante en un espectador pasivo. En ese sentido, dar prioridad a los contenidos estéticos permitiría al visitante convertirse en coautor de estos, al otorgarles su propia significación. Desde que se descubrieron los archivos de la policía política de Stroessner en 1992, existe aún más información sobre cómo funcionaba el terrorismo de estado. Esta información podría ser abordada poéticamente, permitiendo un relato más colectivo que se pregunte por esa relación del ser humano con el poder y la violencia política.

De la misma forma que la museografía, en el campo de las artes escénicas las estrategias de los creadores paraguayos de los últimos años, al abordar la memoria traumática, son variadas, pero obedecen a un mismo patrón. Se trabaja a partir de un texto literario, archivos o relatos que a la vez se convierten en textos, donde el actor debe “encarnar” un personaje, es decir, adecuar el cuerpo, prepararlo vocal y físicamente para que el público pueda percibirlo únicamente como cuerpo de un personaje. Este personaje a encarnar suele tener una historia previa y circunstancias dadas por el guion, que la mayoría de las veces tiene una estructura aristotélica: un comienzo, una exposición de la historia, un nudo donde se manifiesta el conflicto (bien/mal, justo/injusto, héroe/traidor, etc.) y un desenlace.

*Será martes* (2015), escrita y dirigida por Hugo Robles, se plantea una estrategia dramaturgica convencional: cuatro mujeres alrededor de una mesa reviven relatos de la dictadura stronista (Alonso, 2015). Las actrices están en función de la “encarnación” de personajes sufrientes que relatan episodios de esos años de represión. La obra *Es sobre nosotros* (2019), bajo la dirección del joven David Amado, va un poco más lejos; hace un esfuerzo por salir de los cánones tradicionales, desapegándose de un texto

dramático, pero manteniéndose en el personaje autorreferenciado, en este caso “el estudiante de teatro experimental” que narra la desaparición de Cástulo Vera (De Torres, 2019). *Demonios contra el olvido y el silencio* (2015), escrita y dirigida por Moncho Arzuaga, apuesta por el teatro callejero que narra el descenso del dictador a los infiernos, recorriendo el centro de Asunción o plazas emblemáticas. Las historias se entrelazan a través de una intervención donde se combinan elementos como de desfile de carnaval o de fiestas patronales (Última Hora, 2015). En esta puesta en escena, el cuerpo del actor también está supeditado y al servicio de un texto y unos personajes. *El golpe* (2009), escrita por Gabriel Ojeda y bajo la dirección de Víctor Sosa, apuesta por un teatro de máscaras y la sátira; en este caso, la obra se sale de la representación de las víctimas y se centra en los victimarios: una familia stronista festeja el cumpleaños de don Fernando, amigo íntimo del dictador, justo la noche del golpe de estado que instaura la democracia en Paraguay (ABC, 2009). Por último, la obra que va más lejos es *El arte del silencio* (2005) de la directora y dramaturga escocesa Jennifer Hartley; está basada en la autobiografía del actor paraguayo Emilio Barreto, quien estuvo en prisión durante la dictadura. En la puesta en escena, el mismo Emilio se “representa” y el actor Nelson Viveros representa a Emilio joven (Hartley, 2005). El relato del actor Emilio Barreto, que vivió en carne propia la tortura y evoca en el escenario las atrocidades que le ocurrieron, tiene un valor intrínseco como un instrumento de enseñanza en un país de corta memoria. Sin embargo, esta dimensión biográfica puede tener sus limitaciones al no poder abarcar un relato más colectivo, como sucede en el caso de la museografía:

Eso lleva a que los acontecimientos violentos vividos en carne propia constituyen hitos centrales no solo de su vida, sino sobre todo de su memoria individual. No es extraño, pues, *que pujan por otorgar a esos fragmentos una parte central en el discurso sobre el pasado*. Esto lleva en algunos casos la disputa de las propias víctimas por el *monopolio sobre el relato del pasado*. (Sánchez de Olmo, 2019)

