



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

PRESENCIA, LIMINALIDAD Y APERTURA PARA UNA
RELACIÓN TEATRO-DOCUMENTO

Tesis para optar al grado de
Magíster en Artes mención Dirección Teatral

Iván Insunza Fernández

Profesor Guía
Mauricio Barría Jara

Santiago de Chile, 2017

Presencia, liminalidad y apertura para una relación teatro-documento

Nombre del autor

Iván Abdón Insunza Fernández.

Profesor guía

Mauricio Barría Jara

Grado académico obtenido

Magíster en Artes, mención Dirección Teatral.

Título de la tesis

Presencia, liminalidad y apertura para una relación teatro-documento.

Estudió cine y audiovisual, es actor egresado y titulado con distinción máxima de IP Arcos, realiza el periodo lectivo del Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral entre los años 2007 y 2008 y en la actualidad cursa tercer año del Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile como becario CONICYT. Además, es director del Colectivo Artístico Teatro Kapital y ha desarrollado un trabajo de experimentación que ha sido objeto de estudio en tesis de artes, humanidades y teoría teatral.

A Iris, Abdón y Juan Luis por hacer de mi lo que soy, a Salvador por darle sentido a todo, a mis amigos y amigas por alumbrar el camino y a todos y todas quienes han colaborado, colaboran y/o colaborarán con el Colectivo Artístico Teatro Kapital.

Vaya mi agradecimiento por la guía, el apoyo, la ayuda, las conversaciones o las discusiones a:

Mauricio Barría, Marco Espinoza, Abel Carrizo-Muñoz, Andrés Grumann, Héctor Ponce, Camilo Rossel, Rolando Jara, Sofía Muñoz, Sebastián Pérez, Alicia Solà, Verónica Sentis, Pablo Cabrera, José Luis Olivari, Daniela Capona, Marcela Millie, Sebastián de la Cuesta, Rodrigo Pérez, Nelson Avilés, Javier Muñoz, Rocío Pinto, Milenka Córdova, Heny Roig, Jayson Hernández, Paulina Durán, Francisca Switt, Yerko Tolic y Almendra Ovalle.

Toda obra de arte es un experimento: es un experimento del arte; una prueba si se puede hacer arte de tal modo: si se puede hacer *de tal modo* y si se puede *hacer*. Toda obra de arte es un experimento, porque todo experimento comienza de cero - una obra de arte que no comienza de cero, sino que toma el arte por asegurado o dado, no es tal. Pues el estado cero, en o del cual comienza la obra de arte, es el estado estético, el estado de libertad estética. Toda obra de arte es un experimento, porque pone a prueba la posibilidad del arte. Pone a prueba la posibilidad de crear algo, una obra, *desde* el estado de libertad estética. Puesto que esta posibilidad es tanto una imposibilidad - porque el estado estético es un estado de embriaguez de fuerzas desatadas (Nietzsche), un estado de ausencia de obra, de ausencia de forma, de “des-obramiento” (Foucault) de la existencia, es decir, la generación de la obra de arte es fundamentalmente incierta (porque la existencia de la obra de arte está ligada a su generación mediante actividad humana). La obra de arte es en su esencia un experimento, porque nada puede haber garantizado que haya devenido real.

Christoph Menke
La Fuerza del Arte

Índice

Introducción	1
Capítulo 1/ presencia, liminalidad y apertura	6
1.1 Presencia	6
1.1.1 Antecedentes: la esencia del teatro	6
1.1.2 Producción de presencia: la puesta en crisis del significado	9
1.1.3 Aparecer estético: la distancia del cotidiano	11
1.1.4 Tiempo de la presencia: la posibilidad de la duración	14
1.2 Presencia y liminalidad	19
1.2.1 Genealogía del concepto: el ritual y la puesta en escena	19
1.2.2 Suspensión y caducidad: la transformación en la experiencia	21
1.2.3 Frontera disciplinar: los desplazamientos de la teatralidad	26
1.2.4 Semiótica y antropología: el giro hacia el cuerpo	31
1.3 Presencia y apertura	37
1.3.1 Producción y recepción: los vacíos y la interpretación	37
1.3.2 Régimen estético: La política como indiferencia y el convivio	40
1.3.3 Cuerpo como soporte: Presencia, liminalidad y apertura	44
Capítulo 2/ recursos y procedimientos: documento y transmedialidad	48
2.1 Documento	48
2.1.1 Relaciones teatro – documento: antecedentes	48
a) Consideraciones en torno al documento y el teatro documental	48
b) Piscator y el teatro documental	53
c) Weiss y el teatro documental	55
2.1.2 Relaciones teatro – documento: recursos	57
a) Arte y archivo	57
b) Archivo y repertorio	60
c) Arte, archivo y tecnología	63
2.2 Transmedialidad	65
2.2.1 Relaciones mediales: antecedentes	65
a) Consideraciones en torno a lo <i>trans</i>	65

b) El medio del teatro	68
2.2.2 Relaciones mediales: Recursos	70
a) Otros medios	70
b) Transmedialidad	73
2.3 <u>Documento y transmedialidad: procedimientos</u>	<u>75</u>
2.3.1 En torno al documento, la escena como ensayo escénico	75
2.3.2 En torno a la transmedialidad, la escena como rizoma	77
Capítulo 3/ Análisis de obra, <i>Carne de Cañón</i> y <i>Cuerpo</i>	81
3.1 <u>Presencia, liminalidad y apertura en la puesta en escena</u>	<u>81</u>
3.2 <u><i>Carne de Cañón</i></u>	<u>85</u>
3.2.1 Elementos centrales	85
3.2.2 Una escena: ¿Cómo terminar <i>Carne de Cañón</i> ?	89
3.3 <u><i>Cuerpo</i></u>	<u>94</u>
3.3.1 Elementos centrales	94
3.3.2 Una escena: ¿Cómo iniciar <i>Cuerpo</i> ?	99
Capítulo 4/ Proyecto creativo: La escena del ocio	105
4.1 <u>Antecedentes</u>	<u>105</u>
4.2 <u>Decisiones previas</u>	<u>105</u>
4.3 <u>Materiales de la puesta en escena</u>	<u>106</u>
4.4 <u>Reflexiones en torno a los procedimientos y módulos</u>	<u>110</u>
4.5 <u>Algunas reflexiones de una bailarina de <i>La Escena del Ocio</i> (Rocío Pinto)</u>	<u>127</u>
4.6 <u>Algunas reflexiones de una actriz de <i>La Escena del Ocio</i> (Heny Roig)</u>	<u>127</u>
4.7 <u>Reflexiones finales</u>	<u>128</u>
Conclusiones	131
Bibliografía	136
Anexo 1 / texto de “La escena del ocio (...)”	139
Anexo 2 / Fotogramas de “La escena del ocio (...)”	149

Introducción

El trabajo que he desarrollado como director, principalmente en el Colectivo Artístico Teatro Kapital del 2007 a la fecha [*Ante la ley* (2007), *Suspendidas* (2008), *Allende: un acontecimiento teatral* (2009), *La matanza* (2011), *Experimento Fondart* (2012), *Allende: un nuevo acontecimiento* (2013) y *Rizoma* (2015)], y que ha transitado entre las derivas del teatro documental e indagaciones sobre la idea de transdisciplina y transmedialidad, ha levantado preguntas que, desde la práctica artística, pero con fuerte énfasis teórico, derivan en la presente investigación. Principalmente guiados por la posibilidad de un teatro sin drama hemos trabajado sobre diversos materiales, no mediados por procesos de dramaturgia tradicional, desplazando la responsabilidad estructural al propio proceso de puesta en escena. Diría que en esta línea hemos desarrollado el trabajo desde el año 2009 a la fecha y que allí radica mi principal motivación para la presente investigación.

Se trataba, por lo tanto, en primera instancia, de identificar, desde una perspectiva teórica, cuáles han sido los problemas y las preguntas que han guiado ese trabajo. Aparecen entonces la idea de un teatro sin dispositivo dramático, la pregunta por la relación con el documento o el archivo y el modo de abordar los cruces, relaciones y desapariciones disciplinares al interior del trabajo creativo. El principal desafío, por lo tanto, consistía en articular estas tres ideas fuerza en una formulación teórica que lograra reunir y poner en relación la renuncia al drama, el documento y la transmedialidad y, al mismo tiempo, asegurar que éstas dieran cuenta efectivamente de ese devenir artístico. Es así como el asunto de la presencia en relación a la liminalidad y la apertura aparecen como centro del problema teórico y como marco para el desarrollo del presente proyecto de investigación.

En relación a esto, el punto de inicio supone entonces que ciertas concepciones y operaciones en torno a la presencia podrían propiciar una nueva relación teatro-documento, más allá de la relación tradicional que podemos identificar en el teatro documental de inicios o mediados del Siglo XX. La presente propuesta concibe como parte de esta relación una interrupción en esa tradición,

levantando la hipótesis de que presencia, liminalidad y apertura permiten pensar una relación teatro-documento que, además de suponer un trabajo sobre el archivo, propicia interrogantes de profundo orden estético en base a la multiplicidad de soportes y, en última instancia, a las disciplinas y medios que pasan a jugar un rol en esa relación. Se propone, entonces, que cierto modo de pensar la presencia implica un desplazamiento de la disciplina teatral hacia un borde y que en ese umbral emerge una nueva relación con el documento y, en última instancia, con el archivo y sus posibilidades de pensar los fragmentos de la historia, la generación de archivo y repertorio y el problema del registro, tanto del proceso como de la “obra”.

Por lo tanto, la presente investigación se propone, en el marco de una creciente discusión en torno al problema de la presencia en la teoría y práctica de artes escénicas, desarrollar un abordaje teórico con aplicación en un montaje, que tensiona desde la práctica los problemas planteados. Tomando como centro el problema de la presencia, en relación, además, a la liminalidad y la apertura como conceptos clave para el desarrollo de su especificidad como eje de la investigación. Se abordan, como recursos y procedimientos, asuntos relativos al documento y el archivo y la transmedialidad. En último término, se realiza análisis de obras a modo de referentes y se da cuenta del proceso de puesta en escena. Así, la investigación propone la presencia para pensar una relación entre teatro y documento que permita mirar más allá del teatro documental y sus derivas tradicionales y contemporáneas, proponiendo a través de la desjerarquización de los materiales un giro radicalmente no dramático, basado en los problemas formales que supone el trabajo con el documento y su potencial transmedial.

Para abordar el problema de la presencia, se propone un breve recorrido por algunas de las aplicaciones e implicancias que supone la categoría, desde la práctica y la teoría teatral. Resultan de suma relevancia en este acercamiento propuestas como las de Henri Gouhier en *La esencia del teatro* (1956). Se aborda, además, la perspectiva que abren teorías de la experiencia estética en el siglo XX, para abordar la producción de presencia (Gumbrecht, 2005) y el aparecer estético

(Seel, 2010), como también los alcances que comporta el asunto de la presencia para pensar el problema del tiempo en el teatro.

Se propone, luego, poner en relación al problema de la presencia el concepto de liminalidad. Para eso, se da cuenta de su origen y desarrollo y de un espectro de aplicaciones que ha tenido la categoría en el ámbito de la teoría teatral, indagando en propuestas como las de Erika Fischer-Lichte (*Estética de lo performativo*, 2011), Ileana Diéguez (*Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas.*, 2014) y Jorge Dubatti (*Teatro-Matriz, Teatro Liminal*, 2016). Se propone pensar la liminalidad, tanto como perspectiva de análisis del acontecimiento teatral y su carácter ritual, como también otras posibilidades de pensar sus fronteras disciplinares y la puesta en tensión de una estructura dicotómica para cavilar las relaciones entre ficción y realidad, actor y personaje, estética y política, etc. Para este propósito es fundamental contemplar, además, la relevancia de disciplinas como la antropología y la semiótica, pensando que la presencia se juega en un amplio espectro disciplinar y que sus relaciones perfectamente pueden ser entendidas, también, como liminales.

El segundo concepto con que se pretende caracterizar el problema de la presencia dice relación con lo que hemos denominado “apertura”, en base, principalmente, a la propuesta de Umberto Eco (*Obra Abierta*, 1992) quien caracteriza una forma particular de apertura de la obra de arte, más allá de su apertura como condición innegable de toda obra en oposición a su definitividad. Lo que podemos denominar como “producción de apertura” es pensado aquí en relación con la propuesta de Susan Sontag (*Contra la interpretación y otros ensayos*, 2012) para establecer la posibilidad de una relación de apertura entre obra y espectador fundada en su condición de presencia. Entendida pues, como borramiento de una noción tradicional de comunicación determinada exclusivamente de forma hermenéutica, ya sea en términos de producción o recepción. Resulta fundamental también, en esta relación, la propuesta de Jacques Rancière (*El malestar en la estética*, 2012) para el desarrollo de una apertura que

desplaza la relación entre estética y política desde el contenido hacia una relación liminal que abre posibilidades de discurso desde el problema estético.

A modo de recursos y procedimientos, se propone trabajar, por un lado, con la noción de documento y su relación con el problema del archivo y, por otro, la transmedialidad. Estos asuntos son desarrollados a nivel teórico y luego puestos a prueba en el proceso de puesta en escena.

A partir de las nociones de documento propuestas por Paul Ricoeur (*La memoria, la historia, el olvido*, 2004) y Jacques Le Goff (*El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, 1991), se propone una perspectiva que permita realizar, primero, un recorrido por el teatro documental desde principios del siglo XX y, segundo, un acercamiento al problema del archivo en el arte contemporáneo, visitando para esto las propuestas de Ana maría Guasch (*Arte y archivo 1920-2010, genealogías, tipologías y discontinuidades*, 2011), Diana Taylor (*El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*, 2015) y otros autores latinoamericanos principalmente. Se abre así una nueva perspectiva del problema del documento en relación con la técnica y la tecnología y hacia la revisión del problema de los soportes como ya se podía vislumbrar desde Piscator.

Esto nos permite revisar la noción de transmedialidad tanto en su relación con el asunto de la transdisciplina como en vínculo al problema del archivo en tanto soportes, visitando para esto las propuestas de Alfonso de Toro (*Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad'*, 2004) y lecturas como las de Raúl Miranda y Marco Espinoza (*Mutaciones escénicas, mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*, 2009). Dando paso así, a los procedimientos trabajados en el proceso creativo: el ensayo teórico como material para la puesta en escena y la idea de "rizoma" como eje metodológico para la generación de presencia, liminalidad y apertura en la escena.

A modo de aplicación y análisis de casos, la investigación propone el abordaje de los montajes "Carne de cañón" del Colectivo de Arte La Vitrina y

“Cuerpo” de Teatro La Provincia y bajo la dirección de Rodrigo Pérez. Estos montajes permiten pensar, además del problema de la presencia, tanto la liminalidad como la apertura en cuanto permiten establecer una relación entre estética y política basada en la utilización de documentos y diversos soportes mediales que, además, suponen la confluencia de disciplinas artísticas diversas como la danza, la música y el teatro.

Finalmente, la aplicación práctica en el proyecto creativo “La escena del ocio, una declaración de guerra contra el drama” permite constatar la posibilidad de una relación teatro-documento basada en los asuntos descritos. Posibilidades y dificultades que se verán reflejadas tanto en el capítulo destinado a dar cuenta del proceso de puesta en escena como en las conclusiones que es factible obtener a partir del tránsito entre la propuesta teórica y su aplicación práctica.

Cabe señalar que, si bien el nombre del proyecto creativo enuncia una declaración “contra” el drama, la investigación en general comprende lo dramático como un modelo que surge en un momento histórico específico. Aquello que llamaremos modelo o dispositivo dramático hace referencia tanto a ese momento como al peso de esa tradición en el desarrollo del teatro hasta la actualidad. Su utilización, por lo tanto, a lo largo del documento, sirve para levantar una idea de teatro en radical distancia a esa tradición y se debe entender, en consecuencia, ese “contra”, también, como una estrategia argumental.

De este modo, la presente investigación se propone no sólo aportar al desarrollo de definiciones en torno al problema de la presencia desde la teoría teatral, sino abrir también una discusión desde otras disciplinas como la estética, la filosofía, la semiótica y la antropología. Por otro lado, se espera, de este modo, contribuir en la discusión estrictamente teórica en el campo de la teoría teatral al mismo tiempo que abrir posibilidades en el ámbito de la creación artística en el área de las artes escénicas.

Capítulo 1 / Presencia, liminalidad y apertura

1.1 Presencia

1.1.1 Antecedentes: la esencia del teatro

La *presencia* como condición del teatro es, obviamente, tan antigua como el propio teatro, diríamos que es un problema ontológico. Sin embargo, su abordaje como problema central para la teoría de las artes escénicas encuentra su origen¹ (si es posible establecer tal cosa) a finales del siglo XIX y principios del XX. Como veremos más adelante, resulta de fundamental relevancia, en filosofía, la aparición de la fenomenología (de Husserl a Derrida) y la nueva noción de sujeto que implica, desplazando la idea cartesiana de la relación sujeto-mundo. En estética, las nuevas teorías de la *experiencia estética* surgidas en las medianías del siglo XX (Adorno, Jauss, Bubner o Gumbrecht y Seel que abordaremos aquí). En antropología, el giro hacia el ritual (van Gennep y Turner) y la antropología del cuerpo (Le Breton). Luego, habría que sumar a la sociología, la semiótica, los estudios culturales, etc. Debemos considerar, además, el devenir de las artes, teniendo presente las vanguardias artísticas de principios del siglo XX y el denominado “giro performativo” de las artes y la cultura en la segunda mitad (accionismo, body art, arte de acción, performance, happening, etc.). Por último, habría que considerar también los procedimientos y metodologías con que las prácticas teatrales y los directores han introducido el problema del cuerpo y la presencia escénica durante el mismo periodo (pensemos en Meyerhold, Reinhardt, Grotowsky o Barba). En definitiva, el vuelco de la mirada sobre el cuerpo supone su presencia como un problema a abordar en diferentes teorías del conocimiento, pero en particular en la teoría teatral, considerando su pertinencia debido a que el principal, sino esencial, medio² del teatro radica específicamente en su régimen de copresencia.

En ese sentido, adscribiremos a la propuesta desarrollada por Henri Gouhier (1956), quien propone al actor, en tanto cuerpo presente, como el “hecho dramático”

¹ Nos referimos a origen histórico, luego abordaremos el problema del origen en tanto esencia.

² Veremos más detalles y alcances del medio del teatro y la transmedialidad en el capítulo 2.

(21) en sí mismo, así lo sentencia: “Representar es hacer presente mediante presencias” (21) y la presencia como esencia del teatro, pues, “Toda existencia es actual, toda presencia real es realidad presente; el que entra en escena y el que está sentado en la sala son contemporáneos, viven al mismo tiempo, si no en el mismo tiempo.” (20), pero ¿qué es la esencia?, pensemos la cuestión desde la complejidad con que se abre *El origen de la obra de arte*. Para Heidegger (1996) es aquello desde donde y por lo que algo es así como es, es decir, su origen sería la fuente de su esencia. La reflexión Heideggeriana respecto al origen de la obra de arte nos lleva a la paradoja: arte es lo que hace el artista, pero a su vez, el artista es artista en la medida que lo que hace es arte, misma dificultad enfrentamos al pensar el problema al interior del teatro, pues, cada uno es el origen del otro, así mismo podemos transitar entre el teatrista y el teatro y entre el teatro y el teatrista, pero lo cierto es que el hacer del artista se configura en una práctica que, a su vez, deviene disciplina, entonces, ¿cuánto hay de esencia en la propia práctica de la disciplina y cuanto en su tradición?, luego ¿Cuáles son los límites que esa esencia traza en torno a la disciplina y sus disciplinas fronterizas si lo pensamos desde la presencia?

Una primera dificultad que encontramos al intentar aplicar la pregunta por la esencia al teatro y al pretender que dicha pregunta sirva para delinear lo propio de la disciplina teatral es que, con matices y salvedades³, todas las artes escénicas sometidas a ese ejercicio terminan por definirse desde el cuerpo, el tiempo, el espacio y, finalmente, por la presencia, pues no sólo el teatro es “un *lapso de vida en común* que actores y espectadores pasan y *agotan* juntos, respirando el mismo aire del *espacio* en donde tiene lugar esa actuación y esa observación” (Lehmann: 28), también la danza, el *performance art* y cualquier práctica performativa que encuentre su origen-esencia en la copresencia. Ante esta dificultad los estudios teatrales en las últimas décadas han optado, en general, por permitir ingresar bajo el concepto de teatro esas relaciones, pero no sin resistencias: “la disciplina de los

³ Pensemos en ejemplos de excepción como espectáculos que prescinden de la presencia de actores-bailarines-músicos-performers (proyecciones audiovisuales, hologramas, etc.)

estudios teatrales se mostró, hasta hace poco, algo reacia a investigar seriamente las relaciones entre el teatro y otros medios” (Balme: 330). En general, diremos que la tendencia a considerar una diversificación del teatro como disciplina o categoría, o al menos a acoger sus relaciones con otros medios, se ha impuesto a la resistencia de la tradición, principalmente vinculada a un rígido dispositivo dramático (A personifica a B mientras C lo mira). Al respecto, José Antonio Sánchez (1999) afirma: “La experiencia contemporánea del arte escénico está marcada por la fijación cultural de ciertas formas del teatro burgués de mediados del siglo XIX, que se resisten a dejar escapar de sí el concepto mismo de teatro” (13).

Dicho esto, en el contexto de nuevas prácticas teatrales, los desplazamientos disciplinares y la diseminación de los estudios teatrales a diversos campos, larga es la discusión que propone la reivindicación o el desplazamiento de la palabra “teatro”. Para Balme (2013), en la actualidad la palabra teatro es utilizada para designar tanto un edificio, una actividad, una institución o una forma de arte. Es esta última la que detona las preguntas desplegadas más arriba y que están en tensión aquí. Entonces, “¿Por qué preservar el término ancestral ‘teatro’, y no recurrir a otros más cercanos, como ‘artes escénicas’?” (Dubatti, 2016: 11), el autor defiende la conservación del término, considerando su origen etimológico que hace referencia a “‘théatron’ - lugar para ver, mirador, observatorio - reenvía a su manera a las nociones de *lugar* (territorialidad)” (11) y, en ese sentido, al “convivio”, condición esencial del teatro, en su amplio sentido, según lo desarrolla Dubatti en un texto anterior (2003) que visitaremos más adelante. Según lo anterior, podríamos decir que la prevalencia y conservación de la palabra “teatro” se relaciona estrechamente con su condición irrenunciable de presencia y, por lo tanto, resulta más factible hoy imaginar el ingreso al campo de estudios teatrales las relaciones del teatro con otras disciplinas artísticas y sus variados regímenes de copresencia, que una intención de delimitar sus fronteras como una disciplina acotada, sobre todo considerando que, hasta ahora, no existe una definición suficientemente clara y delimitadora que no sea la que se aloja en una concepción restringida y restrictiva de “teatro”, el teatro dramático.

1.1.2 Producción de presencia: la puesta en crisis del significado

Para Gumbrecht (2005) “la producción de presencia” apunta a toda clase de eventos y procesos en los cuales se inicia o se intensifica el impacto de los objetos ‘presentes’ sobre los cuerpos humanos” (11), premisa que, evidentemente, en el caso de las artes escénicas, debemos entender también de forma recíproca, considerando que en el régimen de copresencia se transforma el “objeto presente” también en un cuerpo que se deja impactar, pues, “la corporalidad espacio-temporal del proceso teatral incluye el sistema inteligible de lo percibido en un momento vital afectivo. Este es un hecho crucial para la lógica de la significación del teatro” (Lehmann: 187). Ahora bien, la valoración de la presencia no constituiría el rechazo al significado, ni una condena a una relación con el mundo basada en él, se trataría más bien de traer hacia delante el objeto en su condición física, pues, “Los efectos de presencia (...) apelan exclusivamente a los sentidos” (Gumbrecht: 13). Para el autor, la relación entre significado y presencia se definiría como una oscilación entre los efectos producidos por cada uno, inscrito en una “cultura de presencia” y “cultura de significado”, relacionando la primera con una cultura medieval y la segunda con una cultura moderna. Al respecto, advierte que “uno no debería olvidar que esta tipología breve (y doble), quiere sugerir la mera posibilidad de existencia de un repertorio no exclusivamente hermenéutico de conceptos de análisis cultural” (89).

Ineludiblemente esto hace pensar en las funciones referencial y performativa propuestas por Fischer-Lichte (2014), las cuales, ocupándose de planos que, en principio, bien se podrían homologar a la propuesta de Gumbrecht, según la autora, actúan en simultáneo y variando su intensidad. Recuerda, también, el alcance que hace Lehmann sobre el teatro energético en tanto que “estaría más allá de la representación; esto no quiere decir, sin embargo, que carezca de representación, pero sí que su lógica queda al margen” (Lehmann: 67). Ambos autores, reconocidos como importantes referentes de la teoría teatral contemporánea, se hacen cargo de este asunto que, si bien tiene larga data en las artes escénicas, ha quedado profundamente descuidado por la teoría y la historia del teatro inscritas en modelos

metodológicos que sólo se han hecho cargo del sentido, la estructura dramática y las funciones sociales, políticas o pedagógicas que al teatro se le han atribuido a propósito de su contenido. En ese sentido, el teatro contemporáneo ha hecho ingresar el problema de la presencia y la experiencia en diversos frentes, desplazando la noción de obra y reemplazándola por la de acontecimiento.

Durante varios pasajes del texto, Gumbrecht se ocupa de aclarar que lo expuesto “no significa que abandonaríamos el sentido, la significación y la interpretación (...) querría decir poner a prueba y desarrollar conceptos que nos permitiesen (...) relacionarnos con el mundo de un modo más complejo que la sola interpretación” (Gumbrecht: 64). Al respecto, podríamos pensar que no sólo se trataría de un nuevo vínculo posible de los cuerpos con las cosas del mundo, sino, además, de una transformación del modo de entender el significado, no como una renuncia a la hermenéutica, sino como el desarrollo de una nueva. La experiencia, que suspende o transforma el sentido, traería a presencia los objetos del mundo y el impacto sobre los cuerpos y, pensando en las artes escénicas diríamos, además, el impacto de un cuerpo sobre otro, de forma recíproca y simultánea. Esa simbiosis implicaría un doble “impacto” pues “es precisamente mi cuerpo el que percibe el cuerpo del otro” (Merleau-Ponty: 365), la experiencia de la presencia del otro sería, entonces, no sólo el “traer hacia delante” su condición material en tanto “constato otro comportamiento, otra presencia en el mundo” (440), sino, además, la constatación de la presencia propia en relación con el mundo y los otros cuerpos. Podríamos agregar que esta noción ampliada de la idea de cuerpo, como presencia, como experiencia en el mundo, se detona en toda su inmensidad en las artes escénicas, en la medida que “En ninguna otra forma artística el cuerpo humano –su realidad vulnerable, violenta, erótica o sagrada- es tan crucial como en el teatro” (Lehmann: 345).

El teatro, como posibilidad de una realidad otra, no sólo tendría sentido en la medida que es capaz de construir diversidad de realidades valiéndose de la ficción - ya sea en los términos más tradicionales o en un sentido brechtiano de la representación del hombre como es y cómo podría llegar a ser -, sino, además,

como un acontecimiento capaz de generar, en sus condiciones materiales y de mediación, una realidad con un régimen distinto, el de los cuerpos en presencia y de la experiencia indiferente al cotidiano, pues, “el cuerpo del teatro es siempre el de la muerte y la escena es otro mundo con un tiempo propio –o ninguno–” (345), en ese sentido, su relación con el ritual tendría mayores alcances que los descritos por Fischer-Lichte (2011), valiéndose de la noción de liminalidad de van Gennep, Turner y Schechner, pues, además de que “Tanto las realizaciones escénicas artísticas como las rituales son el resultado de meticulosas escenificaciones (...)” (349), la propia forma de experimentar el cuerpo ya implicaría estrechas relaciones con el ritual, en principio como transformación, pero, también, como purgación. Desde esa perspectiva se entiende la afirmación de Lehmann que establece que “el dolor, la violencia, la muerte (...) el temor y la compasión” (Lehmann: 371) han estado desde la antigüedad en el cimiento del placer ante los objetos trágicos. Entonces, un teatro posdramático, junto con poner en crisis el estatuto tradicional de la representación en tanto mimesis, operaría exaltando su teatralidad, entendida como la presencia del significado sin desaparición del significante, pues “el teatro como práctica corporal no sólo incluye la representación del dolor, sino también el dolor que experimentan los cuerpos en el trabajo de representar” (373). Esos cuerpos, los segundos, desprovistos del manto diegético, se enfrentan a otros cuerpos para impactar y ser impactados, diríamos para “tocar” y “ser tocados”, para aparecer y ser percibidos en su aparición, en su traer hacia delante “algo que está ‘presente’ (...) que puede tener impacto inmediato en los cuerpos humanos” (Gumbrecht: 11).