En las obras mencionadas, queda claro que el trabajo actoral está supeditado a la encarnación de un personaje, incluyendo también la “encarnación” autorreferencial. Encarnación en el sentido de que el actor debe transformar su cuerpo sensible y fenoménico, su simple estar en el mundo, en un cuerpo ficticio que lo absorbe, un cuerpo al servicio de un texto; debe narrar una historia con conflicto, nudo y desenlace, que

sea coherente. Por lo tanto, me remitiré al análisis crítico de la estructura misma del teatro occidental, es decir, del teatro de la representación, apoyándome en dos maestros que cuestionaron sus fundamentos en el siglo XX.

## **2. De la encarnación a la corporeización y de la re-presentación a la re-presenciación**

### **2.1 La biomecánica**

Las limitaciones del teatro naturalista fueron muy bien observadas por el maestro ruso V. E. Meyerhold en sus textos teóricos a principios del siglo XX, mucho antes que Antonin Artaud y otros. Por eso voy hacer un homenaje y una restitución del legado del maestro ruso, quien fuera borrado un buen tiempo de la historia del teatro occidental por el estalinismo.

En su texto “El teatro naturalista y el teatro de atmósfera” (1906), el maestro hace una crítica al teatro naturalista de Stanislavski y su sistema, sobre el cual se desarrolló toda la pedagogía teatral de occidente en el siglo pasado y que llegó, a su vez, a Paraguay en los años cincuenta. Su principio fundamental, dice Meyerhold, es la precisión de la reproducción de la naturaleza. Este principio se despliega en todo el ámbito de la producción teatral, pero nos centraremos en la tarea del actor.

Según Meyerhold, el actor desarrolla su capacidad de fotógrafo aficionado observando cada detalle de la vida cotidiana. El teatro naturalista enseña al actor a expresarse con absoluta claridad, no admite zonas de sombra en los personajes. Así como en el caso del Museo de la Memoria, donde el visitante no puede convertirse en coautor porque hay una saturación de información que le obnubila, este teatro naturalista criticado por Meyerhold niega al espectador la capacidad de completar el cuadro, de ser un creador de significado. Más adelante, Meyerhold estipula que una condición del acto estético es estimular la fantasía del espectador, no dejarla inactiva mostrándolo todo, matando el misterio de la escena: “La tendencia a *mostrar* todo, cueste lo que cueste, el miedo al misterio y a no decir todo, trasforma al teatro en una ilustración de las palabras del autor” (Meyerhold, 2008a, p. 149).

Ante esta forma de encarar el trabajo del actor en el teatro naturalista: centrado en la palabra, basado en la psicología y olvidando el cuerpo, Meyerhold creó la *biomecánica* como respuesta. En la conferencia

pronunciada en 1922, “El actor del futuro y la biomecánica”, establece las directrices que transformarán, según él, las bases del trabajo del actor: una economía de movimiento, la determinación del centro de gravedad en el cuerpo del propio actor y los movimientos fundados sobre un carácter de danza. También se refiere al cuerpo como un material que debe ser organizado. Plantea que la creación del actor consiste en construir formas plásticas en el espacio, que se deben estudiar las leyes de la mecánica puesto que cualquier manifestación de fuerzas en el organismo vivo está sujeto a estas leyes. La plástica creada por el actor en el espacio es una manifestación de esas fuerzas en el organismo vivo que es el cuerpo. En este aspecto, Meyerhold se adelanta a Antonin Artaud, ya que empieza a utilizar una terminología próxima a las artes plásticas con el objetivo de ir alejando la escenificación del texto literario, comenzando así una emancipación del teatro respecto de la literatura para elevarlo a un estatus de arte autónomo. Insiste en que las técnicas interpretativas en auge hacen que la emoción sobrepase al actor y critica al psicologismo:

Construir el edificio teatral basándose en la psicología es construir una casa sobre la arena: acabará necesariamente por caerse. Todo estado de ánimo psicológico está condicionado por determinados procesos fisiológicos. Una vez encontrada la solución justa del propio estado físico, el actor llega al punto que aparece la “excitabilidad” que contagia al público y le hace partícipe de la interpretación del actor. (Meyerhold, 2008a, p. 147)

Meyerhold, para ese entonces, pone al cuerpo en el centro, postula la posibilidad de que el actor se emancipe del edificio teatral, la literatura, el texto, y que el espectador sea también un creador. Pero la revolución de Meyerhold aún se enmarca dentro de los límites de las técnicas teatrales, el actor aún está en función de representar un personaje, es decir, en función de imitación.

## **2.2 Representación originaria**

En la conferencia pronunciada en Parma, en abril de 1969, titulada “Artaud: El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, Jacques Derrida realiza un análisis pertinente de las ideas de Artaud, poniéndolo en contexto con el teatro que se practicaba en la segunda mitad del siglo XX, en el que muchos directores de la época se declaraban herederos de su teatro de la crueldad. Me parece esclarecedora para este trabajo dicha conferencia, pues pone de manifiesto las experiencias de los artistas que pretendieron poner en práctica los postulados de Artaud

hasta 1969. Derrida hace incluso una lista de los modos de hacer teatral que para él nada tenían que ver con el teatro artaudiano, es por eso que me refiero a este autor antes que al propio Artaud, pues Derrida nos da una perspectiva diacrónica del fenómeno del teatro de la crueldad en su efervescencia.

Artaud, según Derrida, critica el teatro dominado por la palabra, donde los elementos musicales y gestuales no hacen más que ilustrar unos textos. Revela una estructura teatral invariable donde el esclavo es el actor que recibe órdenes del director, que a su vez realiza la idea del autor-creador. Estos procedimientos alejan al teatro de su fuente originaria: la vida. Y el teatro debe ponerse al nivel de la vida. Para eso, el teatro debe ser el lugar de la destrucción de la imitación y el derrocamiento de la palabra como materia privilegiada. Artaud exigía liberarse del psicologismo como lo exigía Meyerhold, y roer los cimientos del teatro occidental de forma radical, anunciando los límites de la representación misma. Si el teatro pretende igualarse a la vida, no puede ser re-presentación. Ahora bien, ¿qué entiende por representación? Derrida se hace eco de la siguiente reflexión de Artaud:

Ciertamente, la escena no representará ya, puesto que no vendrá a añadirse como una ilustración sensible a un texto ya escrito, pensado o vivido fuera de ella, y que ésta se limitaría a repetir, y cuya trama no constituirá. La escena no vendrá ya a repetir un presente, a re-presentar un presente que estaría en otra parte y que sería anterior a ella. (Derrida, 1969, p. 11)

Ese presente que está en otra parte es el texto del autor que desde la literatura organiza la escenificación, manteniendo una relación imitativa con lo real. Posteriormente, expone una nueva noción de representación que llama *representación originaria* y que identifica con la no-representación. En esta representación originaria se produce un espaciamiento imposible de reducir a la palabra, un espacio con nuevas perspectivas, con profundidad y altura, una nueva idea de tiempo-movimiento. Insiste en que esta representación originaria está libre del dominio de la palabra: es una representación visible, productora de imágenes, no un mero reflejo, sino una manifestación de fuerzas. El teatro debe producir poesía como una energía natural espontánea. Como lo planteaba Meyerhold en su teatro, Artaud reclamaba la autonomía de la creación escénica y hablaba en términos de una materialidad del teatro próxima a las artes plásticas, como también lo hizo el maestro ruso. Esto no implica la desaparición

de la palabra, significa que la palabra será una materia más dentro de la escenificación. Según Derrida, la intención de Artaud era deshacerse de la palabra como cadáver de la palabra psíquica. Liberada de la lógica y de la discursividad racional, la palabra será carne, respiración, sonoridad, susurro, gemido, grito. El encabalgamiento de las imágenes y los movimientos conducirá, por medio de las colisiones de objetos, de silencios, de gritos y de ritmos, a la creación de un verdadero lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras (Artaud, 2001, p. 125).