1.1.3 Aparecer estético: la distancia del cotidiano

Para Seel (2010), una diferenciación fundamental, a propósito de la presencia y el aparecer de los objetos, tiene relación con la distancia entre el aparecer sensible y el aparecer estético, ambas actuarían en el plano sensible y “no debemos efectuar una escisión entre la percepción estética y toda otra percepción,

sino que debemos reconocer ante todo su acento particular” (46), sin embargo, habría que entender que la percepción sensible es dotada de concepto, el que en la percepción estética sería diluido, dando paso a una nueva experiencia ante el objeto, “Kant ilustra este cambio de actitud cuando sostiene que el objeto estético gusta ‘sin concepto’. Ello no significa que nos falten conceptos para el objeto (...) significa que aquí no interesa comprender mediante conceptos” (48). Este fenómeno, descrito como una cualidad de la percepción, implicaría un potencial aparecer estético de las cosas, en la medida que ciertas condiciones propician ese aparecer, aunque “no cualquier objeto de los sentidos deviene automáticamente en un objeto estético” (58). El autor grafica estas distancias con una serie de ejemplos cotidianos en los cuales la misma experiencia, con los mismos objetos y en el mismo contexto, puede ser “sólo” percepción sensible o aparecer estético, “Podemos mirar al cielo para ver si va a llover, o para atender al aparecer del cielo” (58). En esta línea, el teatro como recorte del espacio simbólico tradicional, operaría potencialmente como puro aparecer, en la medida que dispone y predispone a una experiencia al menos sensorial y luego estética. Pensando en un “nuevo teatro”, Lehmann (2013) afirma que este “investiga qué posibilidades brinda el hecho de socavar o ganar la distancia estética que queda, no solo en el constructo estético, sino en el proceso real del teatro” (188), podríamos afirmar que el aparecer estético de Seel, más tendría que ver con este segundo elemento, es decir, el teatro genera aparecer estético no sólo en tanto que se entiende como un objeto estético, sino como un recorte espacio-temporal capaz de generar las condiciones para un aparecer estético y una relación estética con las cosas que se funda en la presencia. La operación de puesta en crisis del drama tradicional radicaría en hacer aparecer como estético precisamente lo que en una operación diegética había quedado fuera, el real, en ese sentido “La idea tradicional de teatro parte de un cosmos ficticio cerrado, un universo diegético, que se puede denominar así a pesar de que se efectúa por medio de la mimesis (imitación), normalmente contrapuesta a la diégesis (narración)” (171). Entonces, ciertas operaciones de un teatro posdramático “traerían hacia delante” lo que el dramático vela, convirtiendo “el nivel

fáctico de lo real (...) en un co-actor (...) la irrupción de lo real se convierte explícitamente en objeto no solo de reflexión (...) sino también de la configuración teatral en sí misma” (172). Entonces, las operaciones de exaltación de la presencia propiciarían un aparecer estético.

Resulta interesante constatar que, en este listado de ejemplos, que delinean la distancia entre los tipos de aparecer, Seel utiliza para el aparecer sensible, ejemplos que podrían ser leídos como pertenecientes al cotidiano, e incluso a ciertos objetivos ligados a una lógica de producción o rendimiento de la experiencia. El aparecer estético tendría relación entonces con una especie de ociosidad o indiferencia a esa lógica. La experiencia estética sería una experiencia otra, se caracterizaría por sus distancias del comportamiento habitual, superación del simple aparecer sensible y de este modo “libera (...) al hombre de su quehacer cotidiano” (Jauss: 41). Esta distancia, entre el cotidiano y el extra cotidiano, ampliamente abordada por las prácticas teatrales, pensemos simplemente en Barba o Grotowski por no escrutar más allá, sería central para pensar esas condiciones que el teatro propicia para generar un aparecer estético distanciado del aparecer sensible, “el teatro se confirma como situación de excepción, como una toma de distancia respecto al cotidiano” (Lehmann: 294). Esto tendría profundas implicancias para pensar el acontecimiento mismo, pero también para abordar por separado una recepción estética y lo que podríamos nombrar como “producción de excepcionalidad”, los trabajos en torno al equilibrio precario, la exaltación física o el propio entrenamiento físico de los actores, estarían en esa línea de producción, en ese trabajo por “traer hacia delante” la presencia del actor para generar el aparecer estético, impactando en los cuerpos y dejándose impactar, Gumbrecht (2005) sentencia al respecto:

Si la experiencia estética siempre es algo evocado por, y que siempre refiere a, momentos de intensidad que no pueden ser parte de los mundos cotidianos respectivos en los que tiene lugar, entonces se sigue que la experiencia estética estará necesariamente localizada a cierta distancia de tales mundos cotidianos (108).

Entonces, pensemos la presencia como un problema de producción, es decir, como un asunto que en el teatro se resuelve desde operaciones específicas con los cuerpos, no sólo en tanto se trata de una condición esencial de la disciplina del teatro, sino, además, como estrategias intencionadas de cierto tipo de teatro que trae al frente la presencia y trabaja con su intensidad en relación con la diégesis. Dichas operaciones propiciarían un aparecer estético que se caracteriza por su excepcionalidad y distancia del cotidiano y la generación de un tipo específico de experiencia, donde el tiempo no es administrado por la ficción. El tiempo aparece, entonces, como un asunto propio de la presencia, no sólo en tanto medida, sino como duración, como experimentación del tiempo de la presencia.

1.1.4 Tiempo de la presencia: La posibilidad de la duración

De entre todos los elementos que constituyen el teatro, el tiempo es, inapelablemente, uno central. Por otro lado, de todas las fijaciones que el teatro dramático burgués le impuso a la escena, la de la economía del tiempo, es una de las más nefastas. Habría que pensar aquí en la homologación que se ha hecho entre la idea de tiempo y la de unidad de tiempo como parte constitutiva de la diégesis. Hablar del tiempo de la escena es, en principio, hablar de una medida, una economía o una administración del tiempo “real” en función del tiempo “ficcional”, opera aquí una especie de escalímetro⁴ mental que la escena crea y el espectador acepta. Es el tiempo de la unidad de tiempo en el cine, contempla elipsis temporales, saltos, flash backs, etc. y funciona en el marco de una convención del “*contrat théâtrale* que la mayoría de los investigadores reconocen como el corazón de la performance teatral” (Balme: 70), a través del proceso de identificación del espectador que asume “la ‘suspensión de la incredulidad’, según la famosa fórmula que Samuel Taylor Coleridge enunció en su *Biographia Literaria* (1817) para

⁴ Denominada también como regla de arquitecto, es una regla que en su transversalidad tiene forma prismática y contiene diferentes medidas. Se emplea como un instrumento de “traducción” de escala real a su equivalente en escala de planos.

referirse a la aceptación del lector o del espectador del mundo ficcional o virtual que propone la página o la escena” (69).

Ahora bien, esta administración del tiempo va más allá, no se trata sólo de una depredación que el tiempo ficcional comete contra el tiempo real, en el caso del teatro dramático, es también un modo específico de representación de la realidad, suponiendo, además, una noción restrictiva del tiempo en la vida real, “Sin embargo, no hay equivalencia entre el conflicto y la vida de todos los días” (Ruiz: 24). Incluso, no hay equivalencia entre el tiempo histórico y el tiempo de la experiencia-presencia, pues, como afirma Franco Rella (1992) siguiendo a Benjamin, la concepción del tiempo como linealidad y acumulación, que se construye desde Descartes, se puede entender como “enfermedad histórica”. El tiempo de la escena del teatro dramático es, también, el tiempo del cine comercial norteamericano que Ruiz (2000) analiza críticamente en el apartado sobre la teoría del conflicto central. Es un tiempo concebido como rendimiento productivo, una administración del tiempo como medida, al respecto Szczygiel (2011) comenta: “A principios del siglo xx muchos americanos empezaron a contar el tiempo en minutos; estos se convirtieron en la unidad de medida básica de la producción” (9). Sin embargo, el teatro parece recordarnos que somos siempre un “ahora”. Se podría, también, pensar aquí la noción de tiempo propiciada por los medios de comunicación que encuentran en la televisión su exponente más evidente de la conocida consigna “el tiempo es oro”, en ese sentido, se entiende que, en oposición a lo anterior, el teatro reivindique su condición de ser afectación en vivo, pues, la relación en presencia supone, además, como parte de la afectación sensible, la construcción de otro tiempo individual y colectivo que invita la detención. Esa excepcionalidad de la experiencia sería el detonador de la posibilidad de otro tiempo donde “el pasado y el futuro se escinden, como las aguas del Mar Rojo, para dejar pasar un intenso sentimiento de existir, aquí y ahora, en un reposo activo.” (Ruiz: 22).

Si adscribimos a la idea de que el arte es, por excelencia, un espacio para pensar “otro” tiempo que detiene “el” tiempo y, en ese sentido, es “una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible” (Rancière, 2012:

33), habría que afirmar que el tiempo del teatro nada tiene que ver con la noción restringida de tiempo descrita más arriba. El tiempo productivo, el tiempo de los medios de comunicación y el tiempo de la teoría del conflicto central son el mismo, un tiempo de la eficacia que, en su arrollador embrutecimiento, no sólo nos priva de “detenernos ante una taza de café en las mañanas, o de unos mates compartidos” (Sabato: 20), sino que, además, inculca su veneno de exigencia de rendimiento a las propias prácticas artísticas, sobre todo a aquellas de tradición mimética como el teatro que, además, como afirma Susan Sontag (2012), han debido cargar con una tradición teórica levantada desde la premisa de que el arte es siempre mimesis, desde Platón y Aristóteles⁵. El tiempo del arte, como también el tiempo de toda experiencia estética, sería un tiempo de absoluta indiferencia a esa lógica de producción, rendimiento, optimización o eficacia. Es en ese sentido que habría que pensar el tiempo del teatro, como un espacio que en la convocatoria de presencias detiene la lógica del tiempo y propicia un aparecer estético que se apodera de la experiencia del tiempo.

Atender el aparecer estético es una ruptura del tiempo lineal y acumulativo, nada hay detrás, nada hay delante, condición de toda experiencia, como afirma Sartre (1961) al definir como “nada” ese instante en que el ser experimenta el presente como un permanente desplazamiento de pasado y futuro, de lo que ya no es y de lo que aún no es. Sin embargo, aun adscribiendo a esa lógica, es evidente que la experiencia, a través de la medida del tiempo, invisibiliza o suprime esa forma de experimentarlo. Entonces, la suspensión de la medida, propiciada por la experiencia estética en su indiferencia a esa administración del tiempo como unidad, traería a presencia la conciencia de esa “nada” que, se podría definir a su vez, como una especie de totalidad donde se fusionan tiempo y espacio y en la cual “dejamos a un lado el afán exclusivo de determinar y obrar efectos. Nos liberamos de esa sujeción. Nos reservamos para el presente. Nos dejamos raptar rumbo al presente.” (Seel: 58). Por lo tanto, “La percepción estética es una forma radical de estancia en

⁵ Veremos este asunto con mayor detención en el último apartado de este capítulo.

el aquí y en el ahora” (58). La radicalidad del aquí y el ahora, en términos de Seel pensando en el aparecer estético, o la “nada”, en términos de Sartre pensando en la experiencia del ser, serían algo así como estados o intensidades distintos de la misma cosa. En definitiva, lo que se intenta establecer es que el recorte espaciotemporal que propicia el teatro traería otro tiempo posible a presencia, más allá del tiempo acumulativo de la historia, más allá de la lógica del rendimiento del tiempo productivo y más allá de la reproducción de ambos tiempos en la construcción diegética.

Ahora, es preciso volver al tiempo y sus concepciones desde el teatro. Según Lehmann, en coincidencia con Gouhier, “Para el teatro lo más importante es el tiempo vivido, la vivencia del tiempo que comparten los actores y espectadores” (Lehmann: 299). Este tiempo en común presenta cierta resistencia o dificultad de ser medido, en ese sentido, este tiempo tiene relación con la diferencia que hemos hecho más arriba, concebida por Lehmann desde la distinción que establece Henri Bergson “entre el tiempo objetivable y mensurable (*temps*) y la *duración (durée)*” (299). El teatro tendría la capacidad de suspender la experiencia medida del tiempo a través de ciertas operaciones: “una repetición obstinada, un estatismo aparente, una inversión de la sucesión causal” (307). Elementos de la puesta en escena - como estos u otros similares - suspenderían, de alguna manera, el transcurrir medido del tiempo. Las unidades de medición, al menos, se pondrían en crisis, aun quedando intacto el tiempo de la ficción. Para Lehmann, incluso es posible caracterizar la crisis del drama como una crisis del tiempo.

Para Lehmann, es posible diferenciar entre cinco tiempos distintos, el del texto, el del drama, el de la acción ficticia, el de la escena y el del “performance text”, sin embargo, lo que interesa establecer aquí no son las dimensiones de los tiempos posibles en el teatro, sino una concepción radical de un tiempo en presencia, sin medida productiva, histórica o comunicativa en oposición a la concepción global de tiempo de un teatro dramático. Por lo tanto, se debiese imaginar un teatro radicalmente desprovisto de drama para pensar una radicalidad de la duración, una hipótesis dónde no sólo el tiempo del drama se distancie del tiempo del teatro, sino

que se suprima el tiempo del drama. Habría que imaginar una escena vacía y vaciada, habría que imaginar la escena como una página en blanco, sin tradición, sin experiencia previa que dicte algún parámetro, imposible quizás, imaginable sin duda. Habría que perderse en la “nada” de la escena para dejar entrar el vacío en la experiencia. Jugando con el título del texto de Peter Brook (1986), habría que pensar “el tiempo vacío”. Un espacio como ese permitiría el ingreso de ángeles contemplativos y de demonios devoradores, donde se conjuga contemplación del vacío y deseo sin objeto. Un buen ejemplo, al menos de lo que es posible imaginar, es una escena de danza contemporánea⁶, allí el tiempo inventa sus propias unidades y en la medida que las funda las transforma, radicalizando la obsolescencia de la medida más que generando un vacío de medida. Habría que pensar en la distinción que establece Deleuze (2004) entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo para pensar en ese vacío posible como manifestación de “estado puro” del tiempo que “pierde los estribos”. Los estribos no serían sólo la utilización del tiempo como unidad en el mundo diegético, sino, también, el hecho de que la correspondencia entre el tiempo de la producción y el tiempo del drama configuren una concepción única del tiempo, arrojándonos, finalmente, a la idea de que vivimos un solo tiempo, una realidad, un mundo posible, ¿el mejor de todos?

Quizás, es preciso agregar que la experiencia estética en el teatro, al entenderla, insistimos, no por la experiencia frente a un objeto estético, sino por el recorte y distancia que genera del cotidiano y su “concepto vulgar de tiempo”, comporta una exaltación inherente del tiempo como radicalidad del ahora. El efímero “saber” de las prácticas escénicas, aquel que se genera en la simultaneidad de producción y recepción, aquel que ocurre mientras dura y acaba cuando acaba, posee en sí esa exaltación. Esa obsolescencia, esa caducidad instantánea sería borroneada por la diégesis sin poder concretar tu desaparición, pues, unidades, medidas, cadenas de producción y programación televisiva no pueden suprimir la idea de que “el tiempo es lo que ‘no es’” (Derrida, 2015: 49) y, de ser, no es más

⁶ Veremos en el siguiente capítulo como estos cruces mediales pueden aportar en este sentido.

que instante o es siempre ahora y, aun así, “Si se piensa el tiempo a partir del ahora, hay que concluir que el tiempo no es” (50). El principal argumento aquí es el mismo que revisamos en Sartre: “El ahora se da, a la vez, como lo que *no es más* y lo que *no es todavía*” (50), la emergencia de esa forma de experimentar el tiempo es la que permite pensar la presencia en un teatro de “el tiempo vacío”.

Por último, es pertinente dar un vistazo al modo de operar del *performance art* respecto del tiempo. Al no trabajar sobre una economía temporal, la performance como acción propicia “el florecimiento del tiempo como *duración desnuda*: lo que se podría expresar como *un dejar suceder*” (Barría: 22), esta “dilatación”, como prefiere nombrarla Barría por sobre la idea de un “despliegue”, en la medida que no tiene figura (ritmo por ejemplo), ya había sido abordada por Susan Sontag a partir del Happening en tanto duración imprevisible. Ese dejar suceder, dilatación, imprevisibilidad o vacío (propios del *performance art*, el happening o la danza contemporánea más radical) es la noción de tiempo que nos invita a mirar la idea de presencia en el teatro para pensarla lejos de su economía dramática:

Mientras la teatralidad apelaría a un tipo de estructura de eficacia del tiempo, con diferentes niveles de complejidad, la performance sería un *trabajo sobre la omisión del tiempo (un tratamiento del tiempo)*, Entonces sobre la borradura de los ritmos, sobre el fin del relato (y no sólo la narratividad), en lo que emerge la pura densidad de la duración (24)

1.2 Presencia y liminalidad

1.2.1 Genealogía del concepto: el ritual y la puesta en escena

En el seno de las complejidades de lo que hoy podemos discutir como pensamiento postmoderno, existen una serie de conceptos que recogen las tensiones y contradicciones propias de nuestra época, la idea de lo transdisciplinar, lo rizomático, lo híbrido o lo liminal han servido para describir y levantar teorías en diversas disciplinas del conocimiento humano. Quizás la caída de los grandes

paradigmas dejó a la vista el sin sentido de todas aquellas dicotomías en las que creímos firmemente antaño, quizás sólo propició una nueva mirada sobre los mismos asuntos que ahora se muestran en toda su complejidad. De un modo u otro, irrumpieron por necesidad nuevas perspectivas metodológicas para el desarrollo de diferentes prácticas y sus teorías, creamos en el llamado “fin de la historia” o no.

En este contexto, en el seno del giro performativo y como parte de su propuesta de la estética de lo performativo, Fischer-Lichte (2011) y otros autores toman el concepto de liminalidad (del latín *Limen*: umbral) propuesto por van Gennep, y trabajado por Víctor Turner y Richard Schechner, para analizar el acontecimiento escénico desde su carácter umbral, transitorio, liminal, estableciendo una comparación con cierto tipo de ritual, los ritos de paso (*rites de passage*). Esta comparación le permite a la autora establecer distancias y similitudes entre el acontecimiento ritual y el artístico, pero, principalmente, le permite instalar el problema de lo escénico en el acontecimiento, trayendo a la luz aspectos de las artes escénicas que habían quedado olvidados, o derechamente marginados del problema, por otras perspectivas de análisis anteriores.

Desde el inicio del planteamiento del problema en torno a los ritos de paso, van Gennep (2008) reconoce una omisión similar a la que describimos en el párrafo anterior: “Existen excelentes trabajos sobre este o aquel elemento de una secuencia, pero pueden citarse muy pocos que persigan de principio a fin una secuencia entera, y menos aún que estudien esas secuencias relacionándolas unas con otras” (24). El autor establece tres etapas, que a su vez pueden ser analizados como ritos en sí mismo, la secuencia principal sería el rito de paso, y este estaría conformado por una secuencia de separación, de margen y de agregación, entendidos como ritos preliminares, liminares y posliminares, consecutivamente.

La fase de separación (preliminar) comprende “la conducta simbólica por la que se expresa la separación del individuo o grupo, bien sea de un punto anterior fijo en la estructura social, de un conjunto de condiciones culturales (un «estado»), o de ambos” (Turner: 101). La segunda fase, el margen (liminar), constituiría un espacio donde las características del sujeto ritual o pasajero son ambiguas, pues

“atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero” (101), y finalmente, la fase de agregación (posliminar) sería la consagración del paso de lo uno a lo otro, materializándose a través de la reincorporación del sujeto a la comunidad, ahora en su nuevo estatus “el sujeto ritual, ya sea individual o colectivo, se halla de nuevo en un estado relativamente estable y, en virtud de ello, tiene derechos y obligaciones” (102). Así, el estado liminal y los sujetos o pasajeros situados en él, reúnen una serie de características comunes con la experiencia estética, espacio en el cual los sujetos se verán enfrentados a la suspensión de sus estructuras previas pues “no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial” (102).

1.2.2 Suspensión y caducidad: La transformación en la experiencia

Este último punto es fundamental para Fischer-Lichte, pues, establece que la experiencia estética que propician las realizaciones escénicas es ante todo un espacio umbral: “una experiencia que puede llevar a cabo una transformación en quienes la experimentan” (347). Por este motivo recoge la idea de liminalidad para pensar el acontecimiento, otorgándole incluso cierto valor al hecho de que esta teoría no provenga del arte o de la filosofía, sino del estudio del ritual, de la antropología que gira hacia la presencia.

Dos aspectos, contenidos en la teoría de Turner, resultan de interés de la autora para iniciar un acercamiento comparativo entre el ritual y el acontecimiento escénico-artístico, a estas alturas del texto no es evidente la comparación como tal, pero ya incorpora las nociones de “actor” y “espectador” para describir el fenómeno ritual. El primero, es la generación del aspecto denominado por Turner como *communitas* en el ritual y que lo describe como “un intenso sentimiento de comunidad que elimina las barreras que separan a los individuos” (349). El segundo, un uso determinado de símbolos que “los hace aparecer como compactos y polisémicos portadores de significado y que permite tanto a actores como

espectadores establecer varios marcos de interpretación” (349). Fischer-Lichte establece que resulta dificultoso delimitar la distancia entre las experiencias estéticas generadas por las artes escénicas o performativas y el ritual, lo cual, por un lado, nos permite establecer la imposibilidad de equipararlas, pero al mismo tiempo nos abre la posibilidad de mirar con cierta claridad sus similitudes: “Tanto las realizaciones escénicas artísticas como las rituales son el resultado de meticulosas escenificaciones, en ambos casos se puede trabajar con guión, con ensayos o por medio de improvisaciones, ambas pueden constituir realidad y entretener también al público.” (349). Estas constantes ya habían sido advertidas por la autora en su ensayo *Experiencia Estética como Experiencia Umbral (Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung)*, sin embargo, llama la atención que, en el texto aquí citado, decide utilizar las palabras “actor” y “espectador” para diluir sutilmente la frontera entre lo uno y lo otro: “(...) no sirven de nada las etiquetas del tipo: ‘esto es una realización escénica de teatro’ y ‘esto es un ritual’, porque la distinción puede ser salvada, como hemos visto, por cualquiera de los participantes, tanto actores como espectadores” (350). Sin embargo, para la autora hay una diferencia sustancial, mientras que la transformación experimentada en la liminalidad del ritual conlleva, para el participante, necesariamente una transformación del estatus social, en el caso de las experiencias estéticas generadas por las realizaciones escénicas no necesariamente ocurre ese tipo de transformación.

Dicho lo anterior, es pertinente ingresar entonces en la naturaleza de la transformación propiciada por las experiencias estéticas que generan las realizaciones escénicas. El umbral que aquí surge sería capaz de diluir la frontera entre oposiciones que ha dejado la tradición, la distancia entre la ilustración y el pensamiento postmoderno serían la matriz desde la cual se desprenden las oposiciones entre lo ético y lo estético, el arte y la realidad o incluso la idea de una vida sin intervención de sus participantes y la escena como un lugar de posible intervención o como generadora de cierta obligación de intervenir. Para la autora esto queda de manifiesto en ciertas performances, principalmente las de autoagresión, que imposibilitaban al espectador para operar con un criterio u otro y

que, por lo tanto, harían ingresar al participante en una crisis que no podría ser superada recurriendo a patrones de comportamiento conocidos, o incluso estructuras de sentido, con los que se llega a la experiencia. El potencial transformador de estas experiencias radicaría entonces en que, en esta crisis, se detonaría la obsolescencia de lo conocido y experimentado, al punto de poner en tensión creencias o convicciones del espectador. Las normas conocidas se encontrarían en desuso, sería necesario, entonces, crear nuevos modos de comportamiento, aun existiendo altas posibilidades de fracasar:

Puesto que las parejas conceptuales dicotómicas no sólo sirven como instrumentos para la descripción del mundo, sino también como reguladoras de nuestras acciones y comportamientos, su desestabilización, su derrumbe, implica no sólo la desestabilización de la percepción del mundo, de uno mismo y de los demás, sino también una oscilación de las reglas y normas que rigen nuestra conducta (351).

Manteniéndose las dicotomías, es posible mantener un comportamiento adecuado o correcto, sabemos qué hacer en el teatro, qué hacer en casa o qué hacer en el trabajo, este tipo de experiencias generarían en el espectador la imposibilidad de tal comportamiento, propiciando un “no saber qué hacer” que obliga a la búsqueda de nuevos modos de comportarse.

Este modo de entender la liminalidad es la que nos interesará para pensar las prácticas teatrales, teniendo presente que el *performance art* es capaz de diluir las dicotomías de manera evidente, pero que, sin embargo, lo aquí planteado es propio de todas las artes escénicas, entonces, pensaremos también la liminalidad disciplinar, es decir, tanto el umbral de la experiencia como el de las prácticas en tanto presencia.

La liminalidad operaría además como borramiento de la dicotomía sujeto-objeto, generando la imposibilidad de etiquetar de forma fija y permanente a los actores como objeto y a los espectadores como sujetos, en el régimen de

copresencia, inherente y propiciado por la experiencia estética de las realizaciones escénicas, la tradicional relación del hombre con el mundo también se rompería, en la medida que las acciones de todos los participantes son las que generan el acontecimiento. Sin embargo, es claro que este fenómeno se experimenta de manera mucho más evidente en el caso del *performance art*, donde la participación del espectador es directa, donde las estrategias de escenificación de la propia disciplina propician la ruptura de la dicotomía. Entonces ¿de qué manera ocurre esto en el teatro?, en principio, podríamos afirmar que un teatro instalado en la tradición dramática despliega escasos elementos que propicien la ruptura de esta dicotomía, en la medida que no concentra en la relación con el espectador su principal eje operativo, sino en la construcción de una diégesis que se constituye en objeto de la recepción: personajes, situaciones y conflictos contenidos en el texto dramático y llevados a la escena. Desde allí emana una verdad que el proceso de puesta en escena debe desentrañar, el director y los actores dedicarán buena parte de su energía a descubrir ese contenido de verdad para escenificarlo a través de un proceso de búsqueda de la verosimilitud, tanto mejor será juzgado el resultado y calidad de ese trabajo, en la medida que alcance esos objetivos. Si pensamos esto desde los regímenes del arte que propone Jacques Rancière (2009), hablaríamos de un teatro inscrito en un régimen poético o representativo “en tanto que es la representación o mimesis la que organiza estas formas de hacer, de ver y de juzgar” (23).

Entonces, ¿qué operaciones podrían propiciar esta generación de liminalidad en el teatro? Según aquí lo estamos pensando, una vía posible sería la generación, a través de las estrategias de escenificación y operaciones de la presencia, de lo que Fischer-Lichte (2014) denomina como una exaltación de la función performativa en relación a la función referencial:

Mientras que la función referencial remite a la interpretación de personajes, acciones, relaciones y situaciones, etc., la función performativa hace referencia a la realización de acciones - ejecutadas por los actores y

espectadores - así como también a su efecto inmediato. Ambas funciones actúan simultáneamente, aunque la mayoría de las veces alternen sus intensidades. (s.p.)

Tal exaltación consistiría en la intensificación de una en detrimento de la otra, dicha relación estaría determinada por decisiones específicas de la puesta en escena, poniendo de manifiesto el plano de la materialidad y medialidad y postergando a un segundo plano la estructura diegética desplegada en la puesta en escena, pero ¿cómo se consigue tal cosa?, los ejemplos pueden transitar desde una sencilla operación de distanciamiento brechtiano, que de pronto hace irrumpir en la representación el plano de lo performativo, la presencia, hasta puestas en escena que habitan en la frontera con el *performance art*, quedando de este lado del límite sólo por ciertas cuestiones estructurales y operativas que no serían propias de la *performance*, este último ejemplo, y similares, es el que nos interesará aquí. Un teatro que manifiestamente ha renunciado al modelo dramático, generando liminalidad disciplinar con la danza, las artes visuales, musicales, audiovisuales y, por supuesto, el *performance art*. Hablaremos, entonces, de un teatro inscrito en un régimen estético del arte, donde “las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible” (Rancière, 2009: 24). Intentaremos pensar un teatro liminal, cierta práctica teatral vaciada de todo aquello que lo ha caracterizado tradicionalmente y provisto de elementos propios de otras prácticas artísticas, un teatro umbral que transita y habita entre lo que fue y lo que podría llegar a ser, un teatro que se piensa a sí mismo mientras que se hace a sí mismo, un teatro que no soporta la dicotomía entre ficción y realidad, entre lo ético y lo estético, entre arte y vida, pero, además, tampoco es capaz de responder a cuestionamientos como ¿esto es teatro o es danza?, ¿esto es teatro o es *performance*?, o incluso ¿esto es teatro o una manifestación política?. Pensaremos, entonces, en el problema de la liminalidad en un sentido amplio, pensaremos en un teatro caracterizado como espacio de radical ruptura de las dicotomías descritas y, por consecuencia, como un lugar de presencia, liminalidad y apertura.

1.2.3 Frontera disciplinar: los desplazamientos de la teatralidad

Abordaremos a continuación el problema que se despliega ante la pregunta ya enunciada más arriba como caracterizadora de la liminalidad como un asunto propio de las prácticas escénicas y, por lo tanto, de la presencia: ¿es esto teatro? Para esto es necesario volver sobre nuestras reflexiones iniciales en torno a la esencia del teatro y sus fronteras. Sería prudente afirmar que esta pregunta ha tenido dos efectos, como vimos más arriba: a) la ampliación de la concepción de la disciplina para dejar ingresar otros medios artísticos y b) el desplazamiento de los estudios teatrales hacia objetos no artísticos⁷.

En el primero de los casos, encontramos ejemplos como los que brinda José Antonio Sánchez en *Dramaturgias de la imagen* (1999) o Hans Thies Lehmann en *Teatro posdramático* (2013). La apertura generada en estas perspectivas se podría caracterizar como una respuesta a un modelo convencional desarrollado y perpetuado hasta hace poco por la historiografía del teatro occidental, pues, por ejemplo, “la mayoría de las formas clásicas de teatro asiático no hacen diferencia entre danza, drama y teatro musical a nivel de puesta en escena” (Balme: 19), siendo así, se podría afirmar que la existencia de la frontera disciplinar y su consecuente cuestionamiento es un asunto del “teatro en el sentido reduccionista convencionalizado por occidente (el drama)” (Dubatti, 2016: 5) y que reclama una revisión del “problema de la pertinencia epistemológica de la categoría *teatro*” (7).