Es decir, la palabra debería hacerse cuerpo y surgir de la preponderancia física, nacer de estados fisiológicos. Meyerhold, cuando pretendía con la biomecánica sostener el trabajo interpretativo sobre la presencia física, aún mantenía al actor en función de la construcción de un cuerpo ficticio y la desviación de esa presencia viviente a favor de un acto mimético. En contraposición, Artaud propone la necesidad de renunciar a la intención de construir un cuerpo ficticio, detrás del cual el actor se disuelve.

El teatro de la representación que conocemos, por tanto, tiene una estructura donde el actor es el último eslabón de la cadena representativa, y su función es “encarnar” un personaje en un acto mimético basado netamente en la palabra discursiva que busca ser el reflejo de una verdad psicológica, lo que Stanislavski llamaba la verdad en escena, propias del naturalismo y el realismo. Artaud pretende reemplazar la encarnación, es decir la ilustración de palabras y sentimientos creados por un autor a través de un personaje dramático, por la corporeización, es decir la presentación de un personaje físico sin el falseamiento de la técnica, en búsqueda de una experiencia corporal, una irrupción de lo real en escena por medio de la centralidad del cuerpo. Plasmar una poesía de los afectos disociada de la palabra, como una manifestación de fuerzas, y no disimular la presencia viviente.

Aquí se plantea el problema de la representación originaria que, según la interpretación que Derrida tiene de Artaud, es la presencia pura que no acepta la repetición. Según su razonamiento, bastaría que haya un solo signo para que haya repetición, pues el signo es la repetición de las repeticiones. Esto haría imposible el teatro puro de la no representación. Derrida, interpretando a Artaud, nos pone aparentemente en una contradicción insalvable, ya que, si el teatro no puede resignarse como repetición, a la vez no es posible un teatro como no-repetición.

A este límite entre la presencia pura que no admite repetición y la repetición lo llamo, siguiendo a Roa Bastos: *re-presenciación*. En su novela *Yo el Supremo*, el escritor paraguayo, a través del personaje mítico del Supremo Dictador, dice: “meditada las circunstancias, todo concurre asegurarme que voy a *re-presenciar* las cosas. No a *re-presentarlas*” (Roa Bastos, 2017, p. 487).

O sea, la *re-presenciación* es la presencia plena que se consume en una sola vez. No es el pasado-presente que en el teatro de la representación se guarda a través de la repetición de los mismos gestos y las mismas palabras, donde hay un gasto energético que se pretende recuperar repitiendo. Lo que exige Artaud para su teatro es el gasto sin retorno, es decir la no-repetición que consume el presente por única vez.

En síntesis, los experimentos de mi investigación escénica *Cámara de Almastronomía* están orientados a la corporeización (Artaud) de estados físicos (Meyerhold), poniendo de relieve el presente viviente del actor sin ocultarlo, mediante una experiencia corporal de cierta intensidad. En vez de la biomecánica, despliego máquinas simples e instrumentos que canalizan las fuerzas físicas producidas en el cuerpo hacia la generación de poesía, contrariamente a la máquina de la colonia penitenciaria de Kafka. De la misma forma que un electrón cuando absorbe energía puede pasar de un nivel inferior a un nivel superior excitado, cada vez que se pongan en marcha los arte-factos que componen la *Cámara de Almastronomía*, el cuerpo del actor absorberá la energía de las fuerzas que lo atraviesan y disipará energía no utilizable, desgastando la vida infinitesimalmente y produciendo una excitabilidad creadora de presencia única: la *re-presenciación*.