Como vimos, Dubatti propone conservar la categoría “teatro” y despliega el concepto de “teatro-matriz” para lograr dar cuenta de las variadas manifestaciones escénicas que una apertura del concepto aloja: “teatro + de [prosa, danza, movimiento, muñecos, mimo, papel, poesía, relato, etc] o también teatro + de [la cultura griega, la latinidad, la cristiandad, etc]” (13), combinaciones ilimitadas que sólo requieren cumplir con la matriz “acontecimiento convivio + *poíesis* corporal + expectación” (13). Dentro de este esquema, el autor coincide con Fischer-Lichte y

⁷ Incluso la indiferencia a la pregunta por la naturaleza artística de un objeto-evento.

entiende como liminalidad la ruptura del binomio occidental que ha caracterizado al teatro convencional y la define como “tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral” (16). Se podría afirmar que la matriz propuesta circunscribe el asunto de la liminalidad al teatro, sea entendido como convencional o no convencional o en una concepción reduccionista o ampliada del término, en ese sentido, se distancia de la propuesta de Ileana Diéguez (2014) (y Turner) y así lo manifiesta, coincide sí en su idea general de liminalidad, que integra y hace entrar en fricción oposiciones como “límite o lugar de pasaje, separación o conexión (...) fusión o conflicto” (17), etc. Por otro lado, criticando a Lehmann en su propuesta categorial, sentencia: “proponemos no identificar drama con teatro, éste es más amplio que aquel; por otra parte, teatro sería la suma de dramático y no-dramático”⁸ (17).

Volvamos ahora sobre Balme (2013), quien para caracterizar el problema de las fronteras del teatro y, principalmente, de los estudios teatrales, aborda variados ejemplos de zonas fronterizas recientemente incluidas en la disciplina. Para el autor existen “formas escénicas que han sido marginalizadas tanto en el pasado como en el presente” (22), así, por ejemplo, la ópera ha permanecido históricamente como un objeto de estudio de la musicología. Por otro lado, la premisa se fortalece al constatar que “los términos ‘teatro danza’ y ‘danza teatro’ fueron acuñados recientemente” (25) y no poseen tradición de estudio en occidente, ejemplo claro del problema de la liminalidad disciplinar y compartido por las prácticas escénicas y las propuestas teóricas.

El autor aborda, además, como señal clara del giro que pretende constatar, las modificaciones de los nombres de los propios departamentos académicos en diversas universidades a propósito de estos fenómenos, en lo que define como un segundo momento histórico de los estudios teatrales en la década de 1970 y que se caracteriza por el desplazamiento de la categoría de “drama” para dar lugar a “estudios teatrales”, “este cambio de nomenclatura reflejaba un giro en el punto de

⁸ Dubatti no desarrolla esta crítica y, en general, podríamos pensar que es infundada, pues Lehmann alude al mismo argumento cuando explica la elección del concepto “posdramático”.

vista que ahora se dirigía hacia la performance teatral como objeto de estudio central” (32). Así, el tercer momento que identifica tendría relación con la aparición y desarrollo de los estudios de performance (Schechner) y las relaciones estrechas con los estudios teatrales. Este giro implicaría, de forma definitiva, la aparición de nuevos objetos evidentemente situados más allá de la frontera disciplinar, pues “en el marco de los estudios de performance, es más probable que uno estudie los aspectos performativos de un servicio religioso en una iglesia o una manifestación política que un texto dramático” (33).

Vamos allá entonces⁹. El segundo de los efectos presentados al inicio del apartado está en estrecha relación con este último giro descrito por Balme, pues los estudios de performance “reflejan la conjunción de la antropología, los Estudios Teatrales y las artes visuales de los años sesenta” (Taylor: 27). Nuevamente aparecen los elementos que hemos delineado anteriormente, disciplinas que comparten su interés por -o giran hacia- la presencia y la liminalidad como fenómeno de ruptura de la dicotomía arte-vida y todos sus derivados. Siguiendo a Turner, Taylor argumenta que esta distinción, enfrentada en muchas ocasiones como la oposición entre real y falso, es decir, la puesta en escena por un lado y lo “verdadero” por otro, no constituye necesariamente una verdad absoluta, pues, argumenta: “en lecturas más complejas, lo construido es visto como copartícipe de lo ‘real’” (36). Aunque la *performance*, en su amplio sentido, requiera de una estructura que las organice e identifique como una práctica específica, esto no implicaría artificialidad, incluso “la idea de que la performance destila una ‘verdad más verdadera’ que la vida misma va desde Aristóteles, pasando por Shakespeare y Calderón de la Barca, a través de Artaud y Grotowski hasta el presente” (36).

De esta perspectiva se hace parte Rancière (2010) cuando critica la reforma del teatro por no entender que “el saber no es un conjunto de conocimientos” (16), sino una posición. Así, los esfuerzos de dicha reforma irían en la dirección de suprimir la distancia entre el espectador y el espectáculo, pero “(...) ¿no es

⁹ Volveremos sobre el asunto en el capítulo 2.

justamente la voluntad de suprimir la distancia la que crea la distancia?” (18). Para el autor sería un error suponer pasividad en la expectación, pues no habría oposición entre mirar y actuar. Entendido así, tampoco habría oposición que determinara una verdad en la vida y falsedad en la *performance*, sentencia: “Es esta idea de la separación y de su abolición lo que liga la crítica debordiana del espectáculo con la crítica feuerbachiana de la religión a través de la crítica marxista de la alienación” (21).

Podríamos insistir, además, que la propia teatralidad se funda en una doble función, donde el real y el representado tienen lugar (el referencial y el performativo, como lo vimos en Fischer-Lichte). No se trataría de condiciones opuestas o excluyentes, sino simultáneas y en constante relación pues lo fundamental en la teatralidad “es el sistema de tensiones generado por esta distancia (...) que se abre entre lo que uno ve, por un lado, y lo que uno percibe como escondido detrás de lo que está viendo, por otro.” (Cornago: s.p.). En el umbral o la hibridez de la presencia se fundaría la teatralidad, en esos “materiales heterogéneos: lo real y la realidad, el proceso de trabajo y el objeto construido por el trabajo (...) la presencia y la ausencia” (Dubatti, 2016: 20). En esa lógica pensaremos la teatralidad a continuación.

Volvamos, una vez más, a la pregunta “¿es esto teatro?” y las concepciones de liminalidad, teniendo presente ahora los alcances y posibilidades de la ruptura dicotómica en su amplio sentido, atendiendo, además, a que ahora se relativiza la noción de arte o deja de importar. Para esto, tomaremos a continuación la mirada de Ileana Diéguez (2014), quien propone en su abordaje un corpus amplio de manifestaciones políticas, performances y teatralidades, su interés radica en “las teatralidades que emergen en situaciones de liminalidad, inmersas en el ‘entre’ del tejido cultural y atravesadas por prácticas políticas y ciudadanas” (45). Para esta noción de liminalidad la autora se concentra en la idea de “drama social” propuesta por Turner, éste se dividiría en cuatro fases: “1) la brecha, 2) la crisis, 3) la acción reparadora, 4) la reintegración” (43), le interesará particularmente la segunda, en tanto que “la liminalidad es una especie de brecha producida en las crisis” (38),

entonces, su interés estará centrado tanto en manifestaciones de representación liminales, como en circunstancias de liminalidad del tejido social.

Para Diéguez la liminalidad está entendida también desde Turner y se utiliza para pensar “situaciones ambiguas, pasajeras o de transición, de límite o frontera entre dos campos” (41), le interesará especialmente el hecho de que las situaciones liminales tengan la posibilidad de “volverse riesgosas e imprevisibles al otorgar poder a los débiles” (42). Además, es de fundamental interés para la autora el hecho de que Turner hubiese situado a los artistas como entes liminales, no tanto por su “posición privilegiada y dimensión profética” (42), sino porque esto le permite pensar al mismo tiempo en artistas y en ciudadanos operando una lógica que, en principio, no le sería necesariamente propia, es decir, le interesa como “expresión del estado fronterizo de los artistas/ciudadanos” (42), tanto en la medida que “desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública” (42), como la utilización de “estrategias poéticas para configurar acciones políticas” (42).

De este modo, piensa en entes que operan en la antiestructura, capaces de romper con una temporalidad y un orden del espacio público, para esta idea, siempre siguiendo a Turner, se basa en la idea de *communitas*, ésta sería la manifestación de una comunidad “donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente” (42), suspendiendo las estructuras de comportamiento, relaciones, parentescos y, en definitiva, suspendiendo el marco jurídico a través de “acciones litúrgicas o prácticas rituales” (43). Bajo esta lógica, Diéguez recorre manifestaciones fronterizas de Perú, Argentina, Colombia y México, pensando sus operaciones artísticas y políticas, pues, para la autora, la propia pretensión de estudiar las artes escénicas, en un sentido ampliado, “implica interrogarnos sobre las características, los bordes y contaminaciones en las artes contemporáneas, así como sus cruces y diálogos con la realidad” (25).

Esta perspectiva es de suma utilidad para pensar el problema de la presencia, ya no como un problema exclusivamente sensorial o estético, sino como un asunto político. En los espacios umbrales no sólo existe presencia para los sentidos, no sólo se trae al frente lo físico, las operaciones de los cuerpos y los

espacios implica necesariamente la continuación o la interrupción de una lógica de comportamiento, un marco de interpretación, una política de las presencias y una administración de lo público y lo privado. Así, la presencia en un espacio público determinado es una presencia que, a través de acciones poéticas interrumpe la estructura y genera liminalidad, entre el artista y el ciudadano, entre el arte y la política, entre el individuo y la comunidad, entre la calle y el escenario, así lo entiende Diéguez, también pensando en la presencia, cuando sentencia: “Al vacío de las representaciones políticas se ha sumado el vacío por efecto de ausencia, por prácticas aniquiladoras sobre los cuerpos y las presencias” (14).

Este trayecto de ida hacia los “otros escenarios”, del escenario a la calle, tiene a nuestro entender una correspondencia inevitable de la calle al escenario, es decir, el umbral generado no sólo propicia liminalidad en tanto que las prácticas artísticas ocupan espacios no convencionales, también lo hace en la medida que el espacio del arte utiliza materiales que corresponden a la esfera de lo público, lo propio de la comunidad como problema de las prácticas artísticas.

1.2.4 Semiótica y antropología: El giro hacia el cuerpo

Como dijimos más arriba, el giro hacia el cuerpo, por lo tanto, hacia la presencia, ha provocado el auge y expansión de los estudios teatrales y los estudios de performance, no sólo en tanto que sus propios objetos de estudio lo reclaman, sino también por el ingreso de un problema mayor que tensiona todos los campos del conocimiento humano: la inter y transdisciplina. El ordenamiento tradicional que pretende dibujar con claridad los contornos de los campos del conocimiento se ha puesto en crisis, no sólo por consecuencia del pensamiento contemporáneo, sino porque las propias disciplinas generan desplazamientos a través de sus prácticas y a partir de las demandas de sus objetos de estudio.

Si la disciplina es un conjunto de reglas, comportamientos o métodos que persiguen un resultado y lo que le concierne serían sus propios límites, a la interdisciplina le “concierne la transferencia de métodos entre una disciplina y otra”

(Nicolescu: s.p.) y a la transdisciplina “(...) lo que simultáneamente es entre las disciplinas, a través de las diferentes disciplinas más allá de toda disciplina. Su finalidad es la comprensión del mundo presente, uno de cuyos imperativos es la unidad del conocimiento” (s.p.). Esta perspectiva transdisciplinar, en el campo específico de los estudios teatrales y de performance, ha generado un nuevo modo de acercamiento a los objetos de estudio propios de estas disciplinas, generando hace largo tiempo un diálogo estrecho, principalmente de la semiótica con el teatro y de la antropología con la performance, en lo que podríamos denominar como liminalidad disciplinar.

Durante buena parte del siglo XX, la semiótica fue para el teatro una de las herramientas metodológicas más efectivas para abordar su análisis, sin embargo, la característica (tradicional) mirada de la semiótica sobre sus objetos fue puesta en crisis en relación con el objeto del teatro en tanto este sufrió dos desplazamientos fundamentales, primero, con el giro de los estudios teatrales del texto dramático a la puesta en escena y, luego, de la puesta en escena al acontecimiento. Estos desplazamientos han logrado dialogar con nuevas propuestas provenientes de la semiótica y que han caracterizado su propio giro hacia “la semiótica de las pasiones que reconocemos en Barthes, Greimas, Fabbri, Fontanille o Bodei” (Ponce: 15), en esta nueva perspectiva se entienden las afirmaciones de Greimas o Fontanille, quienes sostienen que “es gracias a la mediación del cuerpo (...) que el mundo se transforma en sentido” (17), es decir, el sentido, como preocupación principal de la semiótica, consideraría ahora el problema de la presencia de modo central, estableciendo conexiones con la fenomenología y la filosofía en general y desarrollando una definida mirada transdisciplinar, por lo tanto, liminal.

Veamos a continuación los cruces entre la antropología y los estudios de performance, valiéndonos para esto de la mirada de Diana Taylor (2015). Si bien este vínculo es vastamente reconocido en Turner - según la autora esto se debe a “su asociación productiva con Richard Schechner” (42) – los diálogos son más extensos, como veremos a continuación. Para Taylor “De la Antropología de los setenta, los Estudios de Performance heredaron su ruptura radical con nociones de

comportamiento normativo” (40), poniendo en discusión la idea de cultura ya no como algo fijo y estable, sino como un espacio de disputas donde operan los actores sociales.

Nuevamente encontramos acá el denominado “drama social” propuesto por Turner, pero que se inscribe en una corriente mayor denominada como “dramatúrgica” en la que encontramos a Turner, Singer, Goffman y Geertz quienes “comenzaron a escribir acerca de los individuos como agentes en sus propios dramas” (40). Se entendía acá que los humanos no sólo participaban de los sistemas adaptándose, sino que su participación implicaba su propia formación. Por otro lado, esta corriente introduce además una mirada sobre lo lúdico y lo estético en las performances sociales por un lado y “el entre-lugar de lo liminal y el reverso simbólico” (40.), por otro.

Los lingüistas como Hymes, Bauman, Briggs, Bateson o Rosaldo, también aportaron pensando el lenguaje y la comunicación desde una perspectiva performativa, para pensar agentes culturales, “para jugar con el título de Austin, las personas que hacen cosas con palabras” (40), exaltando el aspecto creativo que se pone en juego en los procesos de comunicación, incorporando, además, al oyente como un agente activo en la producción de un juego verbal exitoso, enfatizando además las “maneras de usar el lenguaje que eran ingeniosas, específicas y ‘auténticas’” (41). Taylor identifica un problema que tiñe estas corrientes y que radica en la propia fundación de la antropología: el colonialismo. Esta distancia supone un “nosotros” y un “ellos” que no permite salvar la distancia, aunque se hayan desarrollado modelos para entender la comunicación que, si intentaron superarla, pues, la unidireccionalidad en la creación de significados “provenía de y reflejaba los siglos de privilegio de la escritura, por encima de los conocimientos corporalizados” (41) se ponía en juego entonces el estatus de occidentales y no occidentales.

En definitiva, podríamos afirmar que los estudios de performance no sólo fueron influenciados por la antropología y propiciaron su aparición, sino que se inscriben en su tradición, entendiendo que antes de su surgimiento los mismos

objetos eran abordados por la antropología, pues “La performance existe desde que existe el ser humano, aunque el campo de estudio, en su actual forma, sea relativamente reciente” (46). En ese sentido, aludiendo a ese origen, la autora defiende el uso del término “*performance*” y desplaza otros similares que han sido puestos en circulación en el campo como intento de instalar una palabra en español, pues “el término performance incluye – pero no se reduce a – otros que a menudo se utilizan para reemplazarlo, como teatralidad, espectáculo, acción, representación” (47). Para la autora teatralidad “implica un escenario, una puesta en escena” (47), lo que a nuestro parecer es una noción restringida del concepto, como pudimos revisar en el apartado anterior, siguiendo a Cornago o Diéguez. Veamos a continuación algunos de los argumentos para esa renuncia a las categorías desplazadas y discutámoslos. Tanto para “teatralidad” y “espectáculo” Taylor identifica la siguiente dificultad: “son sustantivos sin verbo por lo que no permiten la agencia cultural individual de la manera que lo hace el verbo *performar*” (47), estas aprensiones, a nuestro entender, son marginales en la medida que el lenguaje es mutable y siempre es factible el desplazamiento de un sustantivo a verbo¹⁰, quizás su mayor dificultad radica en la carga y tradición que contienen, una asociada a la palabra teatro¹¹, y la otra, asociada a la idea de espectáculo masivo y de algún modo vinculada a lo simulado, según la propuesta de Debord (2005), espectáculo donde se prefiere la imagen a la cosa en sí, donde el original es desplazado por la copia, el representado por la representación y la verdad por la apariencia. “Acción” por su parte, si reuniría las dimensiones estética y política, sin embargo, desplazaría la noción colectiva dando paso a una idea de lo individual, “se pierde la dimensión social (el performance de género o de etnicidad por ejemplo)” (Taylor: 49). Por último, la “representación”, aun siendo verbalizable en “representar” “evoca nociones de mimesis, de un quiebre entre lo ‘real’ y su

¹⁰ Jorge Dubatti citando a Mauricio Kartun propone, en este sentido, la posibilidad de fundar verbos de acuerdo a sustantivos, así, por ejemplo: “el teatro teatra”: https://www.youtube.com/results?search_query=mauricio+kartun

¹¹ Ésta será la justificación de Alfonso de Toro precisamente para utilizar la noción de “espectacularidad” en reemplazo de “teatralidad”.

representación que las palabras performance y performar han complicado tan productivamente” (49).

En definitiva, los estudios de performance, al alero de la antropología, hacen surgir un objeto definido por la presencia y las estructuras (o antiestructuras) provenientes del ritual y de los comportamientos al interior de la cultura, pero, al mismo tiempo, aparecen aquí nociones como “dramaturgia” o “drama social”, es decir, no sólo se trataría de cruces entre lo uno y lo otro, teatro, performance, antropología, semiótica, fenomenología, filosofía, etc. aparecen como disciplinas fronterizas unas con otras, generando intercambios conceptuales y metodológicos, generando una expansión de objetos y disciplinas.

Transversal a todos estos campos liminales, aparece el problema de la presencia, con un fuerte énfasis en la idea del “otro”¹², un ejemplo paradigmático, tanto de este cruce como de este énfasis, lo encontramos en David Le Breton (2010) y su denominada “antropología del cuerpo” para él “toda relación del hombre con el mundo implica la mediación del cuerpo. Hay una corporeidad del pensamiento como hay una inteligencia del cuerpo” (17), este acento antropológico sobre el cuerpo establece un diálogo directo con la fenomenología, donde la presencia propia y del-los otro-otros es la puerta de entrada a la relación y conocimiento del mundo, en ese sentido, “Descartes vuelve la espalda al mundo al formular el *cogito*; transforma la experiencia al separarla de su parte sensible” (37), esa es en buena parte la empresa de estas corrientes que intentan devolverle al cuerpo su condición total como medio de conocimiento del mundo, pues “la condición humana no es solamente espiritual, sino, en primer lugar, corporal” (37), en la medida que cuerpo y mundo conforman un continuo sensible.

Muestra de los diálogos y cruces establecidos en este apartado es que en el texto aquí citado se dedica un capítulo al cuerpo del teatro y otro al de la danza, es precisamente en esos campos donde ha tenido gran repercusión el trabajo del autor, sobre todo en el último. Veamos algunas de estas propuestas. Para Le Breton, tanto

¹² Veremos con mayor detalle esta idea en el siguiente apartado, desde la fenomenología, la presencia del otro como “apertura”.

el teatro como la danza “exponen el cuerpo entero del actor a la apreciación del público” (76), constituyendo su propio cuerpo como materia de creación, en ese sentido, el autor comparte la mirada de Artaud (2002) que define al actor como un “atleta afectivo”. Considerando la cultura y los signos como otro de los materiales fundamentales para las operaciones del teatro, afirma: “La estructura antropológica del teatro consiste en la facultad del hombre de conjugar los signos para volverlos vivos” (Le Breton: 78). Respecto a la danza, sostiene: “es tanto más preciosa en cuanto es inútil, en cuanto no remite a nada, en cuanto encarna justamente el precio de las cosas sin precio” (97), indiferencia al mundo cotidiano que hace pensar en Adorno (2004) o Rancière (2012), en esa ociosidad frente a todo proyecto político mayor, la función social de no tener función. Recuerda también que somos “Hombres del don y del juego, como lo recordaba Marcel Mauss, más que hombres de provecho, del rendimiento, de la eficacia, de la urgencia” (Le Breton: 97)¹³. El autor recorre brevemente la danza, desde los cuerpos normados de la danza clásica, hasta el rompimiento de “las cadenas que retenían el despegue de los cuerpos” (103), que dan paso a la moderna y contemporánea, ésta última estaría inscrita en “el problema del individuo y, por ende, en el problema del cuerpo” (104).

Como hemos visto, es factible pensar de variados modos la liminalidad en relación a la presencia, como transformación, como problema metodológico para las disciplinas, como posibilidad para las disciplinas o como expansión de sus objetos. Las constantes y productivas fricciones entre lo uno y lo otro generan un espacio intermedio que no es necesariamente la síntesis de ambos es algo sin recorte definido, en expansión y constante reformulación, lo moviente que reemplaza lo estático y da paso a lo impredecible, a posibilidades: “En el registro liminal, el umbral es un espacio de transformación y encuentro, e implica cierta creencia, cierta disposición de espíritu, cierta idea de que algo ha de cambiar” (Diéguez: 13).

¹³ Veremos con mayor profundidad este asunto en el siguiente apartado.

1.3 Presencia y apertura

1.3.1 Producción y recepción: los vacíos y la interpretación

Umberto Eco (1992) denomina como “poética de la obra abierta”, una idea de “apertura” de la obra de arte no sólo en oposición a su “definitividad”, sino también, como posibilidad de entender dicha apertura como algo que es posible producir desde la autoría, la interpretación (ejecución) y, por lo tanto, desde la recepción.

La tradición dramática no sólo ha significado para el teatro un modo específico de hacer y de juzgar, y las consecuentes restrictivas perspectivas metodológicas que esto conlleva, sino, además, esta relación con la literatura ha implicado que la propia idea de teatro esté estrechamente relacionada con una fábula, un relato y un sentido claro y definido. Sería posible afirmar que, incluso, a diferencia de la danza contemporánea (y por supuesto las artes visuales, musicales y otras), al teatro se le continúa exigiendo este tipo de rendimiento para considerarlo como tal. Para que este sentido, la mayoría de las veces unívoco, llegue sin interferencias al espectador, es necesario que se genere una especie de línea recta del texto a la puesta en escena¹⁴ y luego de la puesta en escena a los espectadores. Esa línea debe cautelar la menor pérdida posible de información en su transcurso, evitando los intersticios, la falla, el desvío.

Un teatro concentrado en la presencia e instalado en la liminalidad, y que, por lo tanto, persigue cierto nivel de apertura, no podría sino operar en la primera etapa de esta línea. Cautelar una relación de apertura entre la obra y los espectadores, debe partir necesariamente por propiciar los intersticios, los vacíos y los desvíos en la relación del material, sea literario o no, con los intérpretes y la puesta en escena. Eco se refiere a piezas musicales como la *Terza sonata per pianoforte* de Pierre Boulez, en los siguientes términos: “consisten (...) no en un mensaje conclusivo y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en

¹⁴ Además, como una línea recta entre el director y los actores.

una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete” (33), misma operación permitiría al organizador de una puesta en escena¹⁵ generar los espacios desde el traspaso a los intérpretes, resguardando la apertura. Por consecuencia, el espectador no podría sino entrar en esos espacios y perderse en ellos. Dicho de otro modo, propiciar la posibilidad de la improvisación¹⁶ al interior de la estructura de la puesta en escena, aseguraría cierto nivel de apertura en la recepción, aseguraría el desvío y la pérdida de información como un espectro de posibilidades para el espectador. Para Eco, dicha apertura supera la dialéctica inherente a toda obra de arte. La distancia evidente, incluso, para todo proceso de comunicación entre emisor y receptor no es lo que intentamos establecer aquí, sino la posibilidad contenida en ciertas obras que desarrollan su apertura “en un sentido menos metafórico y mucho más tangible; para decirlo vulgarmente, son obras "no acabadas", que el autor parece entregar al intérprete más o menos como las piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de adónde irán a parar las cosas.” (33).

Estas operaciones salvarían lo que podemos definir como una soberbia del intelecto sobre las cosas del mundo, principalmente sobre el arte, soberbia que se ha erguido como el único lugar posible de recepción de la obra, fenómeno que, como dijimos, acompaña la propia idea de teatro, pero que para Susan Sontag (2012) atraviesa la recepción de todas las artes y tiene alcances más allá de las prácticas artísticas. Dicho de un modo somero, no es cosa nueva que la interpretación modifique los objetos, Sontag concluye el artículo que da el nombre a su libro *Contra la interpretación* con la siguiente sentencia: “En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte” (27). Despliega lo que podría entenderse como una respuesta a un régimen de larga data y, según lo planteado aquí, es fácil adscribir a una afirmación como esta. Sin embargo, siguiendo la lógica de una liminalidad tendiente a destruir las dicotomías conceptuales podríamos postular, a modo de respuesta, que necesitamos una nueva hermenéutica del teatro

¹⁵ Llamo de este modo al director para una mayor claridad.

¹⁶ Entiéndase como la posibilidad de accionar fuera de lo previsto, no como una técnica, pedagogía o estilo.

que sea capaz de considerar el problema de lo sensible, no suprimiendo la interpretación¹⁷, sino otorgándole un nuevo estatus al interior del umbral de las realizaciones escénicas. Para esto, las estructuras y modos de comportamiento, que entran en desuso al interior de la experiencia estética, serían de crucial importancia en la medida que generan otros nuevos al ajustarse a la experiencia.

Veamos ahora con mayor detención la propuesta de Sontag para pensar críticamente la recepción y como un modo de complementar la producción de apertura que abordaremos en el siguiente capítulo pensando sus recursos. La autora identifica una dificultad inicial en lo que podríamos denominar como un desfase entre el arte y su teoría, pues, por un lado, “La más antigua experiencia del arte tiene que haberlo percibido como encantamiento o magia; el arte era un instrumento del ritual” (13) y, por otro, “La primera *teoría* del arte, la de los filósofos griegos, proponía que el arte era mimesis; imitación de la realidad” (13). Aquí se fundaría el problema del valor del arte en la medida en que la teoría “reta al arte a justificarse a sí mismo” (13), sea visto con buenos (Aristóteles) o con malos ojos (Platón), la cuestión central es la misma, una teoría de la mimesis.

Dicha propuesta sería la fundación de toda una tradición de teoría occidental del arte que ha puesto, por un lado, a la forma y, por otro, al contenido, subordinando la primera al segundo. Aun existiendo deslazamientos de la realidad a la subjetividad del artista, dicha escisión se mantendría en la medida que una obra es evaluada, en primer lugar, por lo que “dice”. En ese sentido, la interpretación obraría como modificación “negada” por el intérprete, a pesar de la distancia entre el significado evidente o literal y el de la interpretación, pues “el intérprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo *altera*. Pero no puede admitir que es eso lo que hace” (17). Por el contrario, se atribuye la misión de estar encontrando el “verdadero” significado. Según Sontag, esto se haría aún más evidente en nuestra época (1964) donde la interpretación actúa en evidente desprecio por las apariencias, en ese sentido establece la siguiente diferenciación: “el antiguo estilo de interpretación era

¹⁷ La que, de todos modos, es necesario aclarar, la autora entiende como una operación mental consciente y normada por códigos y reglas y no en el sentido de Nietzsche, por ejemplo.

insistente, pero respetuoso” (17) en la medida que del significado literal extraía uno nuevo, sin embargo, el moderno “excava y, en la medida que excava, destruye (...) para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero” (17). Esta perspectiva tendría un correlato en las más influyentes doctrinas modernas, Freud y Marx. Para ambos los “acontecimientos solo son inteligibles en *apariciencia*. De hecho, sin interpretación, carecen de significado” (18). Por lo tanto, la interpretación “hace manejable y maleable al arte” (19), en la medida que reduce la obra a su significado. Para la autora, un caso evidente de esto es Kafka, a cuya obra se le ha asignado una serie de interpretaciones entre las cuales destacan la psicoanalítica, la teológica o la política.

1.3.2 Régimen estético: la política como indiferencia y el convivio

Considerando lo expuesto - un recorrido por el problema de la presencia y la liminalidad como espacios para pensar la experiencia escénica desde su régimen autónomo de lo sensible - nos introduciremos a continuación en la posibilidad de una lectura de esa presencia liminal como una experiencia política, siguiendo a Eco, diríamos: desde su apertura. Para esto hemos escogido dos perspectivas, por un lado, la relación entre estética y política (Rancière, 2012) y, por otro, la indagación de lo político en las condiciones mediales del teatro a través del convivio (Dubatti, 2003). Pensar la apertura como un asunto político, implica al menos una revisión de dos posturas de larga tradición y en constante fricción, el arte al servicio de la política y lo político del arte en su autonomía.

Rancière propone pensar el carácter político de la estética más allá del “contenido” y las operaciones generadoras de contenido de una obra de arte, de hecho, podríamos decir que denuncia la dificultad del arte crítico que, en su afán de re politizar el arte, reproduce las distancias que en *apariciencia* estaría criticando. Además, el autor se resiste a aceptar que la estética y la política sean irreconciliables y propone que sus relaciones son diversas y así deben ser analizadas. Para Rancière “lo propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio

material y simbólico. Y es de esa forma donde el arte tiene que ver con la política” (33), es decir, reconoce en la propia estética una relación con la política. Piensa entonces en una definición particular de política que establece como la “(...) configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y argumentar sobre ellos” (33).

La suspensión de los modos tradicionales de relación en el espacio del arte, que da paso a una experiencia sensible (y luego estética, en términos de Seel), sería, entonces, un lugar de expresión de lo político en el arte, ya que la obra opera, según Rancière, bajo la lógica de: “una ‘política’ del arte que consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (35). Visto así, a esta lógica se le otorga entonces la potencia de ser, en el plano simbólico y, a través de su autonomía, el “germen de una humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida” (44). La búsqueda de lo político, entonces, no radicaría en la responsabilidad de contenidos de un arte “comprometido”, pues, de algún modo, es en la propia “ociosidad” del arte donde podemos encontrar su función y expresión política, pues “la promesa igualitaria se encuentra encerrada dentro de la autosuficiencia de la obra, en su indiferencia a todo proyecto político particular” (53). Hay en la experiencia estética entonces, una experiencia política que trasciende el tratamiento temático de la obra, esta política será denominada por Rancière como metapolítica. Nosotros diremos: política de la apertura.

Otro de los elementos propuestos por el autor, que ha sido largamente discutido, tiene relación con la paradoja que radica en la distancia escena-espectador, en tanto relación de poder y conocimiento. Más allá de su relación espacial, dando una revisión crítica a Brecht y Artaud afirma: “Para uno, el espectador debe tomar distancia; para el otro, debe perder toda distancia” (Rancière, 2010: 12). Propone, entonces, reexaminar “la red de presupuestos, el juego de equivalencias y de oposiciones” (14) y para eso utiliza las figuras de la “emancipación intelectual” y las distancias entre saber e ignorancia: “Lo que el

alumno debe *aprender* es lo que el maestro le enseña. Lo que el espectador *debe ver* es lo que el director teatral le hace ver” (20), introduce, entonces, la figura del “maestro ignorante” para caracterizar un modelo de supresión de la distancia, “el alumno aprende del maestro algo que el maestro mismo no sabe” (20). Para el autor, la distancia se rompe por operaciones comunes y, principalmente, del espectador. No es el “maestro” el que debe reformar el teatro homologando expectación y pasividad, la distancia no se borraría, sino que se acentuaría, siempre en la misma lógica de relación. Diríamos que es la propia apertura la condición de emancipación del espectador al no existir una verdad encarnada en la obra que debe ser traspasada al “alumno” por el “maestro”, al espectador por la puesta en escena. Visto así, el arte crítico sería la encarnación de un saber que debe ser traspasado al ignorante y, en los términos aquí planteados, esto implicaría una exacerbación de la definitividad en detrimento de la apertura.

Por otra parte, nos dedicaremos a continuación a pensar este fenómeno al interior del acontecimiento teatral, una apertura, una política, un encuentro de la comunidad a través de la presencia. Si suscribimos a los enunciados propuestos en los párrafos anteriores, no es muy complejo pensar que el traspaso de dichos preceptos al campo teatral supone, no sólo una pertinencia alojada en la concepción del teatro como arte, sino también, cierta potencialidad del teatro, definida desde su naturaleza presencial, o siguiendo a Jorge Dubatti, diríamos convivial: “(...) el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria in vivo, y significa una actitud de rechazo a la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas” (Dubatti, 2003: 17).

Dubatti propone que el teatro posee, de acuerdo a esta naturaleza, un carácter irrefrenable de ir contra la corriente y contra las relaciones de poder, pues es “Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones técnicas ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos.” (17). Su carácter convivial detendría toda lógica del poder e intermediarios con los que operan las relaciones en el cotidiano. De estas definiciones Dubatti desprende un

triángulo de relaciones que involucra a los artistas, los espectadores y los técnicos, situándolos en relaciones complejas y diversas y, sobre todo, muy permeables (abiertas) a modificaciones a partir de su relación en convivencia de contagio durante un tiempo determinado y en un espacio geográfico específico.

Dubatti afirma que esta característica del teatro implicaría sublevación y oposición a la globalización y el neoliberalismo de distintos modos, según el autor el teatro iría: “Contra la desterritorialización” (41), por tratarse de una actividad intrínsecamente geográfica, a diferencia de la televisión o el Internet, es decir “preserva lo socioespacial contra lo sociocomunicacional.” (41). “Contra la desaturización del hombre” (41), pues el encuentro covivial no cuenta con intermediaciones técnicas que condicionen las relaciones. “Contra la homogeneización cultural de la globalización” (41), por ser un espacio de convivencia más bien reducido, favorece la idea de lo individual contra lo masivo. “Contra la insignificancia, el olvido y la trivialidad” (42), pues el teatro exige construir sentido, construir pensamiento. “Contra la supuesta univocidad de lo real y el pensamiento único” (42), el teatro como productor de realidades sujetas a interpretación y posibilidades. “Contra la hegemonía del capitalismo autoritario y el neoliberalismo” (42), el teatro como un pequeño espacio de creación de subjetividades. “Contra la pérdida del principio de realidad, la transparencia del mal y el simulacro” (42), pues invita a una reflexión alejada, “a detenerse a mirar, al retiro reflexivo en la oscuridad de la sala en convivio con los teatristas, los técnicos y el público.” (42). “Contra la espectacularización de lo social o la cultura del espectáculo” (43), como plataforma de denuncia en contra del artificio social. “Contra la praxis perdida” (43), el teatro se sale de sí y parte nuevamente en busca de su perdida función social.

Desde esta perspectiva, diríamos que no sólo es factible pensar una apertura en la medida que el teatro se proponga cierta indiferencia desde su autonomía y recorte particular propio, sino, además, como apertura al mundo. El teatro sería, bajo estas condiciones, una puerta abierta para pensar el mundo en conjunto y sin estructuras de comportamiento normado de forma externa. Una emancipación y una

transformación que radican en su carácter ritual y una convocatoria dada por los objetos del mundo que importan a la comunidad. Apertura al otro, apertura al mundo, apertura a la presencia del otro tanto como a la propia presencia.

1.3.3 Cuerpo como soporte: presencia, liminalidad y apertura

El giro hacia el cuerpo, hacia la presencia, reformula la noción de conocimiento del mundo y pone en crisis, estructuras de relación, disciplinas invisibilizadas inscritas sobre el cuerpo y, por supuesto, la idea de cuerpo en el arte y el teatro. Hablar de un cuerpo como apertura es hablar del cuerpo que la filosofía contemporánea ha caracterizado como “arrojado” sobre el mundo. Ese cuerpo que “ofrece vista y lectura, permitiendo la aparición de los otros” (Le Breton: 17) y que encuentra en la piel su umbral entre el adentro y el afuera “puesto que es también apertura al mundo, memoria viva” (17). Por otro lado, es, también, “el producto más tardío, el más largamente decantado, refinado, desmontado y vuelto a montar de nuestra vieja cultura” (Nancy: 11). Ese cuerpo abierto hacia y para otra apertura que lo percibe, es lo que revisaremos a continuación.

El cuerpo es ante todo presencia y, esa presencia, apertura al mundo y sus cosas y “empieza con la apertura a un ‘otro’, está en todas partes y ya en el desarrollo propio de la sexualidad” (Merleau-Ponty: 184). Estar-ser en el cuerpo es estar-ser en relación con el mundo. Desde esa perspectiva, por ejemplo, la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel establece la negación de respuesta del esclavo al amo, a través de la construcción de la cultura y del contacto con las cosas del mundo, pues, el amo “mediatiza su relación con la vida a través del esclavo, que es quien trabaja para él (...). Esto hará, según Hegel, que esta forma de autoconciencia (el amo) no pueda evolucionar, no se pueda desarrollar” (Maresca: s.p.). No hay modo de estar en el mundo, sino en apertura ante sus cosas, pues “Estamos mezclados al mundo y a los demás en una confusión inextricable.” (Merleau-Ponty: 461).

Entonces, el cuerpo, al ser también esa relación y su trabajo, es inseparable de una técnica que lo atraviesa: “La *techné* creadora crea los cuerpos de fábrica, de taller, de obras, de oficina” (Nancy: 75) y, por lo tanto, esa apertura al mundo deviene disciplina (s) que lo alcanza (n) y lo constituye (n). Sartre dijo algo así: un hombre es lo que hace con lo que hicieron de él. Diríamos, pues, el cuerpo es, también y, sobre todo, lo que hicieron de él. El embrutecimiento del sujeto de la producción en cadena, el borramiento de sus sentidos es también otra forma de presencia: “Capital quiere decir: cuerpo traficado, transportado, desplazado, recolocado, reemplazado” (76). Hablamos del cuerpo de la disciplina que propone Foucault, pero no sólo de un cuerpo controlado, regido y cosificado en las inscripciones, de la disciplina en sentido restrictivo, sobre él, también hablamos del cuerpo del atleta, el monje o el bailarín. Si un cuerpo es presencia y apertura al mundo es, también, lo que esa experiencia en el mundo le devuelve. No hay cuerpo sin disciplina, sin costumbre, sin técnica y “Una técnica corporal supone pues una reforma – o una deformación si se quiere – en la estructura biológica del cuerpo” (Barría: 47). En cada pequeño detalle habría imposición sobre el cuerpo, “Aprender a tomar el lápiz implica que los dedos giren hacia posturas no espontáneas” (48).

Pero, esa apertura es también apertura ante el otro que se abre frente a mí, pues “El cuerpo goza al ser tocado. Goza al ser presionado” (Nancy: 81) y, al mismo tiempo, “ser quien presiona (...) en los otros cuerpos” (81). Ese operar frente al otro, el desplazamiento a la acción que rompe la idea de un cuerpo inerte es también “Concebir el cuerpo como resistencia (...) otorgarle voz política, implica entenderlo como actividad o acción” (Barría: 46).

Entonces, ¿qué hacen las artes escénicas con esos cuerpos?, una primera cosa que harían, pues no se puede evitar, sería inscribir su propia disciplina sobre el cuerpo, el entrenamiento, la técnica, etc. Por otro lado, de algún modo, siguiendo la lógica de “es el cuerpo lo que debe ser omitido” (50), el de la destreza del bailarín debe omitir el cuerpo ineficiente y el del personaje el del actor.

Si adscribimos a la idea de que el cuerpo es el lugar de la disciplina en su amplio sentido, un cuerpo vaciado de su capacidad productiva y vaciado de las

destrezas adquiridas desde su práctica disciplinar, es un cuerpo obligado a “fallar”, en la medida que abandona la técnica corporal. Un cuerpo en escena que renuncia a “todo lo aprendido” para estar allí, es un cuerpo que trasgrede no sólo su fin productivo, pues “la *falla* sería lo otro de una lógica de la eficacia” (52), sino, además, recupera su condición de signo puro desprovisto de una significación específica y abierto a una multiplicidad de significaciones.

Esta idea de “falla”, desarrollada por Mauricio Barría en su artículo *La intensidad de la falla*, le sirve para pensar el *performance art* como el lugar de mayor radicalidad en esa transgresión del cuerpo disciplinado, poniendo en crisis la idea de subjetividad moderna y la lógica de la eficacia. Sin embargo, según proponemos aquí, también resulta de suma pertinencia para pensar cierto teatro instalado al borde de la disciplina. Pues, en un teatro que se instala principalmente en - y a través de - los elementos que lo constituyen como disciplina, es decir, su práctica histórica (pienso en la ficción, el texto y las más tradicionales operaciones de significación), la irrupción de elementos conducentes a la falla se podría entender como detonadora de performatividad, siguiendo a Fischer-Lichte y las funciones que propone, referencial y performativa. Diremos, pues, que la desaparición de la disciplina en el cuerpo es una exaltación de performatividad, una producción de falla que es donde “(...) el cuerpo se presencia en toda su densidad, como pura intensidad” (47), lo que se ha tendido a clasificar al interior de un fenómeno específico que, sin embargo, lo sobrepasa: la irrupción de lo real.

Un ejemplo, en *Cuerpo* (2005) de Rodrigo Pérez, la entrada de los intérpretes a la escena se toma casi diez minutos, diez minutos donde nadie habla, diez minutos donde nadie danza, diez minutos donde nadie canta. Tiempo donde el espacio adquiere y exalta su máxima condición material, en la medida que no configura ningún espacio otro como lo construiría una ficción. El tiempo se transforma en pura duración, al punto de incomodar. La experiencia del espectador se configura a partir, casi exclusivamente, de la presencia de esos cuerpos que transitan para tomar posición, respiran, miran, avanzan, se detienen, vuelven a mirar. Diez minutos de pura presencia que, no sólo implican la presencia de los intérpretes, sino diez

minutos donde la propia presencia del espectador se exalta en apertura frente al otro. Esta presencia como apertura, en el teatro contemporáneo, podría ser pensada como un dispositivo de trasgresión al modelo dramático. Entonces, la presencia supondría, además, una capacidad de detención del significado del otro, para dar paso a la presencia como apertura, trayendo al frente “lo otro”. Espacializando el tiempo, deteniendo el espacio para la interpretación, dando paso a la presencia, la liminalidad y la apertura.

Capítulo 2 / Recursos y procedimientos: documento y transmedialidad

Revisaremos a continuación dos recursos específicos, y sus respectivos antecedentes y procedimientos¹. Estos nos permitirán pensar la presencia, la liminalidad y la apertura al interior de una práctica específica de teatro contemporáneo en el intento de bosquejar una poética directoral. Proponemos que al entender desjerarquizadamente los materiales de la puesta en escena y asumir sus múltiples orígenes posibles, ingresaría una concepción que desdibuja una frontera clara entre forma y contenido. Pensaremos, pues, un teatro en relación con el documento, con múltiples posibilidades mediales, también desjerarquizadas, y que operan bajo la lógica del rizoma². En ese sentido, consideraremos la utilización de fuentes diversas, la relación con el archivo y las posibilidades de una “liminalidad disciplinar” con la danza, el *performance art*, la música, el audiovisual, etc.

2.1 Documento

2.1.1 Relaciones teatro – documento: antecedentes

a) Consideraciones en torno al documento y el teatro documental

Abordaremos en este apartado la relación teatro-documento y específicamente el teatro documental (o teatro documento). Sin embargo, antes de entrar en materia, es necesario hacer algunas precisiones. Entenderemos como teatro documental aquel teatro que se ha caracterizado de este modo en tanto establece una relación directa con el documento. Dejaremos fuera, por tanto, aunque sin desconocer su relevancia, el potencial sentido documental del teatro en relación con la historia como fuente original que da paso a una dramaturgia de hechos históricos. Es decir, dejaremos fuera de este acercamiento la relación del teatro (sólo) con los hechos históricos, entendiendo que abordarlos obligaría levantar un apartado inconmensurable sobre la historia del teatro universal y su relación con su contexto histórico. Es preciso reconocer

¹ Las estrategias y detalles de estos asuntos los veremos en el capítulo destinado a dar cuenta del proceso de puesta en escena.

² Incorporaremos este concepto no desde una discusión filosófica, sino como figura retórica para ilustrar un procedimiento artístico específico.

de todos modos el vínculo entre lo histórico y lo documental, pues “Existen múltiples motivaciones para percibir en el drama histórico alemán el antecedente inmediato del teatro documento” (Rodríguez: s.p.). Entonces, nos concentraremos específicamente en un teatro que no sólo contempla la existencia de documentos históricos para su concepción, sino que, además, los utiliza como material para la puesta en escena.

De algún modo, pensar el teatro documental es pensar también el teatro político, al menos en su génesis, pues ambos encuentran en Erwin Piscator su primera expresión radical que influyó en varios aspectos a todo el teatro de occidente. Considerando la gran relevancia del teatro alemán, en este sentido, lo tomaremos como eje central para revisar dos momentos con sus consecuentes influencias: inicios y mediados del siglo XX, contemplando como sus principales exponentes a Erwin Piscator y Peter Weiss.

Intentaremos, a continuación, una definición de documento³ a partir de las propuestas de Jacques Le Goff (1991) y Paul Ricoeur (2004), entendiendo que el problema de la historia supone un debate y constante revisión de la idea de documento, como podremos ver a partir de los autores. Para Le Goff, la definición de documento está estrechamente relacionada con la de monumento: “La memoria colectiva y su forma científica, la historia, se aplican a dos tipos de materiales: los documentos y los monumentos.” (227), los primeros caracterizados como “elecciones” del historiador y los segundos como “herencia” del pasado. El autor define estas distancias pensando en la intencionalidad del monumento en relación al documento y aborda el carácter incuestionable que el documento tuvo durante largo tiempo como contenedor de verdad objetiva:

El documento que, para la escuela histórica positivista de fines del siglo XIX y de principios del XX, será el fundamento del hecho histórico, si bien es el resultado de una elección, de una decisión del historiador, parece presentarse de por sí como prueba histórica. Parece poseer una objetividad que se contrapone a la intencionalidad del monumento. Por lo demás, se afirma esencialmente como un testimonio escrito. (228)

³ “Diploma, carta, relación u otro escrito que ilustra acerca de algún hecho, principalmente de los históricos.” (RAE, 2016).

Al respecto, Ricoeur agrega: “el trabajo en los archivos tenía la reputación de fundamentar la objetividad del conocimiento historiador” (219). Esta preponderancia del documento, entendido desde su radical posibilidad de dar cuenta de forma objetiva de los hechos del pasado, es ilustrada por Le Goff a partir otras fuentes como Georges Lefebvre (1971), quien señala que no hay relato histórico sin documentos y que aquellos hechos que no cuentan con registro, simplemente se han perdido. Le Goff da cuenta, además, de como la noción de documento ha transitado desde ser entendido en su sentido más reducido, es decir, sólo como escritura⁴, a ser pensado en otros términos, como lo señalan los fundadores de la revista *Aúnales d'histoire économique et sociale*, como aquel material que da cuenta del hombre, depende del hombre, expresa al hombre y que, por lo tanto, demuestra la presencia y las actividades del hombre en el pasado: “Pero esta ampliación del contenido del término ‘documento’ ha sido sólo una etapa hacia la irrupción del documento ocurrida a partir de los años 1960 y que la ha llevado a una verdadera revolución documental” (232). Esta revolución supondría, además, un nuevo modo de comprender la historia (como discontinua), en la medida que el documento es comprendido como dato o fragmento, como veremos más adelante al abordar algunas defniciones en torno al problema del archivo. Para Ricoeur, el archivo comportaría un tipo de huella que se distingue de la “cerebral” y la “afectiva”, a saber, la huella documental. El archivo, como ese lugar donde se aloja el documento, permitiría pensar su carácter físico en tanto almacenamiento, pero, además, su carácter social. En ese sentido, para Ricoeur “el documento de archivo está abierto para cualquiera que sabe leer” (219). Es preciso consignar, además, como Ricoeur repara en cierto tipo de huella o testimonio, en sintonía con la ampliación de idea de documento que describíamos arriba más allá de la escritura, en los siguientes términos: “existen huellas que no son ‘testimonios escritos’ y que concierne igualmente a la observación histórica (...) cascos, herramientas, monedas, imágenes pintadas o esculpidas, mobiliario, objetos funerarios, restos de viviendas, etc.” (221). Para Ricoeur, la huella, que deviene

⁴ Habría que agregar aquí, además, el hecho en el que repara Ricoeur (2004) cuando constata un primer tránsito desde la oralidad (el testimonio) a la escritura a propósito de la emergencia de la noción de archivo: “El momento del archivo es el momento en que la operación historiográfica accede a la escritura. El testimonio es originalmente oral; es escuchado, oído. El archivo es escritura; el leído, consultado.” (215).

prueba documental, aparecería siempre en relación a una pregunta que formula el historiador, en ese sentido se distancia la idea de documento de la de huella, el documento es buscado y encontrado a partir de esa pregunta, la huella, simplemente, está ahí.

Le Goff incorpora algunas voces críticas y da cuenta de como se ha producido la caída del documento como testimonio inequívoco del pasado y como contenedor de verdad. Citando a Marc Bloch (1941), por ejemplo, repara en asuntos relativos al modo en que los documentos son ordenados a través de archivos institucionales y de como el documento carga, desde su origen, con manipulaciones de todo tipo. Luego, a través de Paul Zumthor (1960), establece la distinción entre el monumento lingüístico y el “simple” documento, levantando de esta forma, una idea sobre el documento en relación a la necesidad de intercomunicación y capaz de distanciarse de la intención edificadora del monumento.

Finalmente, para Le Goff, todo “documento” es un “monumento”, todo documento es “mentira”, o al menos así debe ser tratado, en la medida que obliga la revisión crítica de las condiciones de su origen, su producción, su conservación y su consulta. Así lo sentencia:

El documento no es inocuo. Es el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente; de la historia, de la época, de la sociedad que lo han producido, pero también de las épocas ulteriores durante las cuales ha continuado viviendo, acaso olvidado, durante las cuales ha continuado siendo manipulado, a pesar del silencio. (238)

Habiendo realizado este acercamiento a los problemas contenidos en la idea de documento, volvamos sobre el teatro. Sería útil precisar, también, que en la actualidad podemos encontrar bajo la definición y/o autodefinición de teatro documental, tanto el teatro que trabaja con documentos propiamente dichos, o sea con registros y archivos, como el que pretende ser en sí mismo un documento, o al menos desplegar una intención documental, un teatro que “documenta”. En ese sentido, podríamos entender iniciativas que trabajan con testimonios, biografías o espacios de escenificación no convencionales (*site-*

specific) y que no necesariamente han sido consagrados o sancionados como documento previo a la realización de la producción artística. Por el momento, éste último quedará fuera de nuestro acercamiento, aún sin desconocer el carácter de investigación y proceso “documental” que supone siempre el trabajo con documentos y la exploración de archivo.

Será de utilidad, también, para comprender un estado actual de la relación del teatro con el documento, considerar su resurgimiento, en este último tiempo, en el marco de la denominada “irrupción de lo real”, es decir, ya no como “género” específico sino como “síntoma” de época que es posible hallar en variadas formas. Como podremos ver en detalle más adelante, un giro característico del teatro documental dice relación con el desplazamiento de lo individual a lo colectivo, entendido, por un lado, desde la práctica-producción teatral y, por otro, desde la concepción misma del contenido de las obras que ya no se dedicarán a abordar los problemas del sujeto, sino, de la historia, de la política y, por lo tanto, de la comunidad.

Una de las dificultades iniciales que encontramos en este abordaje es que, en buena medida, el problema de la relación del teatro con el documento ha sido abordado, por parte de la teoría, como un asunto concerniente a la dramaturgia, así lo constata la siguiente afirmación: “El llamado Teatro-documental no es un género teatral propiamente dicho, sino una variante de la dramaturgia” (Robles: s.p.), o, en la misma línea: “El teatro documento es un tipo de teatro en el que el autor para la construcción de su drama se ha basado en hechos concretos comprobados mediante documentos” (Rodríguez: s.p.). Esto implica que dicha relación ha sido pensada en variadas investigaciones precedentes como una operación literaria que incorpora hechos de la realidad a la elaboración de un texto y no necesariamente el traspaso de materiales de archivo a la escena. En la primera cita se explicita como un problema de la dramaturgia, la segunda va aún más allá y lo instala como un problema propio del drama. Es común, de hecho, encontrar fuentes relacionadas con el asunto bajo el concepto de “drama documental”. Es preciso aclarar, entonces, que nuestro interés aquí por el documento no tiene relación con la construcción del drama, sino con una operación con el documento en diálogo con la transmedialidad, como veremos a

lo largo del capítulo. En ese sentido, es preciso, quizás, no perder de vista las definiciones de documento y archivo que revisamos con Le Goff y Ricoeur, para mantener así la atención puesta en el material documental y no en su constitución como drama.

b) Piscator y el teatro documental

Piscator⁵, entiende su teatro como un desplazamiento del arte a la política, así abre *El teatro político* en el contexto de las vanguardias comunistas de inicio del siglo XX, “dejando constancia de su voluntad de abandonar el terreno de la estética e instalarse en el del análisis y la crítica de la realidad social e histórica” (Sánchez: 201). Entiende su teatro como respuesta a la consigna, aún actual, de “el hombre agotado por el trabajo del día necesita alivio por la noche” (Piscator: 51). Así mismo, critica una noción de teatro alojada en el imaginario del “Templo de las Musas”, al cual se puede ir tan sólo de cuello y corbata y con el optimismo correspondiente” (65). Por otro lado, una característica fundamental de su perspectiva es que no le complace el naturalismo, pues “está muy lejos de servir de expresión a las exigencias de las masas” (67). He aquí el origen de la búsqueda que nos interesa y que dará pie a la aparición del teatro documental. Es decir, a Piscator no le interesan los “asuntos burgueses” de la estética, sin embargo, también (sino, sobre todo) en ese campo se inscriben los profundos alcances de su trabajo.

Piscator pensaba en un teatro que tuviese la capacidad de intervenir en los acontecimientos, un teatro como forma de hacer política. De allí que la radicalidad de su propuesta tuviera alcances que es posible identificar en el ámbito del contenido, de las formas y de la organización y estructuras de trabajo al interior de la producción, un teatro que “daba valor decisivo a la formación de una comunidad que fuera aun tiempo humana, artística y política” (81). *Banderas* es la primera obra que Piscator entiende como teatro documento y en ella “se cruzaron dos ideas, documento y arte (...) *Banderas* intentaba ser la síntesis de

⁵ 1893-1966, director y productor teatral alemán. Es reconocido como uno de los principales precursores del teatro político y documental.

ambas" (94), comienza a aparecer aquí la utilización de proyecciones. Luego, en la *Revista de la Rebelión Roja* aparecerá de forma definitiva la utilización de medios y soportes: "empleando sin escrúpulo alguno todas las posibilidades: música, canto acrobacia, dibujo rápido, deporte, proyección, cine, estadística, escenas dramáticas, alocución." (106). Hasta aquí, resulta interesante constatar como el problema de los objetivos de un teatro como este dialoga de forma directa con la decisión de incorporar diversas posibilidades mediales. Éstas, que vienen a transformar radicalmente el teatro tradicional de la época, son el primer paso hacia lo documental en Piscator.

A pesar de todo fue la obra siguiente. Aquí se puede identificar un fundamento definido en torno a lo documental y las operaciones mediales que nos interesarán. Fue concebida como un resumen de los "momentos revolucionarios culminantes de la historia humana" (109) y pretendía contar con miles de colaboradores en una producción a gran escala. Finalmente, por solicitud del Partido comunista alemán en ocasión del Congreso del partido, el montaje tuvo lugar en la *Grosses Schauspielhaus*. De particular interés resultan aquí las afirmaciones de Piscator respecto al proceso: "Había escenas dispuestas simultáneamente en varios sitios del teatro" (111), es decir, lo que en principio era pretendido como reforzamiento de "la idea", era entendido aquí a través de una especie de saturación de medios en función de ese reforzamiento, pues para Piscator "La prueba convincente sólo se puede establecer penetrando científicamente en la cuestión" (112). He aquí el interés de Piscator por los medios y sus variables técnicas. Para el espacio se dispuso "una construcción en forma de terraza, de piezas irregulares, con una rampa a un lado y por el otro escaleras y descansillos, instalada toda ella sobre una plataforma giratoria del escenario" (113). Los materiales recogían "discursos auténticos, escritos, recortes de periódicos, proclamas, prospectos, fotografías y películas de la guerra, de la revolución, de personajes y escenas históricos" (113). Lo que para Piscator era una búsqueda de medios para el reforzamiento "científico" de la cuestión ideológica, tiene profundos alcances para pensar tanto la transmedialidad como, por supuesto, la relación con el documento y el archivo, en este caso, principalmente periodístico, como el mismo lo declara. Por otro

lado, la utilización del espacio y los materiales descritos derivaba en una totalidad que rompía el límite entre espectadores y actores, “Ahora escena y sala eran uno y lo mismo” (114).

No nos dedicaremos a recorrer histórica y cronológicamente la obra de Piscator. Tampoco a determinar todos y cada uno de los elementos que el teatro político de Piscator desarrolló, no es nuestro interés aquí. Nos detendremos más bien en ciertos problemas enunciados aquí y que permiten establecer un origen de lo documental que nos ayudará a iniciar un recorrido. En ese sentido, resultan de especial relevancia la utilización del documento y la variedad medial que supone su utilización al no considerar traspaso o traducción de un medio a otro.