### **3. Dos imágenes de re-presenciación de la tortura**

La Maestría en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia, en convenio con la Universidad del Atlántico en Barranquilla (Colombia, 2018-2019), es el contexto geográfico y temporal donde realicé esta investigación que me confrontó con mi oficio de actor y me enfrentó a los problemas éticos y estéticos que implica la representación de la tortura. En el comienzo de la exploración, agoté mi repertorio teatral para hacerme consciente de los recursos que venía reproduciendo. En este punto, fui buscando estrategias que permitan la anulación de la representación teatral misma. Esta directriz guio las experiencias que describo a continuación.



### 3.1 El ahogo

En un primer momento de esta investigación escénica, era necesaria una revisión de archivo de las estrategias de tortura empleadas en la dictadura de Stroessner. A saber: la pileteada, en la que los presos eran maniatados y sumergidos en una bañera llena de agua sucia, con orina y excrementos, así como alimañas y colillas de cigarrillos. Casi asfixiados, los presos eran sumergidos una y otra vez. Puse en juego archivos de audio, listas de presos políticos y testimonios de víctimas de tortura. Atado de manos, fui asfixiado por otro compañero en un balde con agua mientras recitaba unos textos extraídos de los archivos secretos de la policía de Stroessner, mezclados con el testimonio de Rogelio Goiburu<sup>1</sup>.

Por otra parte, aunque la acción implicaba una asfixia real del cuerpo sometido a esta “tortura” y afectaba la manera en que los textos escogidos se decían, era evidente el repertorio teatral: una entrada solemne del preso maniatado, el torturador malévolo que somete y una explicitación de la violencia para provocar el efecto de realidad, que sin embargo dejaba ver a todas luces la artificiosidad representativa.

Ante el problema de representación con el que se enfrenta alguien que viene de una tradición de actor-intérprete, hubo una segunda decisión al respecto: llevar el gesto de la ruina a la oscuridad. Allí, la voz “se ahogaba” en un recipiente con agua iluminado con unas luces led y el texto se decía tanto dentro como fuera del agua. Era la manera de evitar representar la tortura, mediante un desplazamiento en la búsqueda por la vocalidad del cuerpo en la sensación de ahogo, estrechando así la relación entre cuerpo y voz. También se reemplazaron los documentos que guiaron el primer momento de la indagación (la ruina derruida), por una selección e intervención del poema “Isla secreta” de Rubén Bareiro Saguier (2001), poeta torturado y exiliado por la dictadura paraguaya. Su poesía sintetiza el sentimiento de la tierra terrible, la isla rodeada de tierra, el país-cárcel que era Paraguay en la época que le tocó vivir (p. 20).

---

<sup>1</sup> Rogelio Goiburu fue un antropólogo forense, hijo del Dr. Agustín Goiburu, férreo opositor a la dictadura de Stroessner, desaparecido en el marco del operativo Cóndor en 1976. Rogelio dejó su profesión de médico en el 2006, cuando se incorporó a la Comisión de Verdad y Justicia en la investigación de los crímenes del régimen opresor del Paraguay y luego quedó a cargo de la oficina de Memoria Histórica del Ministerio de Justicia. Su trabajo es muy importante en la recuperación de los restos de los desaparecidos y su tenacidad en la búsqueda de su padre lo sitúa como uno de los referentes en la investigación de los crímenes perpetrados durante la dictadura.

En un tercer momento, decidí realizar el gesto en el Museo de la Memoria en Asunción, que había sido la Dirección de Asuntos Técnicos de la policía stronista, donde se torturó y encarceló a muchos ciudadanos durante treinta años. El 3 de febrero de 2019, aniversario de la caída de la dictadura, fui invitado por el Instituto José P. Guggiari para realizar la escenificación en un acto de recordación al que asistieron varias víctimas.