Dicho lo anterior, es preciso establecer el vínculo indisoluble entre lo primero y lo segundo enunciado arriba. La incorporación de documentos a la escena supone, por un lado, la irrupción de lo concerniente a la comunidad al espacio del arte y, por otro, que dicha irrupción comporte, además, una emergencia de medios o soportes que, en principio, se podría decir que no le eran propios al teatro. Irrumpe la guerra, la revolución, la crisis, el hambre, etc. En ese sentido, se “Interrumpió también la identificación con la escena al apelar al espectador como clase y no como sujeto” (de Vicente: 137). Y, al mismo tiempo, irrumpe la fotografía, el cine, el discurso, el artículo de prensa, por lo tanto, surge un problema de orden estético (aunque no fuesen palabras de Piscator), pues “El *teatro político* se compuso, siguiendo en buena medida el modelo de *collage* vanguardista” (139).

c) Weiss y el teatro documental

Weiss⁶ acababa de estrenar *Marat/Sade* en Berlín cuando tuvo ocasión de acompañar el proceso del segundo juicio por los crímenes de Auschwitz: “Veinte años después (...) 23 oficiales y trabajadores del campo que habían escapado al primer juicio de 1947 se sentaron en el banquillo” (Sánchez, 2013: 197). Esta experiencia lo llevó a la realización de *La Indagación*, obra que “tiene

⁶ 1916-1982, dramaturgo, novelista y cineasta alemán reconocido por su reflexión y trabajo en el vínculo entre arte y política.

forma de once cantos en el que se sintetizan poéticamente en una sola sesión las 183 del proceso real” (198) y que se propone dar cuenta de los horrores cometidos y honrar la memoria “trascendiendo así el frío relato histórico u objetivo de los hechos” (198). *La Indagación* es, también, la consagración de un problema que fue eje central en toda la producción de Weiss: la relación entre ficción y realidad y el cuestionamiento de su propia producción artística en esta tensión: “Lo que distingue radicalmente la obra de Peter Weiss de otros textos similares es que esa anotación minuciosa de gestos (...), de imágenes (...), sus palabras y acciones (...) no son generados desde la ficción sino desde la realidad” (de Vicente: 238). En ese sentido, el propio Weiss identifica la siguiente distinción en su trabajo: “entre su primera época artística, narrativa y teatral (como intelectual preocupado en reflexionar sobre el ser humano en tanto que especulación existencial) y su segunda (como intelectual comunista)” (261). Así, *La Indagación*, además, “marcó el inicio de una serie de piezas documentales, entre las que figuran *El canto del fantoche lusitano* (1966), *Discurso de Vietnam* (1968) y *Trotsky en el exilio* (1969)” (Sánchez, 2013: 201).

Este último punto, el de la relación con la realidad, es de fundamental importancia para Weiss, quien propone lo documental, evidentemente, también como un aspecto de lo político. El arte aquí viene a realizar operaciones en función de la realidad y no a “embellecer poéticamente la realidad” (198). En esa línea se entienden procedimientos como la determinación de Weiss, en *La Indagación*, que “optó por privarles de identidad, por negar al espectador la contemplación de su rostro, manteniendo así esa misma negación a la que habían sido históricamente condenados” (199). En ese mismo sentido, el teatro documental tendría una serie de responsabilidades y características:

debe de cumplir la tarea de informar (...) ser un teatro crítico (...) un medio de protesta pública que surge como reacción frente a atrocidades que deben ser expuestas y cuestionadas (...) alimenta la discusión y la reflexión de problemas socio políticos (...) se ocupa de problemas que afectan por lo general a las sociedades (Rodríguez: s.p.)

En esta misma dirección, es importante establecer algunos asuntos presentes en la propuesta de Weiss y recogidos por César de Vicente. De

acuerdo a esto, el documento se define positiva y negativamente en estos rasgos generales:

una condición de producción y no una sustancia genérica (...). La obra como resultado de un trabajo ejercido sobre la vida (...) desplaza la ficción (...) no *imita* lo que sucede (...) no es un historicismo (...) no re-produce (...) no representa, no sustituye (...) es arte y no política (...) deja de ser un teatro de autor (...) no es un reportaje (...) informa (...) (241-246)

Así, el trabajo de Weiss se inscribe en la misma línea de Piscator, la del teatro político. Dicho esto, lo que nos interesará particularmente no es lo político, sino como se inician aquí, en dos momentos históricos distintos, operaciones específicas, en primer término, de orden estético. Como vimos en Piscator, la utilización de documentos supone, además, la utilización de soportes diversos llevando el documento-archivo a la escena. En Weiss, por otro lado, la utilización de documentos jurídicos, de orden histórico, pone en tensión de forma radical la frontera entre ficción y realidad y el lugar del arte. Documento, medios y esa tensión será lo que convoque nuestra atención para el despliegue de los siguientes apartados en los que desarrollaremos una propuesta de relación con el documento, a través de otros ejemplos inscritos en esa dependencia y desplegando el vínculo con el archivo.

2.1.2 Relaciones teatro – documento: recursos

a) Arte y archivo

“Archivo” refiere a un “Conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc. producen en el ejercicio de sus funciones o actividades.” (RAE, 2016) y, a su vez, el lugar físico donde estos documentos son albergados. Sin embargo, el surgimiento y masificación de las tecnologías de la comunicación, más específicamente la informática, ha hecho transitar el concepto hacia una nueva definición que difiere radicalmente de la noción tradicional. Esto no sólo porque el “nuevo archivo” posea una condición virtual y ponga en crisis la idea de un original, sino, también, por el hecho de que

el archivo virtual puede ser una imagen, un video, un texto o, incluso, un instalador, un software, cualquier cosa⁷.

Para Ana María Guasch (2011), el arte de las vanguardias de inicios del siglo XX se ha abordado desde dos paradigmas. Uno, “es el de la obra única en la que la concepción y la ejecución constituyen un todo cuya aportación reside en la ruptura formal y cuyo carácter de singularidad se deriva, por lo tanto, de su efecto de shock” (9) y, el otro, “el de la multiplicidad del propio objeto artístico, el de su reversibilidad, como sería el caso del collage o el fotomontaje” (9). Sin embargo, la autora propone un tercer paradigma: el del archivo. Según constata Guasch, Benjamin Buchloh, a partir de Allan Sekula y su trabajo en torno a la relación archivo-fotografía, fue el primero en plantearse, en la década del 90, el asunto del archivo en el arte contemporáneo. Esto, sólo algunos años después de la publicación del texto de Jacques Derrida, *Mal de archivo, una impresión freudiana*. De ahí en adelante, tanto en Europa como Estados Unidos, comenzaron a ser comunes las publicaciones y eventos en torno al vínculo arte-archivo.

La autora diferencia entre dos “máquinas”, a través de las cuales ha funcionado el archivo en el arte contemporáneo: “la que pone énfasis en el principio regulador del nomos” (o de la ley)” (15) y la que “acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar (...) actúa según un principio anómico (sin ley)” (15). En el sentido de esta distinción podríamos pensar, también, una oposición entre el archivo como lugar de la ley y el escurridizo e inasible archivo virtual. La discontinuidad y falta de correspondencia que comporta el archivo virtual se puede transformar, a su vez, en un modo particular de entender el archivo. La inexistencia de un original o la condición de original potencialmente multiplicada *ad infinitum* destruiría toda noción jurídica, diríamos incluso platónica, asociada al archivo. La reproducción de un original en copias tan originales como el original tendría un alcance mayor que su sola reproductibilidad:

⁷ Veremos al final de este apartado los alcances de esta nueva noción de archivo al revisar la relación entre arte, archivo y tecnología.

En su famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin asume la posibilidad de una reproducción idéntica y técnicamente perfecta que ya no permita distinción material entre el original y la copia. Sin embargo, al mismo tiempo, una distinción entre el original y la copia permanece válida (Groys: 17)

En ese sentido, también es pertinente considerar otras tensiones que comporta la idea de archivo: ¿reflejo del pasado para el trabajo historiográfico o fragmento del presente para el reforzamiento de lo remanente de la realidad? Quizás, es eso lo que tensiona el propio Benjamin cuando en algunas de sus obras, *Dirección única* o *Libro de los pasajes*, utiliza la cita, el fragmento, el trozo de archivo. No está en juego allí la construcción de un pasillo entre el presente y el pasado, sino una exaltación de una realidad presente que emerge a partir de esos destellos del pasado, diríamos: las ruinas. En ese sentido, existe, también, un vínculo con el psicoanálisis que Derrida (1997) constata ya en el propio título de su ensayo ya mencionado, “llegando a la conclusión, a partir de la analogía entre inconsciente y memoria, de que el psicoanálisis debería ser considerado en último término como una teoría del archivo” (Guasch: 17).

Guasch aborda, también, el llamado “principio de procedencia”, lógica archivística que impone al archivo como tal la obligación de conservar lo archivado en el orden dispuesto en su origen y no imponiendo categorías que le pertenezcan a priori al archivo. En ese sentido, se podría afirmar que esa lógica de procedencia se inscribe en la misma del teatro documental, o al menos que posee esa misma intención o responsabilidad con la realidad recogida. Recordemos que para el proceder “científico” de Piscator y Weiss es esa “responsabilidad” con la realidad la que motiva el trabajo documental. Visto así, la propia obra comportaría una lógica de archivo, o más específicamente, una lógica en relación al principio de procedencia.

Respecto a esto último, otro asunto de relevancia es pensar que la lógica del archivo aplica no sólo para la utilización de materiales que el artista pone a disposición de la obra⁸ (como también la generación de archivos propios de un

⁸ Como es el caso de la artista Esther Capece que he encontrado en internet producto de la investigación https://www.youtube.com/watch?v=Plim_6-IORc

ordenamiento de esos materiales), sino, también, para el registro de la obra y su posterior circulación. En ese sentido, la lógica del archivo se tensiona, también, en el siempre conflictivo asunto del registro en artes escénicas. Es decir, el archivo es tanto un problema como origen o como destino de la obra: materiales, soportes, contenidos, etc., por un lado, y catálogos, registros, almacenamiento, etc., por otro.

Ahora, volvamos sobre nuestro asunto. Evidentemente, al pensar aquí el archivo como material para la puesta en escena, no se piensa en categorías rígidas o en aquello que debe ser clasificado y clasificable. No se piensa en el archivo en tanto aparato jurídico kafkiano o visualizado “a través de la imagen de un espacio polvoriento o como un repositorio de artefactos históricos, espacio y objetos en cualquier caso inertes” (10), tampoco como se piensa caricaturesca y obsoletamente el museo⁹, sino, más bien, en la lógica benjaminiana descrita más arriba, es decir, el archivo como material o múltiples materiales que pueden ser utilizados de forma parcial. Considerando el archivo no como fuente de una imagen que implica un correlato del pasado, sino como destellos sujetos a una dinámica performativa, en la lógica de lo que Reinaldo Laddaga (2010) denomina como “autorías complejas”, en la medida que disponen de “una base de imágenes palabras, acciones, sonidos” (Costa: 110) que son el producto de una revisión del presente desde los objetos del pasado, no la correspondencia material u objetual de un relato histórico unívoco. En esa dirección, proponemos pensar el archivo, también, como ruinas de la historia.

b) Archivo y repertorio

Como vimos, la relación del teatro con el documento levanta un problema de mayor alcance que atraviesa todo el arte de la última modernidad y posmodernidad en el siglo XX, la relación con el archivo. De hecho “Una verdadera compulsión por archivar se ha apoderado de una parte significativa del territorio globalizado del arte en el transcurso de las últimas dos décadas” (Rolnik: s.p.). Esto revela que, no sólo el archivo como origen de la obra, sino

⁹ De hecho, el archivo es utilizado por galerías y museos hoy como un dispositivo para dinamizar sus contenidos.

como destino, se ha desarrollado como tendencia, principalmente, de las artes visuales.

Proponemos pensar aquí la relación teatro-documento como un cruce entre lo que Diana Taylor denomina como “archivo y repertorio”, entendiendo por archivo “documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos” (Taylor: 55), es decir, artículos “supuestamente duraderos” y “resistentes al cambio” y en relación directa con lo público o lo concerniente a la comunidad, y definiendo el repertorio como “performances, oralidad, movimiento, danza, canto” (56), o sea, la manifestación y transmisión del saber efímero de las prácticas escénicas.

Archivo y repertorio podrían ser leídos como categorías que, en principio, se ocuparían de tipos distintos de conocimiento y su transmisión, sin embargo, están en constante relación y “han sido fuentes relevantes de información – al exceder cada uno las limitaciones del otro” (57). Esta relación también ha sido construida como una tensión del lenguaje, entre el escrito y el oral y si bien archivo y repertorio incluyen escritura y oralidad, respectivamente, no se limitan sólo a esos elementos. Ahora bien, esta lectura, aunque reduccionista en cierto sentido, resulta de suma utilidad para pensar el problema al interior del teatro al entenderlo como práctica corporalizada y, por lo tanto, como repertorio, “tanto en términos de expresión verbal como de no verbal” (61), pues, “transmite en vivo acciones corporalizadas” (61). Por otro lado, también se podría poner en relación con la oposición y desplazamiento entre mito y rito. Un teatro que trabaja con el archivo para la escena podría leerse como una “síntesis” de archivo y repertorio.

Quizás, un buen ejemplo de esto es el inicio de *Ruanda 94* (1999), obra que “la compañía belga Groupov, dirigida por Jacques Delcuvellerie, presentó en Aviñón” (Sánchez, 2013: 209). A diferencia de Weiss, Delcuvellerie decide trabajar directamente con las identidades de las víctimas, abriendo la obra con el testimonio de Yolande Mukagasana quien “durante cuarenta minutos enfrentaba a los espectadores al horror de una realidad que, en calidad de ciudadanos occidentales, hasta entonces habían preferido evitar” (210). Un testimonio como ese, o cualquier otro en tanto oralidad, puede ser leído como repertorio, sin embargo, basta la primera intervención para pensarlo como

archivo, sobre todo considerando su registro para una elaboración posterior. Quizás, a diferencia de otros ejemplos testimoniales en el teatro contemporáneo, opera aquí la lógica de lo concerniente a la comunidad, Yolande está ahí en calidad de documento, quizás, en calidad de soporte o medio de ese testimonio que pre existe al montaje. Yolande en *Ruanda 94* sería, visto así, una especie de síntesis entre archivo y repertorio. Vale la pena reparar aquí en el valor que, para el relato histórico, identifica en el testimonio Paul Ricoeur (2004), cuando declara que:

No habrá que olvidar que no todo comienza en los archivos, sino con el testimonio, y que, cualquiera que sea la falta originaria de fiabilidad del testimonio, no tenemos, en última instancia, nada mejor que el testimonio para asegurarnos de que algo ocurrió (190)

Proponemos, entonces, un teatro que entienda la relación con el documento de forma expandida, como un cruce de archivo y repertorio, quizás como síntesis sólo en casos particulares, incluso diríamos en plural, de archivos (en tanto múltiples fuentes en diversos soportes como en Piscator) y repertorios (en tanto múltiples prácticas corporalizadas y performadas). Esto implica pensar el archivo como material para la puesta en escena y no, como vimos más arriba, como material para el desarrollo de un drama, incluso ni siquiera para una dramaturgia, en el sentido restrictivo de la palabra. El archivo es amplio, por tanto, puede implicar video, fotografía, audio, texto de naturalezas diversas, etc. Y según proponemos aquí, el problema no es la transferencia o traducción de ese archivo a un texto para la puesta en escena, sino la utilización directa de ese material. Transformando, así, la investigación y pesquisa de esos materiales en un gesto “que aporta no solo a la lectura del pasado, sino a la construcción de experiencias que resultan enriquecedoras para la propia vida.” (Jaramillo: s.p.), en la medida que entendemos el proceso de creación, también, como un proceso de investigación.

c) Arte, archivo y tecnología

Como expusimos al abordar la relación arte y archivo, evidentemente, no es lo mismo hablar de archivo hoy que a principios del siglo XX. En la actualidad la noción está “dominada por los archivos informáticos y cibernéticos” (Guasch: 10) y, de esta forma, la idea de archivo está estrechamente ligada al problema de las tecnologías. En ese sentido, la idea de Derrida (1997) de que “archivo” no es más que una “impresión” asociada a una palabra, para la cual no tenemos concepto, parece ser más pertinente que nunca. Por otro lado, el hecho de que “Los archivos han llegado a convertirse en una de las fuentes primordiales de creación para algunos artistas contemporáneos” (Jaramillo: s.p.), se puede entender, en este último tiempo, a través de la elaboración de un contexto que pone en vínculo directo arte y tecnología, con antecedente en la relación, iniciada a finales del siglo XIX (con vínculo hasta la modernidad más temprana), entre arte y técnica, ya sea entendiendo el arte como “la antítesis de la técnica, lo radicalmente otro de ella” (Costa: 94) o como aquello que la técnica debe sacar de su “modorra institucionalizada, de su estrecho circuito de autocelebración enemistada con las corrientes de la vida” (94). En relación a esta segunda perspectiva, proponemos abordar los archivos en tanto que “permiten comprender la pluralidad de las dimensiones del tiempo y pueden ser el pasadizo a través del cual se genera un diálogo entre voces y contextos de diferentes momentos y lugares.” (Jaramillo: s.p.).

Si pensamos hoy la relación entre arte y archivo como un problema atravesado a su vez por la relación arte y tecnología, debemos adscribir también a que estas tensiones se inscriben en un campo expandido de disciplinas donde las colaboraciones y pugnas de la inter y transdisciplina juegan un rol fundamental. El archivo digital como original y copia *ad infinitum* supone, no sólo un cambio en el estatuto del archivo, sino, además, prácticas completamente distintas en torno a él.

Para Boris Groys (2012) se puede caracterizar esta problemática en la siguiente situación: “las expectativas de una visita al cine y de una visita al museo entran en conflicto entre sí. El visitante a una instalación de video básicamente

ya no sabe qué hacer” (22). La irrupción de las tecnologías de la información, desde las medianías del siglo XX, implica un trabajo con el archivo, al mismo tiempo que un procedimiento sobre nuevos soportes tecnológicos, nuevas operaciones, nuevas formas de relación, etc. Para Groys es posible pensar la relación entre el artista y el espectador como un problema de trabajo, tiempo y energía. Antiguamente esta inversión era desproporcional “en favor” del espectador: “Después de que el artista hubiese dedicado largo tiempo y mucho esfuerzo a la creación de una pintura o una escultura, al espectador se le permitía consumir su trabajo sin mucho esfuerzo y con una sola mirada.” (23). Luego, elementos técnicos u operaciones como la fotografía o los *ready-made* posicionan a artista y espectador en mayor equilibrio, la producción de la imagen demanda similar inversión que la que el espectador podría requerir. Luego, la irrupción de la tecnología de la cámara digital es capaz de “producir imágenes en movimiento, y grabar y distribuir tales imágenes casi de inmediato” (23), lo que le permite al artista una inversión mínima y le da una ventaja respecto del espectador que “debe ahora dedicar más tiempo a mirar las imágenes, que el artista a producirlas.” (23). Groys se refiere específicamente a la producción y recepción de imágenes en el ámbito de las artes visuales (y el ingreso del video a su campo), sin embargo, no se requiere gran esfuerzo para pensar, desde esta perspectiva, los alcances que en toda disciplina artística es posible observar a partir del archivo y la tecnología.

En ese sentido, planteamos pensar la relación con la tecnología como un asunto diverso y complejo que atraviesa materiales, soportes, relaciones y desplazamientos. Habría que pensar, también, esta relación como un problema de medios, sus diálogos y traslaciones, y, en definitiva, como un asunto inter y transmedial. Tiene alcance aquí no sólo la tecnología en cuanto avance científico, sino que, además, su relación con su inserción en el plano social y cultural. Eso explicaría el hecho de que “las nuevas tecnologías”¹⁰ impliquen, en el caso particular del teatro, una revisión, tematización, utilización y/o subversión de los medios de comunicación, sus contenidos y medios (principalmente

¹⁰ Parece necesario señalar que este término muchas veces denomina tecnologías más viejas que nuevas. Lo que parece estar queriendo nombrar son en realidad las nuevas relaciones entre arte y tecnología.

televisivo). En esta problemática, leída como estado de situación, se instala el texto de Marco Espinoza y Raúl Miranda (Mutaciones escénicas, mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo, 2009), que revisa casos a partir de estas categorías y persiguiendo:

(...) buscar los vínculos y relaciones entre los elementos que sostienen el proceso de la mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en escena, siempre reconociendo en el teatro un espacio que muta para componer, recomponer o descomponer los estados naturales o los nuevos estados de las cosas. (123)

Volveremos sobre la fuente en el siguiente apartado al abordar la transmedialidad. Diremos, para cerrar parcialmente este asunto, que las implicancias de la relación arte y archivo, para pensar la relación teatro y documento, comporta tanto la idea de archivo como todos sus tránsitos y, por lo tanto, todas las tensiones propias de la relación arte y técnica o arte y tecnología. En esa dirección, diremos que, además, contiene lo que podríamos denominar como un asunto aún en discusión en el campo del arte: ¿qué hace (o debe hacer) el arte con la tecnología? No nos interesa particularmente este asunto aquí, pero es preciso convocar aquí ejemplos como la proliferación de eventos de nuevas tecnologías, la aparición de disciplinas como la *metaformance*, la utilización de medios televisivos o radiales en el teatro como mecanismo diegético o la relación entre danza contemporánea, música y tecnologías. Operaciones diversas que, en principio, proponemos no es posible catalogar ni como utilitarias ni como subversivas. Merecen una mirada más detenida.

2.2 Transmedialidad

2.2.1 Relaciones mediales: antecedentes

a) Consideraciones en torno a lo *trans*

De Toro (2004) propone: “Partiendo de los términos de transdisciplinariedad (sic), transculturalidad y transtextualidad empleamos el concepto de ‘transmedialidad’” (129), teniendo en cuenta que “no significa el

intercambio de dos formas mediales distintas, sino una multiplicidad de posibilidades mediales” (129). Revisemos las tres categorías de partida que propone el autor:

Bajo *'transdisciplinaridad'* entendemos el recurso a modelos de diversas proveniencias disciplinaria y teórica (teatral, histórica, antropológica, sociológica, filosófica, estructural, postestructural, teoría de la comunicación, etc.) o a unidades o elementos particulares de éstos al servicio de la apropiación, decodificación e interpretación del objeto analizado (...) Bajo *'transculturalidad'* se puede entender el recurso a modelos, a fragmentos o a bienes culturales que no son generados ni en el propio contexto cultural (cultura local o de base) ni por una propia identidad cultural, sino que provienen de culturas externas y corresponden a otra identidad y lengua, construyendo así un campo de acción heterogénea. Para la descripción de un semejante proceso se presenta el prefijo *'trans'* –a raíz de su carácter global y nómada y por la superación del binarismo que este término implica– como más adecuado que el de *'inter'*, tan empleado en las ciencias teatrales desde comienzos de los 90. Especialmente en el teatro la circulación de distintos códigos culturales es de tal diversidad y conoce una enorme rizomatización que no se puede tratar en forma dialéctica, como más adelante lo demostraremos al discutir el concepto de la hibridez (...) Este proceso está estrechamente relacionado con la *'transtextualidad'* en cuanto se trata del diálogo o de la recodificación de subsistemas y campos particulares de diversas culturas y áreas del conocimiento, sin que en este proceso se comience preguntando por el origen, por la autenticidad o la compatibilidad del empleo de unidades culturales provenientes de otros sistemas. Simplemente su aspecto estético, su función social (y no su prefiguración) y su productividad representan el punto central de atención. Algo semejante es válido para el empleo de disciplinas científicas “auxiliares”, que no son parte de la especialización (...) El prefijo *'trans'* no implica una actividad que diluya u oscurezca las diferencias culturales para luego conducir las a un principio de producción sin rostro, dominado por un tipo determinado de mecanismos de la globalización. Sin embargo, también a través de la globalización se desafía la manifestación de la diferencia y alteridad (vid. más abajo). El prefijo *'trans'* no se refiere a una nivelación de la cultura ni favorece el consumo, sino que se entiende como un diálogo desjerarquizado, abierto

y nómada que hace confluir diversas identidades y culturas en una interacción dinámica (...). (114)

Los tránsitos de lo multi (o pluri) a lo inter y de lo inter a lo trans detonan la emergencia de conceptos como hibridez, liminalidad o rizoma (pensar la frontera como territorio y no como línea), aparataje conceptual heredado de la filosofía, la antropología o los estudios culturales que intenta nombrar aquello que aparece en el umbral. Algo que acontece en la frontera y que, sin embargo, no es síntesis de dos, sino multiplicidad infinita en permanente fricción y desplazamiento. Un modelo que viene a borrar los límites al mismo tiempo que a cuestionar un pensamiento binario, dicotómico, dialéctico. Entendido así, pensaremos las relaciones disciplinares y mediales como desplazamientos o borramientos de fronteras.

Esta apertura o flexibilidad que experimenta el campo del arte en el encuentro con otros campos disciplinares, pensemos principalmente en las relaciones con la tecnología, la ciencia, etc. representaría, como toda expansión, una oportunidad al mismo tiempo que un peligro para el arte. La posibilidad de una unidad de conocimiento que supera las fronteras que han impuesto las disciplinas abriría opciones de reciprocidad, creación de lenguajes comunes y seguramente nuevo conocimiento. Sin embargo, supone, además, el encuentro de campos que contienen diferentes lógicas de funcionamiento, diversos intereses, dispares desarrollos institucionales, etc. Supongamos que la diferencia no es problema sino opción, tendría sentido si pensamos un encuentro equilibrado de expectativas y requerimientos, sin embargo, parece ser profundamente conflictivo pensar que la exigencia de rendimiento de una disciplina cualquiera pueda coincidir con la del arte. En ese sentido, un proyecto transdisciplinar, que incorpore agentes del campo del arte, podría correr el riesgo de subordinar el arte a las expectativas de rendimiento propios de toda disciplina.

Si pensamos en las dos formas en que Rancière (2012) propone la política en la estética, una como ruptura de la frontera entre arte y vida y la otra como autonomía y radical indiferencia al cotidiano, diríamos que la primera comporta un potencial peligro en la misma dirección que señalamos y al mismo tiempo su única factibilidad. El momento de la transdisciplina estaría en sintonía directa con

un borramiento de la frontera entre arte y vida y, por lo tanto, propondría su desaparición en tanto disciplina.

No se trata aquí de realizar una defensa absoluta de la autonomía del arte, sin embargo, parece pertinente, al menos, establecer la distancia que existe entre un fenómeno transdisciplinar dentro de campo del arte (artes visuales, música, teatro, danza, cine, etc.) y otro fuera (neurociencias y música, informática y literatura, danza y tecnología médica, etc.). Para de Toro “Una aproximación transdisciplinaria tiene como finalidad la superación de los límites de la propia disciplina y emplear otras disciplinas tales como las ciencias históricas, de la cultura, de los medios de comunicación, la filosofía o sociología como ciencias auxiliares” (111), en ese sentido, sí diríamos que se entiende de forma jerarquizada. Aquí la superación de las fronteras persigue el enriquecimiento de una disciplina particular, el teatro.

Proponemos entender lo transmedial, entonces, como una conjugación de medios artísticos puestos al servicio de la puesta en escena de forma desjerarquizada. En ese sentido, lo medial será entendido como lo propio de una disciplina en tanto soporte y su carácter trans se podría definir desde un colapso disciplinar en el campo del arte que propicia la interacción y borramiento en función, en este caso, de las artes escénicas. En definitiva “El prefijo trans, entendido como *a través de*, por una parte, manifiesta el vínculo significativo que existe entre los diferentes medios, pero al mismo tiempo expone el viaje constante, la traslación, la mutación, la movilidad (...)” (Espinoza y Miranda: 33).

b) El medio del teatro

Para definir las relaciones mediales y el medio del teatro es preciso volver sobre las reflexiones que abrieron el primer capítulo. Propusimos que la presencia es la esencia del teatro y al mismo tiempo esencia de las artes performativas en general. Para Balme (2013), considerando la antigüedad del teatro, éste “ha sobrevivido varios cambios significativos en la tecnología medial” (329), más aceptando que rechazando estas innovaciones e “integrando algunos elementos de los nuevos medios en su propia estética e incluso en sus formas

organizacionales.” (329). Desde la perspectiva de los estudios teatrales, Balme plantea que “el diálogo entre teatro y otros medios, a nivel académico, recién comienza y queda mucho por hacer en el futuro.” (330). Entenderemos, entonces, que se trata de un problema en pleno desarrollo.

Pero, vamos al medio del teatro. Balme constata lo profundamente problemático que resulta abordar este asunto desde la partida. La palabra medio apunta y considera elementos completamente diferentes dependiendo de su inscripción o aplicación. Aún más si consideramos el campo de los propios estudios de medios. Se podría afirmar que “el concepto de ‘medio’ puede poner énfasis en la tecnología, la función o el contenido.” (331). El autor, luego, al preguntarse por el medio del teatro, propone: “la cualidad medial del teatro no radica en una suma de características esenciales” (333), sino en la estructura de relación que contempla simultaneidad de producción y recepción, “En el teatro, el medio debería ser visto, por lo tanto, en términos relacionales y no en términos absolutos” (333). Para Balme, otro de los aspectos que releva la pregunta por los medios para examinar el teatro es la relación entre cuerpo y tecnología. Siguiendo a McLuhan, “padre de los estudios mediáticos modernos” (333), los medios serían, en este sentido, extensiones en la compleja relación entre el cuerpo y el mundo. A través de este recorrido, McLuhan afirma que no habría distinción entre el medio y el mensaje, relativizando así la diferencia entre forma y contenido, lo que resulta de fundamental relevancia para el teatro y sus utilizaciones de medios o relaciones mediales.

Nuevamente llegamos aquí al asunto del drama, medio y mensaje, al no tener distinción, permiten pensar las vanguardias y toda la reforma del teatro como problematizaciones en torno al problema del medio. Si se afirma que el teatro sufre la “amenaza” de la aparición del cine es sólo en tanto “proveedor de historias dramatizadas” (335). Podríamos caracterizar la historia del teatro en el siglo XX como la historia de una reforma permanente y, en definitiva, como la historia de un medio en constante mutación. La pregunta que el teatro se hace a sí mismo para interrogar su medio marca, por ejemplo, el trabajo de Grotowski, a quien Balme recuerda y cita para destacar este punto. Existe teatro sin

maquillaje, sin escenografía, sin iluminación, etc. No existe teatro sin relación actor-espectador, en definitiva, sin presencias.

Preguntarse por el medio del teatro introduce otro elemento a la discusión, pues, pensarlo es pensar el propio teatro en relación siempre a otros medios. Esos otros medios pueden hacer aparecer, por ejemplo, la relación entre cuerpo y tecnología y, aún más, la relación arte y técnica. Pensar el medio del teatro como lugar de apertura a otros medios, permite el ingreso de todas las problemáticas de los estudios de medios y el avance tecnológico e invita a pensar el teatro en esos vínculos y no por sí mismo. En ese sentido nos interesará abordar la danza, la música, el video, etc. Es decir, la mutabilidad del medio del teatro estaría siempre en relación a otros medios con los que se vincula y sus fronteras estarían en permanente desplazamiento y fricción.

El cuestionamiento sobre el medio del teatro nos devuelve al problema de la esencia, nos devuelve al asunto de la presencia. Sin embargo, si queremos poner el medio del teatro en relación con otras disciplinas artísticas y, sobre todo, otras disciplinas escénicas, debemos ir un poco más allá. En ese sentido, pensaremos el teatro como acción, con o sin drama. El concepto drama comporta el asunto de la referencialidad, la diégesis, la ficción, pero, al mismo tiempo, su origen hace referencia simplemente a la acción (δράμα), pensemos, entonces, el medio del teatro, además de desde la presencia, desde la idea de acción. Desde allí pensaremos sus relaciones con otros medios, pues si bien los medios de la *performance art*, la danza o la música también portan la idea de acción serían, en principio, acciones de distintas naturalezas.

2.2.2 Relaciones mediales: Recursos

a) Otros medios

Cuando pensamos las relaciones mediales del teatro aparecen, principalmente, las relaciones con otros medios artísticos, danza, artes visuales, música, *performance art*, etc. sin embargo, de algún modo, también se incorporan a esta lista medios de comunicación como televisión, radio, internet, etc. Nos interesarán aquí principalmente los medios artísticos y las disciplinas

que, independiente de su medio, puedan proporcionar material para el trabajo escénico. Revisemos algunas disciplinas que nos interesarán y sus medios.

La danza contemporánea se caracteriza, a diferencia de la moderna o clásica, por no constituir una técnica en particular. Contempla la técnica en su variedad y, al mismo tiempo, contempla la experimentación corporal como eje fundamental de su práctica. La danza contemporánea “antes que repetición de lo mismo, es la inducción de un sujeto en suspenso, creador del espacio y el tiempo en que se produce” (Le Breton: 110). En ese sentido, diríamos que su medio, además de la presencia, se inscribe en un tipo de acción que podríamos definir como de orden exploratoria, la acción no referencial, una acción que va “Inventando nuevos lenguajes o nuevas maneras de ser” (110), no imita, no reproduce, no representa, más bien explora posibilidades. Para Lehmann (2013) esto la ubica en sintonía con el teatro posdramático en la medida que “no formula sentido, sino que articula *energía*; no presenta una ilustración sino un actuar” (354). Esa característica de la danza contemporánea nos interesará como medio que se pone en relación con el teatro, sobre todo en la medida que “la realidad propia de las tensiones corporales distanciada del sentido reemplaza a la tensión dramática” (354).

Por otro lado, resulta dificultoso definir un medio del arte de performance si no es en relación al medio del teatro (al pensarlo más allá del drama), pues “El nuevo uso de los signos teatrales tiene como consecuencia la disolución de las fronteras entre el teatro y las demás prácticas artísticas que, como el *performance art*, aspiran a una experiencia de lo real” (237). Por lo tanto, si hubiese que definir su medio, estaría en directa relación con aquello que comparten: “La inmediatez de una experiencia conjunta entre artistas y público” (237). Dicho esto, para Lehmann, una distancia posible entre ambos medios radicaría en que el arte de performance se centra en la propia transformación del performer a través de la acción realizada, en cambio en el teatro la transformación se centraría en una realidad exterior. Sin embargo, lo que nos interesará, principalmente, es el espacio compartido por ambos medios, la presencia y la acción “real”. El actor entendido como “un *performer* que ofrece su presencia sobre la escena” (238), abre un espacio común entre ambos

medios, se despliega aquí “la presencia provocadora de los seres humanos, en lugar de la encarnación de un personaje” (239).

La música debe ser la más autónoma de las artes respecto a la exigencia de sentido. Aunque la música popular, canciones, música con letra, hayan alcanzado una masificación arrolladora, podríamos afirmar que la música, como arte, mantiene intacta su capacidad de ser simplemente material sonoro, sin significado. “Como lenguaje divino la música puede expresar en sonidos las emociones que en cualquier idioma quedan cortas las palabras” (Guevara: s.p.). Pensar la música como material, a propósito de su medio ligado a la percepción auditiva, nos interesará para este vínculo medial. Como en todo medio aquí propuesto, planteamos pensarlo en autonomía y diálogo medial, a diferencia de como fue utilizado por el teatro dramático, es decir, no nos interesará la “musicalización” sino el medio mismo de la música como material y la acción de “hacer música”.

En la actualidad es relativamente aceptada la tesis de que la aparición del cine obliga al teatro a revisar su esencia, aquí mismo hemos trabajado, de algún modo en ciertos pasajes, bajo esa premisa. Sin embargo, sería necesario detenerse aquí en el hecho de que esto, por un lado, permite separar el teatro del drama, pero, al mismo tiempo homologa erróneamente, en cierto sentido, los medios del teatro y del cine. Habría que pensar, entonces, en que el cine como medio contiene la capacidad técnica de la reproducción:

Un árbol aparentemente real sobre la escena sigue siendo un signo del árbol, no la reproducción de un árbol; mientras que un árbol en el cine puede significar perfectamente un signo pero, en primer lugar, es la reproducción fotográfica de un árbol. (Lehmann: 389)

Pensaremos, por lo tanto, el medio del cine (o del dispositivo audiovisual en general) como un soporte de reproducción técnica de imágenes. Nuevamente, insistimos, será ese medio, como material dado para la percepción el que nos interese. La generación de imágenes que dialogan con los medios del teatro, la danza, el arte de performance y, de algún modo, la carga histórica que contiene la disciplina y el campo del cine.

La generación de un modo particular de la presencia, el ingreso a la liminalidad y la producción de apertura son tránsitos contenidos en la incorporación de estos medios y sus lugares de encuentro. Volviendo sobre la definición de lo “trans”, pensaremos la puesta en escena “a través de” estos medios convocados en el sonido, la imagen, el espacio, el tiempo, el cuerpo, finalmente, la presencia. No sólo poniendo en relación sus medios, sino borrándolos en la medida que se confunden el medio de uno y otro. En ese sentido hablaremos de transmedialidad.

b) Transmedialidad

Para la definición de transmedialidad Espinoza y Miranda (2009) proponen, a partir del trabajo de Alfonso de Toro, módulos de contenido y módulos formales, utilizaremos aquí los módulos de contenido, pues están en directa sintonía con la propuesta que aquí desarrollamos, aunque difiera ésta con los ejemplos presentados en la investigación de los autores. Entonces, se propone como módulo de contenido la hibridez, la autorreferencialidad, la estetización de la vida cotidiana y la teatralidad, revisémoslos.

Se define la hibridez como “el movimiento que realiza la puesta en escena, para dejarse contagiar con cualquier elemento diferente al teatro en estado puro” (44). Este movimiento será de particular interés considerando que, si bien hemos nombrado algunos medios que serán de central importancia, el proceso de puesta en escena se propone como el desarrollo de una constante permeabilidad a la aparición de nuevos materiales, sean entendidos estos como “sistemas, géneros, formas, tipos de expresión, proyecciones de video, diapositivas, danza, artes visuales, simulación, estrategias orales, etc.” (44). Por otro lado, los autores proponen que “no deben ser sólo efectos estéticos, sino que deben ser necesarias para sostener el contenido de la obra” (44). Este último elemento de la definición de hibridez aparece, a nuestro entender, como altamente problemático, en la medida que condiciona la utilización de los materiales a un sentido central al referirse “al contenido de la obra” de forma singular y separando el efecto estético del contenido. Proponemos pensar que los efectos

estéticos portan en sí mismos “contenidos” tendientes a una relación y un conjunto de fenómenos que hemos denominado aquí como apertura.

Se define la autorreferencialidad como el desarrollo de objetivos, a través de la transmedialidad, que persiguen la generación de significación y, al mismo tiempo “reflexionar en torno a sí mismo, problematizar la escena, buscar sus límites, y reconocerse en sus posibilidades” (45). Nos interesará especialmente este último punto, en la medida que permite pensar la incorporación y el diálogo de los medios como un modo de poner en crisis la propia noción de teatro que, una vez separada de la noción de drama, debe redefinirse en base a elementos esenciales como la presencia. Nos interesará, además, en relación al material de texto propuesto para la escena que, como veremos en el siguiente apartado, propone una reflexión sobre aspectos del teatro, exaltando la autorreferencialidad.

La estetización de la vida cotidiana sería un “Elemento que permite la inclusión de la vida cotidiana en la escena” (46), los autores piensan, principalmente, en la incorporación de material biográfico o testimonial lo que no nos interesará específicamente para la presente investigación, sin embargo, es preciso señalar que este módulo se relaciona directamente con la generación de liminalidad en la medida que persigue la ruptura de la frontera entre realidad y ficción. Ese sí se constituye como un elemento de interés de nuestra investigación, pues sí hay ciertos niveles de “vida cotidiana” que ingresan al régimen estético de la puesta escena. Al no trabajar con un texto dramático, las nociones de vestuario, caracterización, maquillaje, peinado, etc. pasan a conformar un espacio de identidad del performer, donde se difumina la frontera entre lo que se es y lo que se representa. En definitiva, aunque no se tematice o no se proponga el ingreso de contenidos en relación a relatos personales, si se contempla la estetización del cotidiano.

Finalmente, la teatralidad, a través de la transmedialidad, es caracterizada por su “sistemática deslimitación de su estructura” (47) haciendo referencia a todos aquellos medios que habitualmente han quedado fuera de la idea de teatralidad. De este módulo nos interesará particularmente la idea de que “Todos los elementos de esta nueva teatralidad tienen la misma jerarquía. Ninguno

posee predominancia o sobre el otro, debido a que el flujo dialogante que existe entre ellos es de carácter ritual, pero al mismo tiempo artístico” (47). Esta característica ha definido algunos aspectos de los recursos que hemos presentado y tendrá estrecha relación con los procedimientos que proponemos en base a la transmedialidad, el rizoma. Allí pensaremos cada elemento en propagación como mesetas que vibran sobre sí mismas y no tienen horizonte. Sin carácter teleológico cada meseta avanza sin dirección específica, en todas direcciones y desde medio que desborda.

2.3 Documento y transmedialidad: procedimientos

2.3.1 En torno al documento, la escena como ensayo escénico

Se propone trabajar a partir de un ensayo teórico, *La escena del ocio*¹¹ que opone una idea de tiempo en relación con la experiencia estética y el tiempo de la historia, la producción y la construcción diegética. El ensayo operaría como punto de partida para el proceso de puesta en escena y sería la base (o más bien la red) sobre la cual se inscribirían otros muchos materiales en diversos soportes a partir del trabajo con los performers en relación al archivo y al repertorio (otros textos de diversas naturalezas, sonidos, canciones, imágenes, videos, acciones referenciales y no-referenciales, danza, improvisación, etc.). Se propone este procedimiento como modo de acceso al problema del documento y el archivo.

Lehmann (2013) denomina como ensayo escénico a aquellas obras en las que, en el marco del teatro posdramático, se “ofrece una reflexión pública sobre determinados temas. Textos teóricos, filosóficos o de estética teatral se sacan de su alojamiento en la habitación del lector, de la universidad o de la escuela de teatro y se presentan sobre la escena” (200). En ese sentido, hemos decidido la utilización del concepto para pensar el presente procedimiento. Se pone en juego acá el carácter no dramático de la escena de forma radical, en tanto la naturaleza del ensayo teórico y el texto dramático difieren en diversos sentidos,

¹¹ “La escena del ocio” fue presentado como entrega final en el seminario *Estéticas del aburrimiento: melancolía, ocio y el arte de caminar* dictado por el profesor Federico Galende en el marco del Doctorado en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte de la U. de Chile y algunas ideas allí expuestas forman parte del primer capítulo de esta investigación en relación al tiempo.

pero también se radicaliza la auto-reflexión de la obra. Una escena que se piensa a sí misma. En ese sentido, consideramos que la exaltación de presencia, liminalidad y apertura está condicionada desde la propia elección de los primeros materiales puestos a disposición del montaje. Someramente podríamos aventurar algunas lecturas: hay exaltación de presencia en tanto no hay drama, hay liminalidad en tanto se rompe la dicotomía teoría-práctica o investigación-creación y apertura en tanto el ensayo no aparece sólo como un dispositivo de exposición de ideas sino también como sonoridad, musicalidad, ritmo, etc.

La relación con el archivo, y finalmente con el documento, está en tensión evidente en la medida que el ensayo trabaja con fuentes, archivos y documentos que lo preceden, destellos del pasado. El aparecer del ensayo es en base a fragmentos de archivo, voces del pasado que se revitalizan en su nueva “aparición pública”, un diálogo entre vivos y muertos. Sin embargo, no se trata simplemente de poner a discutir a los autores como en una “autoreflexión pública de los actores sobre un tema” (201) por encima de la propia escenificación, como advierte Lehmann de los trabajos de Matschapij Discordia. Por lo mismo, no se trataría de un ejercicio pedagógico en el que el teatro es utilizado como una herramienta para la transmisión de ideas o la constatación de algo. Al contrario, es el texto teórico, con toda su red de citas y referencias (notas al pie y parafraseos, por ejemplo) el que se deja raptar por la lógica de la escena para someterse a un régimen estético.

No nos interesa abordar aquí la problemática relación entre teoría y práctica artística, sin embargo, es preciso establecer que una propuesta como la que aquí se presenta no se propone la subordinación de ninguna a la otra en relación a su estatus, sí en relación a sus funcionamientos. La idea es poder intensificar sus vínculos, realizando intercambios que permitan precisamente romper con la dicotomía caricaturesca. En ese sentido, generando liminalidad, también, de acuerdo a estas dos categorías. Por otro lado, es pertinente, además, para pensar este asunto el alcance de que “el uso de la escena para motivos que parecen ajenos a simple vista podría ampliar también las posibilidades del teatro” (201).

Habría que considerar que, aun teniendo un nivel de libertad importante, la escritura del ensayo supone siempre la exposición, con relativa y pretendida claridad, de una idea, siguiendo una lógica consecutiva, desarrollando introducción y conclusión, etc. Por lo tanto, la utilización del ensayo como material desjerarquizado respecto a otros, requiere algún procedimiento adicional que cautele la apertura. Quizás la segmentación por párrafos que pudiesen ordenarse de forma aleatoria bajo algún mecanismo en la escena, quizás su descomposición para permitir el ingreso de materiales visuales o sonoros que no necesariamente extiendan la lógica argumentativa del texto, quizás el trabajo con los modos enunciativos, ya veremos.

En definitiva, proponemos el ensayo escénico como procedimiento que propicia la exaltación de presencia, liminalidad y apertura, al mismo tiempo que permite el trabajo con el documento y la transmedialidad. Por un lado, considerando el carácter de un texto radicalmente no dramático como el ensayo y, por otro, el carácter transtextual que implica el formato. La cita no sólo es la evidencia más clara de la relación con el archivo, sino también la evidencia de la juntura, el pegado, la discontinuidad, etc. Proponemos este procedimiento al mismo tiempo que esperamos no provocar “la impresión de que los actores parecen estar más sumergidos en un debate sobre el tema y su representación que en la propia presentación” (201), pues se propone exactamente con el fin contrario. No se trata de representar la discusión de un tema, sino de presentar materiales radicalmente distanciados del drama.

Finalmente, quizás sea bueno insistir, no se entiende aquí el ensayo como un texto para poner en escena, sino como punto de partida para un proceso de investigación y creación colectiva a cargo de un director. Un marco inicial que puede modificarse, desplazarse, esconderse, borrarse y volver a aparecer entre las ruinas de un archivo infinito.

2.3.2 En torno a la transmedialidad, la escena como rizoma

Se propone pensar un teatro que, por un lado, trabaje con el archivo en el amplio sentido del concepto, según revisamos más arriba, es decir,

contemplando diversidad de fuentes y soportes posibles, y, por otro, que aborde las posibilidades mediales en una lógica transdisciplinar, transcultural y transtextual. Para la utilización de estos recursos se propone aquí un procedimiento común: el rizoma. La idea es aplicar este aspecto del (no) modelo filosófico de Deleuze y Guattari (2015) para poner en tensión aspectos del archivo y, principalmente, lo transmedial. Para referirse a la idea de libro los autores proponen algunas reflexiones, partamos por intentar aplicarlas a la idea de montaje teatral:

Cuando se le atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones. Se está fabricando un buen Dios para movimientos geológicos. En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación (9)

Líneas, segmentos, intensidades, etc. son términos de constante utilización aquí y que parecen de gran potencia para pensar nuestra propuesta. Concebir el teatro desde esta perspectiva implica pensar sus materiales, recursos, soportes, procedimientos, etc. como mesetas que conforman el rizoma. Los autores, siguiendo a Gregory Bateson, definen meseta como: “una región continua de intensidades que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior” (26). Abordemos ahora algunas definiciones generales del rizoma, o aspectos que nos interesarán, para pensar su aplicación al archivo y a lo transmedial.

Primero, “a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera” (25), pensemos el árbol, o su raíz, como centro emanador de estructura fija, pensemos, pues, el rol del texto dramático como tronco. En oposición a eso, se propone trabajar con un texto de orden teórico, un ensayo. Éste operará como materia inicial, siempre susceptible a conectar cualquiera de sus puntos, de forma desjerarquizada, con otros puntos de sí mismo y con otros puntos de otros segmentos. El ingreso de material de archivo, visual, sonoro, audiovisual, musical, etc. aparece aquí como una

característica propia del ensayo que, al mismo tiempo que desarrolla una idea, permite el ingreso de otras tantas, infinitas quizás, a través de citas, notas al pie, referencias, anexos, etc. En apariencia, sobre el papel, bajo una lógica, quizás, arborescente, pero rizomática al propiciar su corporización, espacialización y temporización, rizomática en la puesta en escena. Entonces, el archivo, o más específicamente el documento, aparece, primero, en el propio texto de partida y, luego, en todos los materiales que soporta conectando sus puntos. Poniendo en relación de intensidades una idea con otra, una imagen con un sonido, una canción con una cita, un gesto con un color, etc. Cuerpo, espacio, tiempo, texto, luz, sonido, etc. se despliegan como mesetas, vibran sobre sí mismas, no en función del texto, y se desarrollan sin perseguir un punto culmine, pues “en un rizoma no hay punto o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas” (14).

Segundo, “cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza” (25), es decir, de un mismo medio o soporte. La “naturaleza” teatral es puesta en tensión a través del ingreso y diálogo con otros medios. Por esa razón, se propone un teatro que comporte multiplicidad de medios en una relación transmedial de danza, música, *performance art*, audiovisual, filosofía, etc. y que, al mismo tiempo, identifique en el archivo una potencia de multiplicidad de soportes, permitiendo y propiciando el ingreso de medios no como naturalezas disciplinares, sino como materiales, el medio en sí mismo. Así, cada rasgo remite a otro de naturaleza diferente, trazando líneas y segmentos entre los materiales sin dejar de vibrar y aterrizar sobre algo estable. Por lo tanto, “No hay unidades de medida, sino únicamente multiplicidades o variedades de medida” (14).

Y, tercero, “No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda” (25). Desplazar el aparato de la ficción, dejar ingresar la noción de acontecimiento por sobre la de obra, borrar las fronteras fundadas en el pensamiento dicotómico, etc., es decir, propiciar la exaltación de la presencia, la liminalidad, la apertura. Todos estos movimientos difuminan la noción de producto-objeto. Se piensa aquí en un teatro que no sólo prescinde de la estructura dramática, su principio y fin, sino que, además, difumina su

propio recorte al desplegar líneas que se fugan entre el arte y la vida. No hay principio ni fin al interior del montaje, no hay principio ni fin de la intensidad de una experiencia que, al mismo tiempo que suspende el cotidiano, lo interpela radicalmente. Todo es medio que desborda, crecimiento de segmentos que conectan con todo, así debe ser. Por eso “Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas” (18), una obra paisaje, abierta, llena de vacíos por donde crece otro rizoma que se confunde y conecta, también, con el primero, apertura sobre apertura.

Así proponemos pensar el archivo, el documento, así pretendemos pensar los medios en un contexto transdisciplinar, transcultural y transtextual. Vibran aquí, según entendemos, la presencia, la liminalidad y la apertura. Se exaltan conectando también todas con todas, se convocan y se interpelan, también, cada una como meseta que “puede leerse por cualquier sitio, y ponerse en relación con cualquier otra” (26), entenderemos como una meseta cada categoría, entenderemos como meseta cada archivo, cada medio, cada segmento. El desafío de la puesta en escena será encontrar las estrategias para propiciar el levantamiento de esos segmentos, la vibración de esas mesetas, la conexión de un punto con otro cualquiera.

Capítulo 3 / Análisis de obra, *Carne de Cañón y Cuerpo*

3.1 Presencia, liminalidad y apertura en la puesta en escena

Dos operaciones factibles, a partir de las propuestas en torno a la presencia, la liminalidad y la apertura, consiste, una, en pensar la liminalidad como una posibilidad de tensionar las fronteras disciplinares en el sentido de una transdisciplina y transmedialidad, la otra, en el sentido de un borramiento de la frontera que divide el arte y la política y poner, en el lugar de la separación, un territorio de múltiples convergencias posibles entre ambos conceptos a partir de la utilización del archivo como recurso, en ambos casos se generaría la exaltación de la presencia y la garantía de cierto nivel de apertura en relación a la interpretación. Obras como las que propongo abordar comportan un potencial transdisciplinar o transmedial que supera la simple convivencia de disciplinas artísticas en un objeto dado. Como vimos en el capítulo anterior, para de Toro (2004) una aproximación transdisciplinar perseguiría la superación de las fronteras de la propia disciplina para entrar en relación con otras como la filosofía, las ciencias de la cultura, de la historia o de la comunicación, y propone el concepto de transmedialidad a partir de esta concepción. Desde esta perspectiva diríamos que no sólo se trataría de medios de los cuales se vale la puesta en escena, sino también una relación directa con soportes visuales, sonoros, corporales, espaciales, etc. y su evidente intención política, y a su vez la “desaparición” de la disciplina entendida en su definición más restringida. En ese sentido, no correspondería pensar por separado una liminalidad en tanto superación de las disciplinas y en tanto complejización de las relaciones entre arte y política. En el caso de *Carne de cañón* no sólo se trata de la confluencia de danza, teatro, música en vivo y otros recursos mediales, sino también de cómo la dictadura militar, la represión o la tortura son abordados en un espacio de encuentro donde se renuncia a la frontalidad del público, donde se espera o provoca una participación litúrgica o festiva (y sus modos de presencia), donde al final de la obra se comparte la comida que se ha cocinado al calor del fuego y al calor de una convivencia común en el recorte espacial y temporal propiciado por la puesta en escena (se cocina durante y se comparte al final una olla común

de charquicán). En el caso de *Cuerpo* no se trata sólo de las fronteras degradadas entre danza y teatro o la relación de ambos ante el canto *a capela*, sino, además, como un nuevo modo de comprender la escena, los personajes y, finalmente, el cuerpo como lugar de la memoria, permiten revisar los testimonios y estadísticas del informe Valech, invitando, de algún modo, a una reflexión colectiva y personal en torno a la dictadura. La idea de disciplina corporal adquiere aquí también un doble sentido que se aborda de modo liminal, la presencia de cuerpos que conviven en la violencia hace referencia a la tortura, al mismo tiempo que los cuerpos de los intérpretes renuncian de algún modo a sus formaciones disciplinares, atravesados todos por una especie de disciplinamiento de la reclusión.

En función de esta breve caracterización, propongo pensar que la relación de medios, y los borramientos disciplinares que supone, no es factible de ser pensada en distancia de un gesto transversal que las inscribe en un territorio común entre el arte y la política, la utilización del documento y su relación con el archivo operaría aquí como una manifiesta voluntad de generar un vínculo entre arte y política a través de una revisión histórica, pues, como vimos en Le Goff, el documento, así como el monumento, es lugar central para pensar la historia. Este gesto inscribiría a estas obras en el ámbito de lo político en la medida que, a través de lo que Paul Ricoeur (2004) denomina como “prueba documental”, escudriña en la construcción histórica de ciertos discursos en torno a la idea de patria. Para Ricoeur, la huella, que deviene prueba documental, aparecería siempre en relación a una pregunta que formula el historiador, en este caso el artista arrojado a la tarea de investigación, en ese sentido se distancia la idea de documento de la de huella, el documento es buscado y encontrado a partir de esa pregunta, la huella, simplemente, está ahí. Diríamos, las obras aquí escogidas hacen esa pregunta que permite dar con la prueba documental y es aquella la que nutrirá la puesta en escena. El documento es el material para la puesta en escena sí, pero, al mismo tiempo es el lugar de la exaltación de la presencia, la liminalidad y la apertura, en tanto abre un espacio común entre el arte y la vida o, más específicamente, la política, pues se trata de documentos que le conciernen a la comunidad, que forman parte de una historia colectiva y

que al ser abordados desde operaciones estéticas no sólo son sometidas a revisión, sino, además, a la construcción de una realidad que se instala en esa frontera-territorio.

Propongo, a continuación, pensar estos trabajos desde algunos de los vínculos entre estética y política propuestos por Rancière (2012) en *El malestar en la estética*, no sin antes advertir que se trata de un ejercicio de aproximaciones pues, según lo que el autor plantea en *El espectador emancipado* (2010), es factible entender todos estos trabajos en la lógica de un intento de modificación sobre el problema de la distancia y la actividad o inactividad del espectador, cuestionada por el autor a partir de preguntas como “¿Qué es lo que permite declarar inactivo al espectador sentado en su asiento (...) por qué identificar mirada y pasividad (...) por qué asimilar escucha y pasividad sino por el prejuicio de que la palabra es lo contrario de la acción?” (18-19), etc. Diremos, entonces, las obras aquí expuestas trabajan ambas sobre el problema de esa distancia, aunque con evidentes matices que intentaremos poner en relieve a partir de estas “actitudes estéticas” en relación a la política.

En función de lo expuesto más arriba y, principalmente, de acuerdo a los elementos que permiten pensar *Carne de cañón* como un lugar de encuentro donde confluyen la idea de obra, la de ritual, la de fiesta, etc. propongo pensar este trabajo en la lógica de “un arte devenido modesto, no solamente en cuanto a su capacidad de transformar el mundo, sino también en cuanto a la afirmación de la singularidad de sus objetos” (Rancière, 2012: 30), esta actitud no se propondría el levantamiento de un mundo común a partir de la singularidad de las formas, sino una redistribución de objetos e imágenes que pertenecen ya al mundo. Para Rancière operaría aquí una lógica de lo irónico y lo lúdico más que de lo crítico y denunciante, así lo sentencia: “Estas microsituaciones (...) apuntan a crear o recrear lazos entre los individuos, a susitar modos de confrontación y de participación nuevos” (30), esta lógica relacional es la que nos permite pensar liminalmente la relación arte y vida en *Carne de cañón*. El problema de la distancia acá se puede mirar desde un borramiento de la distancia definida por el recorte cronotópico en tanto “obra”. El montaje pareciera estar queriendo decir, esto no es una obra, esto es una fiesta, acá no se viene a espectar, se viene a

participar, a bailar, a comer. Es en esa “modestia” de la obra que simplemente propicia un lugar de encuentro y de revisión de los modos de estar y participar en el mundo donde podemos identificar su vínculo político, es ahí que podemos pensar la liminalidad en términos de Diéguez. En ese sentido, artista y ciudadano van de la mano o son uno, no sólo por el contenido, sometible a interpretación, de los diversos materiales textuales y sonoros que la obra incorpora y su evidente lectura política, sino, sobre todo, por concentrarse en este intento de generar o restablecer relaciones entre los individuos.

Cuerpo, por su parte, podría inscribirse en una actitud donde el arte es “una potencia singular de presencia, de aparición e inscripción, que rompe con lo ordinario de la experiencia” (28). La distancia aquí, se podría afirmar, se propone la espectación de cuerpos a partir de las estadísticas y los relatos extraídos del Informe Valech, en ese sentido se puede comprender el texto que abre la obra: “No tenemos nada que decir. Sólo que mostrar. No vamos a hurtar nada valioso ni nos apropiaremos de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: éstos no los vamos a inventariar, sino hacerles justicia del único modo posible: usándolos.” (Pérez & Lagos, 2005). El aludido uso de los cuerpos podría suponer un uso desde la distancia que la obra propone respecto al cotidiano, ese uso se traduce en fraseos coreográficos de danza contemporánea, cantos corales e individuales, comportamientos de violencia y contención, etc. El simple uso de los cuerpos supone una actitud absolutamente desinteresada de intervenir en nada que esté más allá de la obra. En este caso la obra parece decir, la obra está acá y usa los cuerpos para hacerles justicia, el mundo está allá y nada tiene que ver con la obra. Sin embargo parece mantener completamente viva la paradoja enunciada por Adorno (2004) en su *Teoría Estética* en tanto realiza su función social no teniendo función alguna más que usar los cuerpos y siendo, al mismo tiempo, la antístesis corporal de los cuerpos a los que refiere el informe, los cuerpos que si sufieron torturas, amputaciones, violaciones, etc. Podríamos leer el despliegue político aquí a partir de una actitud que sin intentar transformar nada, portaría la posibilidad de transformarnos a partir de la experiencia estética, según lo propone Fischer-Lichte, en tanto experiencia umbral. La indiferencia de la obra ante el cotidiano, permitiría la

crisis de marcos de interpretación y de la dicotomía entre arte y vida, en este sentido, la liminalidad puede ser interpretada también desde el hecho de que la obra no se inscriba en un modelo dramático y que, por lo tanto, posea un alto nivel de performatividad. Diríamos, siguiendo a Sergio Rojas (2009), que la obra “exhibe un cuerpo cuya emergencia consiste en poner en cuestión las formas instituidas de representación. Esto nos impone atribuir a la performance un carácter esencialmente político” (54). Quizás, no sería apresurado afirmar que *Cuerpo* es factible de ser inscrita en la lógica liminal de la performance.