Transitar del espacio de la calle 43 en la Universidad del Atlántico, volver a la sala oscurecida del teatro y luego llegar a realizar el gesto en un lugar como el Museo de la Memoria, teniendo como espectadores a víctimas de la represión, fue vital para sumergirme en la problemática de la re-presenciación. A pesar de los esfuerzos, la experiencia corporal quedó supeditada a una amplificación de la voz y la gestualidad corporal, indeseable, que no pude controlar. Tomé la determinación de renunciar definitivamente a re-presentar la tortura. Pero sí me pareció pertinente una aproximación a experiencias corporales de intensidad a través de máquinas inspiradas en los instrumentos de tortura, que generaran poesía movilizandando fuerzas como la gravedad y la compresión, que al atravesar el cuerpo crearan presencia.

### **3.2 Compresión o inmovilidad**

La estrategia pretendía anular la representación inmovilizando mi cuerpo encapuchado sentado en una silla, frente a una pequeña ventana cuadrada que dejaba pasar luz desde afuera, a la vez que sonaba un archivo de audio en el que el Dr. Rogelio Goiburú relataba cómo su padre el Dr. Agustín Goiburú procuró, fallidamente, llevar a cabo varios atentados contra el dictador paraguayo hasta su desaparición en 1976. Este archivo es producto de la entrevista que le hice a Rogelio en compañía del realizador paraguayo Osvaldo Ortiz Faiman, en el 2016, que en aquel momento decidí no editar. El resultado de exponer toda la entrevista fue que los espectadores escuchaban acompañados de esa imagen que les sugería la espera de un acontecimiento que nunca llegaba —según las devoluciones que hicieron posteriormente—, hasta que decidían salir, puesto que existía un inicio claro, pero no un final marcado del gesto. Resultaba insuficiente una inmovilización como la anterior. Decidí entonces experimentar envolviendo todo mi cuerpo en bolsas de basura negras, salvo el ojo derecho, que decidí amplificar con una lupa; lo que llevó al extremo la inmovilidad, llevando mi corporalidad a una mínima expresión, centrada en el ojo.

Con respecto a las decisiones, vale mencionar dos aspectos: el de las bolsas y el del ojo. Las bolsas utilizadas en la operación eran de polietileno. El cuerpo que aparece envuelto en estas bolsas de basura es la metáfora de los cuerpos desaparecidos en la dictadura, que los activistas paraguayos suelen utilizar, dejando estas bolsas antropomórficas en plazas o frente a comisarías, en los aniversarios del golpe de estado o el 3 de noviembre, cumpleaños del dictador. En mi caso, deslicé mi cuerpo dentro de estas bolsas negras de polietileno para experimentar cómo este material afectaba mi actividad vital, a la vez que era suspendido de cabeza por un sistema de poleas, para luego ser sumergido en un recipiente con agua. Inmediatamente, advertí el riesgo que corría puesto que un estudiante de arte en Colombia, unos años atrás, se había asfixiado en una performance utilizando estas bolsas; por lo que tomé las precauciones correspondientes, dejando que el aire entrara lo suficiente para evitar la asfixia, además de trabajar con un profesional rescatista que estaría supervisando el gesto mientras se realizaba. Este aprisionamiento me reveló a este ojo-cuerpo como un cuerpo sonoro que respira.

Decidí, intuitivamente, dejar el ojo expuesto para entablar un puente de mi experiencia con los asistentes que se atrevieran a acercarse a observar por la lupa: sería como un telescopio apuntando al interior de la vivencia que estaría sucediendo. Envolverme completamente con las bolsas tendría la intención no solo de evitar el movimiento, cancelar todo intento de representación, sino, además, comprimir el cuerpo para que el ojo sea su punto de fuga. El ojo, usando las ideas de Bataille: es la pequeña “burbuja que se forma en la superficie del lodo-de-la-vida”, el horror ligado a la vida, el ojo es la “golosina caníbal”, siguiendo a Stevenson (Bataille, 1995, p. 82).