A continuación se intentará, a partir de una descripción general de los elementos centrales de cada montaje y la elección de una escena específica, continuar la reflexión en torno la presencia a partir de dos operaciones, final e inicio de la obra. Parece pertinente abordar estos momentos tanto por ser portadores de una radicalidad respecto del gesto total de los montajes, pero al mismo tiempo porque son precisamente las fronteras los lugares de tensión para pensar el carácter liminal de estos diferentes modos de presencia. En el caso de *Carne de Cañón*, revisaremos el momento final, donde la “representación” alcanza su final al mismo tiempo que se abre una conversación con el público, en la cual se comparten las reflexiones sobre los temas abordados en la obra. Por otro lado, en *Cuerpo*, se revisará el momento inicial, la entrada de los intérpretes a la escena.

3.2 Carne de Cañón

3.2.1 Elementos centrales



Carne de Cañón, emblemático montaje del *Colectivo de Danza La Vitrina* bajo la dirección de Nelson Avilés, fue estrenado en septiembre de 2003 y cuenta con diversos remontajes a la fecha en los distintos espacios que ha ocupado el colectivo. En 2004 fue nominada a los premios Altazor, como mejor coreografía.



El montaje, que podríamos denominar como Danza-Teatro, indaga en las relaciones del texto, la danza, el teatro y la música para abordar el imaginario del golpe de estado de 1973, la dictadura y los vínculos humanos en este contexto: “el montaje avanza desde la danza contemporánea al teatro musical, llenándonos de voces, recuerdos, olores e imágenes que se han establecido en la memoria permanente de nuestro país.” (Vitrina, 2017), quizás en estos elementos radica el gesto fundamental del montaje, trabajar con una idea ampliada de archivo para indagar en la memoria individual y colectiva del pueblo de Chile. No se trata aquí, a diferencia de en *Cuerpo*, de una disolución disciplinar sino de la convivencia de lenguajes donde el centro es la danza contemporánea, la música en vivo (banda Cangrejo) y el teatro, en tanto que los

textos en algunos casos son abordados estrictamente como material de archivo y en otros dan pie a cierto nivel de representación dramática.



Los fragmentos de obras literarias (*Balcones con banderas* entre otros), testimonios de prensa (*Desaparecidos* en *The Clinic*), poesía y documentos de variadas fuentes (como por ejemplo Investigaciones sobre la Villa Grimaldi) conviven a su vez con otro tipo de archivo, que quizás en algunos casos, y siguiendo las definiciones de Taylor, habría que llamar repertorio, ciertas manifestaciones musicales, dancísticas, culinarias, etc. que juegan una importancia igual o superior al documento propiamente. Se trabajó, además, como parte del aspecto sonoro y musical de la obra con archivos de audio de las conversaciones radiofónicas del bombardeo a La Moneda y otros.

Mientras transcurre la obra, los intérpretes van preparando en la cocina el Charquicán, junto con bailar, cantar, tocar instrumentos, desplazar la escenografía y hacer los cambios de luces. La “casa” se impregna de aromas, de sonidos, de luces que nos recuerdan que siempre hay vida

y todos participamos de la fiesta de los inocentes. (Vitrina, 2017)

El propio montaje y la descripción que el colectivo hace de él, dan cuenta de una especie de totalidad íntima donde se busca que sean los propios sentidos los que propicien el ejercicio de memoria, es decir, el fenómeno estético aquí no sería simple vía de comunicación de determinados enunciados respecto a la dictadura, sería el centro de un ritual festivo en momentos y hostil en otros:

El público, invitado a compartir esta celebración, es partícipe de la alegría y la euforia, así como el horror y el miedo que vendrá. El allanamiento, el secuestro, la tortura, el interrogatorio; pruebas que quebrantan nuestro cuerpo y desafían nuestro espíritu. La cueca, celebración del retorno de los poderosos. (Vitrina, 2017)



El espacio dispone asientos para el público en tres de los cuatro frentes de la sala, algunas sillas, una mesa, una reja y un espacio para la banda que interpreta la música en vivo en una de las esquinas. Todos utilizados de forma

dinámica como elementos móviles que permiten a los intérpretes, que al mismo tiempo operan como técnicos y tramoyas, armar y desarmar espacios para cada cuadro. Actores, bailarines y músicos habitan el espacio total, incluso el de los espectadores, dialogan y accionan de forma coloquial como al interior de un espacio íntimo que le corresponde tanto al grupo como al público. Es de este modo que se entreteje la actividad artística y política, la cual no sólo contempla el desarrollo de freseos coreográficos, cantos corales o escenas, sino también el traslado de elementos, la preparación de la comida, servirle vino al público, etc. “La estructura dramática, facilita el acercamiento con los espectadores, los que bailan con los intérpretes y participan en las escenas en más de una oportunidad.” (Vitrina, 2017). De este modo, las operaciones que alinean vestuario, olores, música, etc. hacen aparecer ese otro tiempo al que refiere el (los) relato (s), trayendo a la memoria los horrores de la dictadura al mismo tiempo que un modo de organización de la vida colectiva que permite y propicia incluso la relación comunitaria, en ese sentido se cierra el texto que el colectivo dispone a modo de reseña:

Carne de Cañón es un homenaje, a la solidaridad, resistencia, integridad y capacidad de sobreponerse del ser humano simple y anónimo, ese hombre corriente con el que nos topamos todos los días en nuestro quehacer cotidiano, un tributo a todo los que lucharon y luchan, sin afán de protagonismo, por hacer de nuestra sociedad un mundo mejor, más justo, digno y solidario. (Vitrina, 2017)

3.2.2 Una escena: ¿cómo terminar *Carne de Cañón*?

Ha quedado en el aire la atmósfera de la última escena y suena la canción final. Se escucha el sonido de un cuatro y las voces de los intérpretes “Yo no quiero olvidar”. De la última escena han quedado un par de sillas y una mesa en el espacio, en una reja fotos de detenidos desaparecidos, flores y otras ofrendas. “Yo no puedo olvidar”. Una de las mujeres que canta entrega a uno de los hombres sentado sobre una silla, un pequeño plato con charquicán. Este lo recibe y se levanta para entregarlo a una persona del público. Para este

momento ya están todos los intérpretes y músicos realizando la misma acción. Se toma el plato de charquicán que ha sido servido y se entrega a alguien en el público. “Yo no quiero olvidar, yo no puedo olvidar”. El charquicán que se ha cocinado durante el transcurso del montaje inunda, según el testimonio de algunos espectadores, con su olor la sala. Se retira el canto, suena durante unos segundos más el cuatro. Fin de la canción. HOMBRE 1 (José Miguel Candela) mientras lleva en sus manos dos platos y los entrega al público inicia su testimonio “Para el 11 de septiembre de 1973 yo tenía cuatro años y algo...”. Se ubica en el centro del único frente sin público a un costado de la reja, la mesa y la silla. Nos cuenta de la relevancia que para él tiene lo sonoro. Relata como confundía el bombardeo a la moneda con el ruido de fuegos artificiales y su infantil intención por presenciarlos. El resto de los intérpretes continúa repartiendo platos con comida. Nos cuenta como fue para él y la clase media crecer en la ignorancia respecto de lo ocurrido. Cuenta cómo se entera de la situación nacional al ingresar a la universidad. Comenta como se accidentó intentando pasar un muro para ingresar a la fiesta mechona, como un amigo lo acompañó y como en ese trayecto presencia por primera vez la escena de lo que parece haber sido la detención y ejecución de un par de jóvenes. Relata que los militares se acercaron al vehículo en que él y su amigo se trasladaban para increparlos y ordenarles que siguieran su trayecto. Finalmente explica su infructuoso intento por hallar información en la prensa del hecho que presenció. “Después me dediqué a la música”, finaliza. Habiendo terminado de repartir charquicán a los espectadores, ahora son los intérpretes los que se sirven, comen y se reparten por el espacio entre el público. Inicia testimonio HOMBRE 2 (Javier Muñoz). “Yo nací en el 73, por lo que no tengo ningún recuerdo de nada...”. Inicia su testimonio advirtiendo que con lo único que cuenta es con relatos de terceros. Cuenta algunas anécdotas familiares atravesadas por el contexto de la dictadura y explica que la obra le ha hecho pensar muchas cosas. Critica el modelo económico a través de la experiencia de su padre como director de un colegio. Se lamenta de la pobreza y critica los modos de medirla. Lo interrumpe HOMBRE 3 (Luis Moreno) quien aporta algunos datos respecto de cómo se mide la pobreza en Chile e insinúa un contrapunto con el financiamiento

del transantiago. HOMBRE 4 (Magnus Rasmussen) complementa la reflexión contando su experiencia con la ficha social. Vuelve a intervenir HOMBRE 1 y explica el absurdo de cómo se calcula el ingreso *per capita*. Comenta respecto de como “nos hemos transformado en un número” y de qué forma el siente que la instancia de la obra podría entenderse como una antítesis de aquello. El valor de compartir el charquicán, el vino, bailar, cantar. Luego invita a los espectadores a compartir algún relato o recuerdo. Bromea con la juventud del público. Se inicia el testimonio de uno de los espectadores y esto da pie a que vengan los siguientes. Al tiempo que se ha ido consumiendo el charquicán se han repartido algunas estufas a parafina por el espacio y se han “informalizado” los relatos. Hemos pasado de un primer testimonio que si bien es entregado de forma coloquial, conserva aún cierta “carga escénica”. De a poco, las siguientes intervenciones de los intérpretes han ido radicalizando este tono coloquial y consagrando, a través de las interrupciones y las bromas, una situación completamente desprovista de esta “Carga escénica”. Por la tanto, cuando se inician los testimonios de los espectadores pareciera que la obra ya ha terminado. Asistimos ahora a una especie de asamblea o conversatorio respecto de los temas tratados en la obra. ¿Cuándo termina una obra como esta?, ¿Cuándo termina una obra? (descripción a partir de registro audiovisual facilitado por el colectivo).

Lo primero que habría que decir es que una vez retiradas las disciplinas y los medios artísticos desplegados en el montaje, lo que aparece es una especie de ausencia de disciplina que une las presencias de los intérpretes y los espectadores de forma radical. En esta “cena final” se provoca una disolución de la obra en la realidad, un fundirse entre el contexto político del relato y el contexto político del tiempo de la obra, diríamos que los modos de presencia generan liminalidad a partir de la conversación. Así lo define Javier Muñoz, intérprete de la obra: “La intención con el final de la obra era que se desvaneciera, creo que era la palabra que usaba Nelsón (director), que en esta conversación se fuera desboceteando lo que era la obra y pasara a ser un diálogo” (Muñoz, 2017).

Muñoz explica, por ejemplo, que si bien habían ciertos acuerdos respecto de qué testimonio aparecería y quién sería el que interviniera, también esto

estaba abierto a lo que la experiencia del montaje cada vez pudiera provocar o detonar en los intérpretes. Explica, además, que los cambios en el elenco fueron haciendo notar la diferencia generacional, por ejemplo, entre los músicos originales y los reemplazos. De testimonios que daban cuenta específicamente de hechos ocurridos en dictadura se fue pasando a relatos familiares, por lo tanto el ejercicio de memoria varía entre lo público-común y lo biográfico: “Es una mezcla extraña, tampoco tienes tantos recuerdos o tantos lugares desde donde aportas y, por lo tanto, los recuerdos, las imágenes o los testimonios eran relativamente acotados” (Muñoz, 2017). Queda en evidencia entonces que estas intervenciones poseían una muy reducida cuota de pretensión artística y de contenido, parece ser que lo importante aquí era sencillamente la relación que se establece con los espectadores, una conversación vaciada de todo artificio donde testimonio y opinión se funden para hacer aparecer la simple idea de que somos un grupo de subjetividades reunidas para compartir y ejercitar la memoria.

Muñoz explica, además, como este “desvanecimiento” de la obra podía darse de formas muy diversas, muchas veces terminaba con el agradecimiento de algún espectador, pero también ocurría que todo derivara como efectivamente derivan las conversaciones y discusiones en la vida:

agradecían la comida, agradecían la función, agradecían todo y terminaba en un aplauso típico (...) pero también podía pasar que en esas mismas conversaciones se podía volver la cosa más álgida y en realidad había gente que se empezaba a ir porque ya no quería seguir la discusión (Muñoz, 2017)

Una vez más podemos identificar la convivencia de ambos planos de realidad, es decir, podía ser que todo terminara como terminan “las obras”, con el aplauso, o que simplemente se impusiera la lógica de presencia de una discusión colectiva, la que podía implicar enfrentamiento de opiniones o la decisión de abandonar repentinamente la conversación: “era un marco de confianza (...) incluso nos encontramos con gente proclive al régimen de la dictadura que también llegaron y contaban una versión distinta a la nuestra” (Avilés, 2017). Muñoz recuerda, además, como, en la medida que avanzaban las temporadas y lo remontajes, esta instancia final sirvió también de espacio para

una reflexión estética respecto de las versiones del montaje, espectadores que habían visto una versión original y el remontaje podían hacer este ejercicio.

Ahora bien, no es posible afirmar que se trate simplemente de una difuminación de la obra de vuelta a la “realidad”, pues ha sido la experiencia estética la que ha propiciado un estado específico en el espectador, el cual ha sido acompañado por estímulos de olor, sabor, etc. Es decir, la obra está en esa conversación aún operando, en los modos de recepción y los marcos de interpretación de esos espectadores y, por otro lado, esa realidad fue durante todo momento el único lugar posible para la recepción del espectador. Si *Carne de Cañón* es una fiesta, en el amplio sentido, no sólo en tanto celebración, esta escena final no se distancia en mucho en la escena instalada en el imaginario colectivo del fin de fiesta, conversaciones en torno a los restos de comida, acabar los últimos conchos de botellas y vasos y el libre devenir de conversaciones superfluas, profundas o pendientes. La obra intenta, junto a los espectadores, tener esa conversación pendiente que las instituciones no han sabido o querido propiciar de la forma pertinente. Es el recorte propiciado por la actividad artística el que permite la emergencia de esos relatos que provienen de un ejercicio de memoria que se ejecuta en el momento mismo de la puesta en escena y en esa escena final. El espectador no necesariamente sabe que, llegado el momento, podrá o deberá compartir algún recuerdo íntimo respecto a la dictadura.

El trabajo con el archivo y las operaciones transmediales han hecho su parte y se retiran para dar espacio al testimonio, al repertorio quizás. La oralidad es ahora eje central de la escena que deja de ser escena para transformarse en el afuera, o quizás para exponer con fuerza que no hay un afuera y un adentro desde donde podamos pensar por separado el relato del archivo y el del espectador que cuenta alguna anécdota familiar. Así mismo, las disciplinas, el canto, el baile, el texto memorizado y actuado van en retirada para dar espacio a una convivencia que, por un lado, parece desprovista de todo acento artístico y, por otro, parece contener el coeficiente de todos los recursos desplegados para la realización de acciones artísticas que ahora devienen conversación coloquial, como si danzaran las lenguas al ritmo del recuerdo que se precipita, como si entre todos intentáramos componer las estrofas de una canción que falta

para contar la dictadura, como si necesitáramos hacer hogar, comer, tomar, conversar, con desconocidos, ahora íntimos cómplices de la experiencia sensible, estética, ética. Así, diríamos que la transmedialidad opera como aparición radical de medios al mismo tiempo que como una desaparición de esos propios medios que, en retirada, han quedado en los cuerpos que ahora dialogan entre individuo y colectivo.

Un modo específico de presencia que escapa tanto al del modelo dramático del teatro como al modelo tradicional coreográfico de la danza, hace emerger nuevas relaciones. El documento y sus variantes de soporte y, por lo tanto, sus medios, es el espacio para la liminalidad y la apertura en tanto abre infinitas variantes que oscilan entre la actividad artística y la actividad cotidiana desde la cual llega el espectador y a la cual volverá una vez finalizada esa conversación. Pensemos pues este modo de presencia como frontera y territorio del adentro y el afuera, la vida y el arte, la ficción y la realidad, ese territorio es lugar de disciplinas y medios, pero es también, potencialmente, un lugar para la indisciplina (contraconducta) y para la formulación de nuevos medios, nuevas formas, en todo sentido.

Todas las imágenes fueron obtenidas en:

<http://danzalavitrina.cl/creaciones/carne-de-canon/nggallery>

3.3 Cuerpo

3.3.1 Elementos centrales



Cuerpo, primera parte de la trilogía *La Patria* (Fondart de excelencia) de Teatro la Provincia y bajo la dirección de Rodrigo Pérez, fue estrenada en agosto de 2005 en Santiago en la Sala Santo Domingo de la Universidad Mayor y su temporada original se extendió hasta el 2 de octubre del mismo año.



El montaje trabaja con la figura del “dramaturgismo”, rol que estuvo a cargo de Soledad Lagos (2006), quien define de esta manera su propuesta: “(...) en *Cuerpo* propuse trabajar con materiales que enfatizaran el lugar de extrañeza en que se encuentra el ciudadano de inicios del siglo XXI en una topografía que excluye el trabajo con la memoria individual y colectiva.” (125). *Cuerpo* o “la identidad social”, como Lagos lo nombra en su artículo publicado en Revista *Apuntes*, es la intención de poner los cuerpos de los intérpretes a hablar de nuestra historia y nuestra identidad. Atravesado por estadísticas y relatos extraídos del Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, Informe Valech, el montaje invita a presenciar la descomposición del cuerpo vejado y marcado por la historia. Por un lado, la tortura aparece como pilar fundamental del contenido del trabajo, sin embargo, al tomar distancia de la dimensión textual del montaje, aparecen varias otras interpretaciones y

reflexiones posibles en torno al cuerpo, principalmente en relación a la autorreferencialidad de la obra:

Los textos se ven interrumpidos (¿o habría que decir que están entretreídos?) por música cantada a capella por los actores y fragmentos de Para Louis de Funès, de Valère Novarina, que permiten reflexionar acerca del trabajo teatral y pensar al actor como ciudadano de su tiempo. (126)

Las asociaciones ligadas a la construcción de un espacio, por parte del espectador, son variadas, pero están dictadas por el único elemento escenográfico existente, una línea de 6 sillas azules, como las que habitualmente encontramos en un hospital o una sala de espera. Esto conduce a una lectura del espacio muy ligada a la enajenación del individuo puesto en una atmósfera hostil:

(...) el espacio puede ser una sala de tortura, sobre todo en los momentos en que hay despliegue de agresividad o de esfuerzo físico, que remiten a situaciones de abuso, cuando los cuerpos maltratados y reclusos eran forzados a correr o hacer deporte. (127)

Durante la obra se observa al fondo un cuarto que muestra un lavamanos que opera principalmente como un lugar de descanso, un espacio otro que pone en tensión la atmósfera apática que impera en el lugar en que conviven los cuerpos y contradice la agresividad, y lo natural que se vuelve, con una aparente calma que escapa a las leyes que rigen ese espacio, pero que al mismo tiempo puede transformarse en una pesadilla. En algún momento de la obra, un grupo de mujeres conversa y ríe livianamente en este sitio (incluso se podría entender como un cuadro impresionista, según comenta Soledad Lagos en su artículo), pero repentinamente retoma el ritmo frenético que tiñe las relaciones de los cuerpos maltratados. Al fondo existe una escalera por la cual hacen ingreso los cuerpos al inicio del montaje, de forma muy pausada y reiterativa los actores van descendiendo y ubicándose frente al público, manteniéndose equidistantes y con cierta calma que provoca un tenso silencio e inmovilidad que es interrumpida al desatarse las primeras agresiones físicas. Estas relaciones, en un inicio, sólo

consisten en comportamientos violentos sin contacto entre el agresor y el agredido, sin embargo, la hostilidad como eje mediador de las relaciones entre los cuerpos es permanente. Proyecciones en la parte superior del espacio dialogan con el violento ambiente presente durante la obra e invitan a nuevas reflexiones en torno a la materialidad misma del cuerpo, músculos, huesos y carne, la manifestación presente del individuo, incluso algunos cambios de conducta (o debiera decirse de ritmo) que de forma repentina entregan puntos de giro a la escena muestran una conducta inherente al cuerpo, propia de su naturaleza agresiva en un entorno de represión, así se lee en el programa, también de autoría de Lagos: “(...) *Son cuerpos residuales, que cargan consigo las marcas de diversas identidades violentadas, cuerpos que ya no son hogares y han quedado reducidos a meros envoltorios de tejidos, huesos y músculos*” (126).



Durante la obra se escucha un ruido difícil de definir, acaso un zumbido, que opera como un elemento constante de tensión, tanto en el público como en los cuerpos en escena, remite a un estado de violencia y represión (o derechamente tortura), por un lado, intensifica la sensación de incomodidad en el espectador frente a este desfile de cuerpos maltrechos que se manifiestan, y por otro, intensifica lo extremo del comportamiento de los cuerpos que allí conviven.

Un elemento que llama poderosamente la atención es la incorporación de una perra (Rosita) que convive en el espacio junto a los actores y actrices. A ratos parece sólo encarnar la ingenuidad de un ser que no accede a la comprensión de la situación (ni la hostilidad representada, ni la representación de un montaje teatral por supuesto), pero en los momentos en que se desata la violencia entre los cuerpos el animal reacciona naturalmente con ladridos e inquietos movimientos, haciendo evidente una sensación de temor o incluso un afán protector frente a las víctimas del maltrato, al volver la calma, al cesar la violencia física, busca los pies de algún actor (según se cuenta, su dueño) que ha permanecido sentado durante la situación o se incorpora a algún grupo de actores en alguna ubicación periférica del espacio escénico, “Se podría decir que su cuerpo opera como receptáculo y emisor al mismo tiempo y que va dando cuenta de una gama de emociones posibles en el contexto de la crueldad ejercida sin límites y padecida por víctimas indefensas.” (127).



El texto de la obra no supera las cinco páginas, esto es la prueba más evidente de que hablamos de un montaje creado y entendido desde un lugar muy poco tradicional en tanto teatro, además, como ya comentamos, no se trata de un texto dramático y, por lo tanto, jamás se pretende escenificar una situación

dramática (desarrollo de una anécdota, conflicto o desarrollo de personajes), lo “dramático”, en su sentido ampliado, está dictado exclusivamente por la sugerencia de imágenes (cuerpos semidesnudos, cuerpos sentados en actitud de espera, cuerpos que se desplazan por el suelo) que remiten a una realidad relativamente instalada en el imaginario social, el comportamiento agresivo de los cuerpos puestos en situación de víctimas y victimarios. En definitiva, hablamos de un montaje que aspira principalmente a la construcción de situaciones que no están absolutamente definidas y que por tanto necesitan ser completadas por el espectador, no se cuenta “una” historia, sino que se da cuenta de “la” historia. No se pretende instalar un discurso cerrado respecto a la tortura o la violencia física, pues tampoco existen señales claras de una hipótesis que sostenga alguna idea definida, más bien se da pie a la libre interpretación que el espectador pueda hacer de ese comportamiento, de ese existir del cuerpo en situación de violencia y mediado por la información del informe Valech.

3.3.2 Una escena: ¿Cómo iniciar *Cuerpo*?

Oscuro. Al fondo se ilumina una escalera que lleva a un segundo nivel y otra desde el segundo nivel hacia arriba, vemos algunos focos colgados desde el techo y a la izquierda otros desde el muro, la iluminación sobre la escalera genera sombras de barrotes y peldaños contra los muros negros. Por la escalera de más arriba baja HOMBRE 1 (Luis Gnecco), atraviesa el descanso acomodándose el cinturón entre las dos escaleras y luego baja. El hombre viste un terno café, camisa celeste y corbata. Al terminar de descender, con ambas manos abrocha el botón de su chaqueta de frente al público. Pausa. Avanza catorce pasos en dirección al público, fija la vista en él. Ahora se ha iluminado todo el espacio, al fondo vemos un pequeño cuarto tras unos ventanales. Piso verde. Muros blancos. Al fondo a la derecha del cuarto un lavamanos. Frente a las escaleras una corrida de seis sillas azules como las de una sala de espera. Piso negro. Muros negros con sutiles irregularidades, en definitiva, piso y muros como los de “una sala de teatro”. El hombre, que se ha detenido frente al público, ahora es fuertemente iluminado por luz blanca frontal. Silencio. “El teatro no debe

volver a empezar nunca más”. Pausa. Retrocede de espaldas al público y se ubica en su primera posición bajo la escalera de espaldas. Pausa. Gira de perfil. Pausa. Vuelve a caminar hacia la posición más cercana al público, bajo la luz frontal. Sigue el texto con voz lenta y pausada “No tenemos nada que decir. Sólo que mostrar. No vamos a hurtar nada valioso ni nos apropiaremos de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: éstos no los vamos a inventariar, sino hacerles justicia del único modo posible: usándolos”. Se escuchan pasos metálicos al fondo, HOMBRE 2 (José Olavarría) baja la escalera con paso apresurado, camina en una diagonal hasta ubicarse un par de pasos más atrás y a la izquierda de HOMBRE 1. Viste pantalón café y pollerón morado con capucha. HOMBRE 1 se gira y lo mira. Pausa. HOMBRE 2 también lo mira. Nuevamente ruido metálico de pasos, esta vez suaves. Baja la escalera MUJER 1 (Elizabeth Rodríguez), avanza al siguiente escalón sólo al tener los dos pies sobre él. Camina y se ubica detrás de HOMBRE 1 varios pasos a la derecha. Se detiene en posición $\frac{3}{4}$, HOMBRE 1 y 2 la miran, MUJER 1 mira a HOMBRE 1, HOMBRE 1 le hace un pequeño gesto con la cabeza para que MUJER 1 se adelante dos pasos, lo hace. Todos miran al frente. MUJER 1 viste vestido verde, chaleco verde claro y con ambas manos sujeta una bolsa naranja como de feria. MUJER 1 repentinamente camina hacia el fondo y se sienta en una de las sillas azules. Pasos en la escalera, comienza a bajar MUJER 2 (Carolina Cifras). Avanza hasta ubicarse detrás de HOMBRE 1. A la izquierda, en la misma diagonal que HOMBRE 2. HOMBRE 1 la mira sin mirarla a los ojos. Vuelve a mirar al frente y da un paso a su derecha siempre de frente a público. MUJER 2 viste un vestido blanco con verde claro y chaleco blanco. Nuevamente pasos en la escalera, baja con prisa HOMBRE 3 (Álvaro Morales). Viste pantalón verde y chaleco burdeo. Pausa al terminar de bajar la escalera. Camina lento hasta ubicarse en la posición original de MUJER 2. HOMBRE 4 (Sebastián De La Cuesta) viste pantalón negro y chaleco azul verdoso con blanco. Se ubica en la misma línea de HOMBRE 1, algunos pasos más atrás. HOMBRE 1 da un paso a su derecha de frente a público. Pausa. Da otro paso más del mismo modo. HOMBRE 2 Y 4 se miran desafiadamente. Ruido metálico de pasos en el descanso entre las escaleras, inicia la bajada MUJER 3 (Marcela Millie). Viste

calzón y polera blanca y abraza con fuerza lo que adivinamos puede ser el resto de su ropa. Se ubica entre HOMBRE 3 y MUJER 1. Todos la miran. Como si estuviera nerviosa o avergonzada MUJER 3 acomoda la ropa que lleva entre sus brazos y baja la mirada al suelo. Vuelve a levantar la mirada. Todos vuelven a mirar al frente. MUJER 1 ahora camina y se ubica entre HOMBRE 2 y HOMBRE 4 algunos pasos al fondo. Desde el descanso entre las escaleras aparece MUJER 4 (María Izquierdo) iluminada por un foco lateral, vemos su rostro más no completamente su figura. Todos giran y miran a MUJER 4. Pausa. Todos, cada uno en su tiempo, vuelven a girar al frente. HOMBRE 1 lanza miradas sobre algunos de ellos. Ahora todos, incluida la mujer en el descanso, bajan por cadera como haciendo una reverencia o quizás un saludo de un elenco al final de una obra. A pesar de esta lectura, podemos identificar algunas sutilezas individuales en esta inclinación. HOMBRE 4, por ejemplo, ha llevado sus manos sobre las rodillas como si sufriera de agotamiento, agobio, tristeza. HOMBRE 2 ha puesto su mano izquierda en el estómago y ha dejado colgar su brazo derecho en actitud similar a HOMBRE 4. MUJER 2 ha colocado ambas manos en su vientre como si sufriera de algún dolor. Por aproximadamente diez segundos permanecen en esta inclinación, luego lentamente y cada uno a su ritmo se incorporan. Pausa. Cruzan algunas miradas y vuelven a inclinarse en la misma actitud y por una extensión de tiempo similar a la vez anterior. Se incorporan. Vuelven a intercambiar miradas y a paso rápido toman ubicaciones para la siguiente escena. Todo esto ha transcurrido en lo que podemos adivinar es una atmósfera de hostilidad, peligro y miedo, las pausas por ejemplo han estado marcadas por pequeñas tensiones corporales que se manifiestan en una mano que se empuña, hombros que se movilizan sutilmente o miradas que se sostienen o se interrumpen. (descripción a partir de registro audiovisual facilitado por el director).