En las veces que realicé el gesto, los presentes manifestaron una atracción especial hacia el ojo intensificado por la lupa, algunos lo calificaron inclusive como el “ojo perverso”. La presentación del trabajo escénico que corresponde al 7 de diciembre de 2019, realizado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico en la ciudad de Barranquilla, bajo la tutoría de Adriana Urrea, puede verse en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=cnAQHlfiUus&t=25s>

## Referencias bibliográficas

- ABC (18 de diciembre de 2009). “El golpe” en San Lorenzo. <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/weekend/el-golpe----en-san-lorenzo-51591.html>
- Alonso, M. (14 de diciembre de 2015). “Será martes”, voces que gritan en el silencio. *ABC*. <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/artes-espectaculos/sera-martes-voces-que-gritan-en-el-silencio-1435861.html>
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble. El Pesanervios*. Editorial Gutenberg.
- Bataille, G. (1995). *La historia del ojo*. Coyoacán.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Tusquets.
- Bareiro, R. (2001). *Poesía moderna* [Material de lectura]. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Boccia, M. A. (2014). *Es mi informe. Los archivos secretos de la policía de Stroessner*. Arandura.
- Derrida, J. (1969). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. *Ideas y Valores*, (32/33/34), 5-31. Revista del Departamento de Filosofía y Humanidades de la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/28954/29233>
- De Torres, J. (28 de julio de 2019). *Es sobre (tu) memoria*. Portal Guarani. [http://www.portalguarani.com/3486\\_julio\\_de\\_torres/37259\\_es\\_sobre\\_tu\\_memoria\\_\\_por\\_julio\\_de\\_torres\\_\\_domingo\\_28\\_de\\_julio\\_de\\_2019.html](http://www.portalguarani.com/3486_julio_de_torres/37259_es_sobre_tu_memoria__por_julio_de_torres__domingo_28_de_julio_de_2019.html)
- Ferro, R. (2017). *Un libro que hace un pueblo. Nota final del compilador de Yo el Supremo*. En A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, 673-693. Real Academia de la Lengua.

- Hartley, J. S. (2005). *El arte del silencio*. Portal Guarani. [http://www.portal-guarani.com/855\\_jennifer\\_s\\_hartley/7130\\_el\\_arte\\_del\\_silencio\\_de\\_js\\_hartley\\_obra\\_en\\_un\\_acto\\_\\_ano\\_2005.html](http://www.portal-guarani.com/855_jennifer_s_hartley/7130_el_arte_del_silencio_de_js_hartley_obra_en_un_acto__ano_2005.html)
- Meyerhold, V. (2008). El teatro naturalista y el teatro de atmósfera. En *Meyerhold: Textos teóricos*, 145-156. Asociación de Directores de Escena de España.
- Meyerhold, V. (2008). El actor del futuro y la biomecánica. En *Meyerhold: Textos teóricos*, 229-232. Asociación de Directores de Escena de España.
- Roa Bastos, A. (2014). *El terror escrito por él mismo*. En M. A. Boccia, *Es mi informe. Los archivos secretos de la policía de Stroessner*, 29-39. Arandura.
- Roa Bastos, A. (2017). *Yo el Supremo*. Real Academia de la Lengua Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Rodríguez, B. (2017). *Yo el Supremo visto por su autor y Aproximaciones (1975)*. En A. Roa Bastos: *Yo el Supremo*. Real Academia de la Lengua Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Sánchez de Olmo, S. (2019). *Contra el tiempo y el olvido: la representación del pasado traumático paraguayo en el Museo de las Memorias*. <https://journals.openedition.org/cal/9152>
- Última Hora (4 de febrero de 2015). *Emocionante teatro recuerda caída de la dictadura*. <https://www.ultimahora.com/emocionante-teatro-recuerda-caida-la-dictadura-n869519.html>