Aquí no hay más que cuerpos, así parecen decir estos primeros 16 minutos del montaje que, hasta este momento, no ha desplegado ni canto, ni danza, ni diálogo. Así lo confirma, también, el único texto que acompaña esta secuencia, la consigna es usar el cuerpo. Estos cuerpos, hasta este momento de la obra, no han hecho más que lo que hace cualquier cuerpo de un actor o

actriz, entrar a escena, romper con el vacío de la escena y luego, según va entrando cada uno, llenar el espacio de su ausencia. Pura presencia, pura liminalidad y pura apertura pues, como espectador, no tenemos nada con qué contrastar, cuerpos que pasan de no estar a estar presentes y que no podemos conectar con ningún otro elemento que no sea propio de este “entrar”. Parece ser el gesto más radical del montaje, un cuarto de obra dedicada a la entrada y “saludo” de los intérpretes. Exaltación de presencia, en tanto no hay drama, exaltación de liminalidad, en tanto los elementos remiten tanto a un afuera como a un adentro, exaltación de apertura, en tanto son infinitas las interpretaciones de un vacío que sólo se llena con cuerpos.

Sin embargo, no se trata simplemente de cuerpos que ingresan al espacio, pues están vestidos de un modo determinado, remiten a través del vestuario a algo así como un imaginario de lo chileno, incluso de cierta época, setentas u ochentas. Mientras oímos la inquieta tos de algunos espectadores que, adivinamos, permanecen en la más profunda incertidumbre respecto de qué se trata esto, vamos haciendo las primeras lecturas, cuerpos, hombres y mujeres, seguramente de nacionalidad chilena, seguramente de un tiempo otro, reciente. Pero, hay más. Logramos identificar relaciones específicas entre los intérpretes, no sólo de agresividad o miedo, sino también ciertas jerarquías que no necesariamente obedecen al potencial físico de cada cuerpo. En definitiva, vemos cuerpos que ya se vuelven significantes y un mundo de relaciones al interior de la escena, algo hay ahí a lo que no accedo, dice uno como espectador, pero algo está pasando.

Al ser interrogados sobre este momento inicial, tanto Sebastián de la Cuesta como Marcela Millie coinciden en la anécdota, Rodrigo les habría pedido que representaran a una compañía de teatro aficionado de La Calera que dirigidos por un alemán llegaban a presentarse a esta sala, el director, Luis Gnecco, los ordena, los presenta, los corrige. Estas indicaciones de dirección parecen ser lo que esconden estos comportamientos que están disponibles para el espectador en plena apertura, donde esta lectura se pierde en infinitas posibilidades diferentes, es decir, vemos un comportamiento determinado, pero jamás interpretamos lo que ahora los intérpretes nos comentan en entrevista.

Por un lado, se revela aquí una estrategia de dirección de actores que tiene directa relación con las capacidades de los intérpretes para llenar de signos este momento: “De lo que se ha encargado Rodrigo es trabajar desde lo concreto, siempre, o sea, situándonos y dándonos imágenes concretas desde las cuales nosotros agarrarnos” (Millie, 2009). Pero, por otro lado, parece pretenderse un estado, diríamos un modo de presencia que permita estar en el adentro de la obra, es decir a lo que hace referencia el relato (tortura, miedo, violencia, agresión, etc.) y al mismo tiempo en el afuera, intérpretes llevando adelante un trabajo, un esfuerzo, desde ahí podemos comprender que “Rodrigo trabaja mucho desde el lugar del fracaso como estado arriba del escenario, desde donde decir los textos, desde el fracaso.” (de la Cuesta, 2009). El fracaso como estado mental y corporal parece aglutinar todos los fracasos que conviven en esta frontera territorio: fracaso de un proyecto político nacional, fracaso de los cuerpos que perdieron la batalla de la tortura, o que al ganarla la perdieron, fracaso de estos actores sin obra, fracaso de la representación de la violencia, fracaso del arte, etc. Todos estos fracasos son al mismo tiempo una indicación concreta de dirección y una premisa central de la obra, cuando el texto del inicio declara “No tenemos nada que decir, sólo que mostrar” no puede ser sino la voz de todos estos fracasos hablando simultáneamente. Se confirma aquello cuando se revisan los dos principales documentos utilizados en la elaboración dramática: Informe Valech y Carta a los actores. El archivo es esta doble operación de generación de liminalidad en la medida que, en una aparente estructura binaria de realidad y ficción, transporta los atributos de la condición del torturado al actor, al tiempo que hace del trabajo del actor un esfuerzo físico que dotado de fracaso sale a buscar su símil en la ficción. Parece inevitable recordar la cita de Lehmann que visitamos en el primer capítulo respecto a que el teatro no sólo se trata de la representación del dolor sino, también, del dolor que experimentan los cuerpos al representar.

Nuevamente diremos, 16 minutos donde nadie canta, baila y casi no se dice nada, ausencia de medios que comporta el potencial de la transmedialidad, medios que aparecen a través de su ausencia, porque allí donde sólo aparecen cuerpos no es que no aparezca nada, sino la totalidad en potencia, contenida.

Allí donde no hay lectura posible está la apertura, están conviviendo todas las lecturas posibles, la de la compañía de teatro aficionado de La Calera, pero así también, todas las demás, infinitas. Y allí donde se genera esa apertura descansa en plena exaltación la presencia de esos cuerpos que incomodan porque no “hacen”, no hacen nada más que vibrar en un territorio liminal entre realidad y ficción, no hay cómo administrar ese fracaso que parece hablar del adentro y del afuera, para eso están los cuerpos, las cifras están en el informe y sólo se dirán con tono grave y pausado. Vibran también en el potencial, siempre liminal, de los medios artísticos, donde puede aparecer la danza, el texto, la acción o el canto y que parecen, a la vez, estar contenidos en esa inmovilidad, en esas pausas, en esas miradas del fracaso, de todos los fracasos.

Todas las imágenes fueron obtenidas en

<http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=compania&idColeccion=33>

Capítulo 4 / Proyecto creativo: *La escena del ocio*

4.1 Antecedentes

Nombre del montaje: *La escena del ocio, una declaración de guerra contra el drama*

Texto y dirección:

Iván Insunza Fernández

En escena:

Heny Roig Monge, Milenka Cordova, Rocío Pinto y Jayson Hernández

Asesoría diseño:

Francisca Switt

Apoyo videos:

Paulina Durán

Otros apoyos:

Jacinta Henríquez, Marco Espinoza, Mauricio Barría, Suyai Vilariño

Las funciones fueron realizadas en la sala Tennyson Ferrada del Centro Cultural Estación Mapocho los días 15, 16 y 17 de diciembre de 2016 a las 20:30 horas.

4.2 Decisiones previas

Se trabajó en un periodo de 5 meses, siendo destinados los primeros dos al trabajo teórico con el grupo, a generar una base común en tanto problemas teóricos que se desplegarían en la puesta en escena como también un lenguaje que propiciara una comunicación fluida. Se trabajó a través de exposiciones y discusiones en torno a presencia, liminalidad y apertura como problemas centrales y en torno al documento y la transmedialidad como recursos.

Como comentamos en el apartado de procedimientos, en el segundo capítulo, se decidió trabajar en base a un ensayo teórico por considerarse una fuente pertinente de fragmentos textuales provenientes de documentos y archivos variados, dialogan ahí la teoría del arte, la filosofía, teoría del cine, artes

escénicas, etc. La cita se presenta aquí como el archivo en tanto fragmento por excelencia. El otro procedimiento dice relación con el carácter transmedial que se trabajó a partir del teatro, la danza, la música, la performance y el cine, quizás habría que agregar filosofía en relación al texto. Documento y transmedialidad toman cuerpo entonces en los archivos contenidos en el ensayo y en las disciplinas puestas al servicio del trabajo.

Se decidió incorporar a las ideas descritas más arriba la noción de “juego” la cual pasó a formar parte de los criterios de generación de material dado su coeficiente de apertura y performatividad.

4.3 Materiales de la puesta en escena

En este contexto se trabajó en el diseño de una matriz de 8 módulos que serían conformados por materiales que las intérpretes generarían de forma individual en primera instancia:

- Dispositivo de acción performativa
- Acción cantada
- Acción danzada
- Acción de juego
- Lectura de texto

agente	1	2	3	4	5	6	7	8
Henry	canto	texto	dispositivo	texto	fraseo	texto	juego	texto
Rocio	fraseo	video	texto	canto	dispositivo	juego	texto	video 7
Milu	texto	juego	video 2	dispositivo	texto	video 5	canto	fraseo
Jayson	video 1	música	música	video 3	video 4	música	video 6	música

Dispositivo de acción performativa: consistió en la búsqueda y ejecución de una acción que tuviese la capacidad de exaltar su carácter único e irrepetible al mismo tiempo que pudiese mantenerse en el tiempo y comportar potencial político y estético para cada intérprete. Se privilegió el trabajo con materialidades para el desarrollo del dispositivo. Dispositivos: A) La tina, la intérprete se introduce en una tina con agua, aguanta la respiración y se quita

ropa bajo el agua, al salir observa a la intérprete que lee el texto y vuelve a sumergirse, así hasta quedar desnuda y se pone de pie y recibe una toalla por parte de la intérprete que hacía lectura y que a esas alturas ya ha terminado de leer. B) La ropa, la intérprete durante algunos momentos ha ordenado y seleccionado ropas que se encuentran sobre el suelo en un rincón del espacio, llegado el momento del dispositivo la intérprete comienza a colocar las ropas sobre todo el suelo del espacio armando figuras humanas en diversas posiciones, luego se le suman las otras intérpretes. Una vez dispuestas todas las ropas las intérpretes de recuestan en el piso interactuando a partir de figuras fijas con las figuras de las ropas, se repite tres veces. C) La foto, la intérprete a dispuesto en el espacio fragmentos de una gran fotografía que, llegado el momento del dispositivo, reúne y arma sobre un panel dispuesto en la pared. La fotografía retrata a la propia intérprete, cosa que puede descubrirse al avanzar y finalizar el armado.

Acción cantada: cada intérprete seleccionó, luego de algunas propuestas, un fragmento de algún tema musical que, en principio fue ejecutado de forma individual, y luego, a coro con el resto del grupo, los temas seleccionados fueron:

“Por” de Luis Alberto Spinetta

“Canción del desvelado” de Manuel García

“La trama y el desenlace” de Jorge Drexler.

Acción danzada: se trabajó, a través de improvisación con pies forzados, en la generación de una base coreográfica siempre sujeta a improvisación, los pies forzados consistieron en la generación de movimiento desde A) la idea de rizoma, lo que derivó en una especie contacto improvisación individual, B) acción danzada intercalada con acción referencial y C) trabajo con escala de velocidades y la deformación de algunas posiciones y secuencias propias del entrenamiento de Kalaripayattu que la intérprete desarrollaba en paralelo al proceso de montaje.

Acción de juego: cada intérprete seleccionó un juego para deconstruir y reelaborar, las propuestas desarrolladas derivaron en: A) El juego de los dardos y los globos, consistente en lanzar dardos a un panel de globos que al reventarse descubrían su contenido y una acción derivada de éste, una flor, escoger a un espectador y proponerle darse un beso, una piedra, escoger a un espectador y proponerle jugar a las “quemaditas de ojos”, nada, seguir disparando. B) La yenga, el armado de una yenga, que, en caso de derrumbarse, significaba la urgencia de volver a armarse desde cero con la ayuda de las otras intérpretes, en caso de caer luego de finalizada la lectura del texto, significaba el final del juego. C) La piñata, la intérprete se tapa los ojos con parches ópticos y gira sobre si misma ayudada de un palo 30 veces, luego de eso, inicia la búsqueda de la piñata ayudada de otra intérprete que la guía con las palabras “frío”, “tibio” y “caliente”, al encontrar la piñata la golpea y deja caer su contenido: remedios, cajas, jeringas y todo tipo de objetos médicos. La intérprete recoge algunas pastillas y las toma una a una.

Lectura de texto: cada módulo contiene un fragmento de texto que la intérprete debe leer en una mesa donde se dispone una lámpara, el texto y un micrófono. A pesar de que cada módulo (del 1 al 8) tiene su texto, éste está dividido en tres partes A, B y C, al inicio de cada módulo las intérpretes juegan una especie de “matita” para definir cuál de los tres fragmentos será leído finalmente. La lectura en el micrófono es amplificada y se dispone para cada cita que el texto contenga un efecto de duplicidad de voz que la propia intérprete acciona desde un dispositivo de efectos bajo la mesa. La doble voz, la de la intérprete y otra voz masculina derivada de la suya subrayan la materialidad de la voz y la aparición de otra voz, la de la cita.

Otros materiales: el sistema general de funcionamiento de la obra es el azar, se ha dispuesto una tómbola, manipulada por el director quien forma parte de la escena para esa acción, algunas intervenciones en otro micrófono y la ejecución de las proyecciones audiovisuales. Al inicio de cada módulo se “sortea” una bolita del 1 al 8, así hasta haber recogido todas las bolitas y haber ejecutado

todos los módulos. Además del material desarrollado por cada intérprete, según se detalla más arriba, se utilizaron otros materiales que se detallan a continuación.

Proyecciones audiovisuales: videos de los hermanos Lumière: Salida de los obreros de la fábrica, El regador regado, La llegada del tren, La demolición de un muro y *Arrivée des Congressistes à Neuville-sur-Saône*. Video a partir de una toma a las actas de las reuniones de trabajo donde es posible leer sobre los integrantes, las decisiones tomadas, los conceptos trabajados, etc. Además de esto, se introdujo una escena a partir de un juego adicional que consistía en que la intérprete sacaba números al azar de una caja y los leía en voz alta, cada número correspondía a un vídeo alojado en una carpeta y que el director proyectaba luego de repetir el número dicho por la intérprete. Estos vídeos fueron realizados por la misma intérprete y eran de duración breve (entre 10 y 40 segundos) y fueron registrados bajo la premisa de una detención de la mirada en detalles de imágenes que pudieran implicar un potencial estético en tanto experiencia sensible de la intérprete. Por último, en el final del montaje se utilizó un vídeo grabado por una colaboradora del montaje y en el cual durante cerca de 5 minutos se ven sus pies caminando en un encuadre cenital, los pies realizan un recorrido hasta llegar al mar y sumergirse bajo el agua.

La música fue compuesta en diálogo directo con el equipo y particularmente con las intérpretes y consistió en la ejecución en vivo de algunas pistas grabadas y prediseñadas y la ejecución de instrumentos musicales en vivo (bajo, guitarra, monotrón, etc.). Además de la musicalización de escenas o el desarrollo de un diseño sonoro global, este aspecto apoyó el canto de las intérpretes y se configuró como un aporte en el desarrollo de los momentos de danza.

El espacio de la sala fue utilizado a lo ancho y se dispuso público en dos frentes de una fila cada uno que atravesaban todo el largo del espacio. El espacio escénico, entonces, contemplaba todo el pasillo que esta disposición dejaba al centro, desde el muro utilizado para las proyecciones y hasta la galería originalmente dispuesta para el público. La iluminación contempló la propia luz de la sala y algunos focos led y tradicionales que fueron dispuestos desde el

suelo y que en algunas ocasiones los intérpretes movían o redireccionaban, además se trabajó con fuentes lumínicas de pequeña escala como lámparas de mesa o de pie o guirnaldas de miniaturas de ampollitas. Respecto del diseño, se tomaron algunas decisiones generales, bajo la asesoría de Francisca Switt, que contemplan vestuario de los y las intérpretes en una paleta de colores fuertes y chaqueta de jeans, la búsqueda de utilería y escenografía en escala de grises, blancos y negros y siguiendo una lógica del espacio íntimo de una casa o dormitorio, así elementos provenientes de los dispositivos se agrupan en una intimidad de la escena. En ese mismo sentido, se trabajó con lámparas de distintos tamaños y formas, como las que se pueden encontrar en una casa.

4.4 Reflexiones en torno a los procedimientos y módulos

La utilización de un ensayo teórico como base textual del montaje en tanto documento y la noción de “rizoma” como estrategia para abordar la transmedialidad implica desafíos independientes y conjuntos que se intentarán analizar a continuación.

Por un lado, la utilización de un material de texto como éste supone una renuncia radical al drama en tanto el texto no es mediado por una dramaturgia que intervenga entre el material original y la escena. Parece ser éste el gesto de mayor relevancia en la elección del ensayo en tanto obliga a una exploración de estrategias para la generación del material escénico. Al mismo tiempo, la cita como fragmento que opera en una relación intertextual con un campo bibliográfico desde el texto genera un diálogo que, en primera instancia, se da en el material y luego en la escena. Es en relación a este punto que toma relevancia la decisión de que esos textos aparezcan en el montaje como lectura de las intérpretes y que, al mismo tiempo, esté mediada por el micrófono, el procesamiento digital y la amplificación. El texto es un material sí, pero además su abordaje busca exaltar su carácter material, es la voz amplificada la que recorre la sala para hacer llegar al espectador párrafos que, al mismo tiempo que hablan del tiempo y del teatro, hablan del propio acontecer del montaje mientras éste tiene lugar y tiempo. La decisión de aplicar, además, un efecto de

duplicación de voz a los fragmentos del texto que corresponden a citas, funciona como un modo de exaltar el fragmento en tanto documento, pero al mismo tiempo como una forma de poner en tensión la idea de una voz autoral definida, ¿quién dice yo en el documento?, ¿el autor del ensayo, el director del montaje, la intérprete que lee, el autor de la cita?, incluso es factible identificar tres voces audibles, la intérprete sin mediación de la amplificación, con mediación y la duplicación del efecto digital.

Por otro lado, la impronta filosófica del texto permite que el material textual funcione como punto de partida para el resto de las acciones que se realizan en escena, pero también como punto de llegada. No se está representado lo que el texto dice, pero pareciera a ratos que sí, no está el texto comentando lo que sucedió, pero pareciera a ratos que sí. La voz, o habría que decir las voces, recorre la escena y la sala en un ir y venir en relación a las otras acciones, al mismo tiempo que en un ir y venir en vínculo con los documentos que aparecen en el propio texto.

Así, la idea de rizoma que describimos en el apartado de los procedimientos parece venir a potenciar el carácter transmedial del montaje en la medida que ese tipo de relaciones aparece en la lectura del texto al mismo tiempo que en todos los otros recursos. El documento-texto, que porta a su vez otros documentos, entra en relación con documentos audiovisuales o sonoros y difumina el archivo y el repertorio creando vínculos radicalmente dinámicos que parecen intermitir generando una apertura constante en lo que hemos denominado, además, como generación de liminalidad y, en ese sentido, exaltación de presencia. Cuerpos que aparecen y desaparecen entre archivos y repertorios incompletos, fragmentados, difusos. No es factible definir que material da lugar a otro, si tal o cual es consecuencia de tal otro, sólo hay crecimiento de desborda desde su centro sin frontera fija. Puntos y líneas que atraviesan archivos y repertorios infinitos y de los cuales sólo alcanzamos a recepcionar un instante efímero entre la elección constante de qué oír y, sobre todo, qué mirar.

En general se podría afirmar que estas reflexiones son válidas para los ocho módulos que se estructuraron, los que sujetos al azar de la tómbola en

tanto orden de ejecución mantenían en su interior una estructura mucho menos variable.

Se presenta a continuación una descripción y comentario de las partes del montaje: inicio, módulos del 1 al 8 y final. Se ha respetado el orden de los módulos de la última función, pues se ha hecho en base a ese registro audiovisual. La descripción ha obviado algunos elementos ya descritos hasta aquí y supone la revisión, para una noción general del espacio y sus elementos, del anexo 2 correspondiente a fotogramas del registro.

Inicio

Repartidos por el espacio, una de las bailarinas peina a la otra, la actriz se ubica cerca de la mesa de lectura y el músico atraviesa el espacio para ubicarse frente a las barras de corrección de color de la proyección. El músico dice a público cita inicial: "Para algunos la vida es galopar un camino empedrado de horas minutos y segundos, y yo, más humilde soy, y sólo quiero que la ola que surge del último suspiro de un segundo me transporte mecido hasta el siguiente". Cuando termina comienza a sonar un motivo musical en saxofón ejecutado por la actriz. Tómbola.

Se presentan los elementos generales de espacio y atmósfera en la cual se darán las acciones, al mismo tiempo se presenta la lógica transmedial a partir de los elementos de la puesta en escena, texto, música en vivo, proyección audiovisual, espacio casi "vacío". Se introduce, además, un modo de presencia a partir de un manejo dilatado del tiempo. Aparece, hacia el final del momento, el ruido de la tómbola, el cual operará como evidencia del inicio y término de cada módulo.

Módulo 6 (A)

Mientras ha comenzado a sonar un suave arpegio de guitarra, la actriz se alista para comenzar la lectura en la mesa dispuesta para ello, bailarinas 1 y 2 ocupan el centro de uno de los lados del espacio. Bailarina 1 pone sobre sus

ojos parches ópticos que le impedirán mirar para luego ponerse de pie y recibir de parte de bailarina 2 un palo de aproximadamente un metro. Bailarina 1 comienza a girar sobre el eje del palo con su frente puesta en el extremo superior, mientras bailarina 2 comienza a contar las vueltas, a su vez, a través de la amplificación suena la voz del director que repite. Suena el título del apartado del texto correspondiente al módulo. Así de la vuelta 1 a la 30. Bailarina 1 que se ha levantado manifiesta evidentes muestras de desequilibrio y desorientación mientras bailarina 2 la guía con las palabras <frío, tibio y caliente – adelante, atrás>. Ha comenzado a sonar el texto que reflexiona sobre el teatro como experiencia estética. Mientras se da la lectura a la cita, bailarina 1 ha comenzado a lanzar al aire golpes con el palo y luego de algunos intentos rompe la blanca lámpara china que colgaba desde el inicio y que deja caer violentamente su contenido, principalmente medicamentos acompañado de jeringas y otros pequeños insumos médicos. El texto ahora habla de la inversión de tiempo en la expectación de la obra de arte, mientras bailarina 2 recoge y ordena algunas cosas, bailarina 1 ha comenzado a agrupar de rodillas en el piso el contenido que se ha esparcido. La actriz que ha terminado la lectura se ubica en el centro del espacio para comenzar a encuadrar con la cámara las acciones de bailarina 1, las cuales, a su vez, serán transmitidas en vivo en el muro dispuesto para la proyección. Bailarina 2 mueve de posición las plantas que hay en el espacio. En la proyección vemos un primer plano de bailarina 1, quien parece estar buscando en las cajas de medicamentos, vemos con mayor claridad ahora los parches que cubren sus ojos, lentamente comienza a llevar a su boca y a tragar algunas de las pastillas. Bailarina 2 continúa ordenando y acomodando cosas en todo el espacio. Corte de la transmisión en vivo. La actriz se dirige ahora a activar la máquina de burbujas y la siguen bailarina 1 y 2, desde hace un rato y sobre el grabado arpegio de guitarra ha comenzado a sonar la improvisación en vivo que el músico ejecuta con un bajo, suena entonces guitarra y bajo, las 3 mujeres se ubican frente a la proyección de espaldas al muro. Ha comenzado a correr ahora en la proyección un video que muestra los manuscritos de las actas de reunión del proceso: conceptos, tareas, integrantes, plazos, etc. son recorridos por una cámara oscilante que se detiene someramente en algunos puntos. Comienzan a

caer las burbujas. Comienza a sonar la voz grabada del músico que ahora canta la canción “Te fui a buscar pensando...”. Al tiempo que inicia el canto, las mujeres han comenzado una improvisación corporal que podría leerse como danzada, primero con pequeños movimientos de brazos y manos y luego comprometiendo todo el cuerpo, siempre sin modificar su ubicación. La luz de la proyección genera además la sombra de los cuerpos que se dibuja sobre el mismo muro, a partir del movimiento de las intérpretes esto parece ser más evidente. Sus movimientos son suaves y relativamente lentos. En el video se lee: Presencia, liminalidad, transmedialidad, apertura, el nombre de una de las intérpretes, nombres de algunos teóricos, una fecha, etc. Finaliza la canción, las mujeres han detenido el movimiento y en la proyección vemos la matriz de los módulos. Fin del video, la proyección vuelve a las barras de corrección de color, bailarina 2 enciende luz de sala, actriz apaga máquina de burbujas, comienza a sonar la tómbola y las tres se dirigen al centro del espacio.

La estructura de este módulo se podría pensar en dos partes, la primera que dice relación con el juego del palo y la lectura del texto y, la segunda, la improvisación de danza sobre la proyección del video y el texto de la canción. Quisiera detenerme aquí especialmente en dos puntos.

El primero es la incorporación, diríamos aleatoria, de un signo tremendamente potente: el contenido de “la piñata”. Los insumos médicos, así como los parches que cubren los ojos de la intérprete, aparecen con un potencial “tematizador” que se verá en pocos momentos en el montaje. Su presencia allí obedece a una decisión de la bailarina y no recuerdo mayor discusión semiótica al respecto. Están ahí los medicamentos e insumos ocupando el lugar de dulces y golosinas, quizás uno de los pocos elementos que distancian la acción de su original. Parece inevitable la lectura crítica sobre la industria farmacéutica o la idea de una medicina como disciplina o control, pero también emerge, en contacto con la lectura, otro matiz para pensar el tiempo, el cual estará condicionado principalmente por una idea de la psiquiatría, la locura, la sumisión, sobre todo cuando la bailarina traga lentamente algunas pastillas mientras su rostro se transmite en vivo en la proyección. Sus ojos permanecen tapados por los parches, como experimentando, además, un modo particular de presencia,

en base al tiempo, completamente desentendido de la imagen y de su propia imagen que intérpretes y espectadores observan sobre el muro.

El segundo punto que quisiera comentar, a propósito del módulo 6, tiene relación con el sometimiento a mareo por parte de la bailarina, previo a golpear “la piñata”. Como método propio del juego original, aparece aquí como un presupuesto naturalizado, sin embargo, su incorporación escénica permite precisamente su desnaturalización. Acentuado quizás por el exceso (no 10 ni 20 vueltas, sino 30), el ejercicio al que se somete la bailarina, sumado a su vista tapada, busca evidentemente desproveerla de todo control corporal y orientación. Funciona quizás como alegoría corporal de un modo de experimentar el tiempo que podría pensarse, en principio, mental. La intérprete parte en la búsqueda de su objetivo con esas 30 vueltas en el cuerpo, casi sin poder mantenerse en pie y sin rumbo claro, el palo en sus manos hace aparecer algo de peligro para el espectador. Podríamos pensar que la intensidad experimentada por la bailarina llega al espectador como una imposibilidad de empatía corporal, puedo recordar lo que es estar mareado, más no puedo marearme voluntariamente sin acción corporal. Está allí delante, entonces, como una aparición ajena, radicalmente otra respecto de mí, que vive, en este momento, un tiempo que nada tiene que ver con el mío. Es quizás el momento de la obra que con mayor eficacia se hace cargo de esta relación: condición corporal – experiencia tiempo.

Módulo 1 (C)

Bailarina 2 ha tomado posición en la mesa de lectura, bailarina 1 prepara algunas cosas en un costado del espacio y la actriz se dirige al otro extremo frente a la proyección. Suena el título, comienza a sonar una base musical electrónica sobre la cual comienza a cantar la actriz, barras de corrección de color la iluminan. Cuando la actriz detiene el canto, bailarina 2 retoma la lectura y, a su vez mientras eso sucede, la actriz revisa y anota algunas cosas con un lápiz y papeles que sostiene en sus manos. El texto habla del tiempo histórico, enfermedad histórica. Bailarina 1 se ha ubicado inmóvil en una especie de

escultura humana, el texto se ha detenido y el canto ha derivado a una improvisación sin letra. Bailarina 1 comienza a ejecutar algunas acciones referenciales que intercala con movimientos de danza estructurados e improvisados, la actriz ha comenzado a recoger los insumos médicos y meterlos en una caja y la proyección ha comenzado a transmitir “El regador regado”. Bailarina 2 y actriz continúan realizando pequeñas acciones, dialogan en silencio y ordenan objetos en el espacio. La música se ha detenido y bailarina 1 ha intensificado velocidad y fuerza para comenzar una nueva improvisación, se le suma bailarina 2, la actriz se dirige hacia la cámara, activa el dispositivo y comienza a transmitir en vivo, parcialmente, la improvisación. Al tiempo que irrumpe un nuevo motivo musical las bailarinas detienen su improvisación, se acercan, comentan e incluso ríen. Retorna el silencio, retorna la improvisación. Vuelve el silencio, vuelve la conversación. Esto se repetirá incontables veces variando su frecuencia y extensión. La cámara que encuadra a las bailarinas en la misma dirección de la proyección genera que la imagen muestre un “sin-fín” donde la imagen se reproduce en una escala de tamaños que se reduce hasta desaparecer. Se intensifica frecuencia de la alternancia entre silencio y música, movimiento y conversación inaudible. Suena tómbola, se corta la cámara, se reúnen en el centro, luz, tómbola.

Han dialogado, en la primera parte, canto y texto, en la segunda, música y movimiento. ¿Está acaso Manuel García conversando con Franco Rella, Walter Benjamin, Raúl Ruiz o Mariusz Szczygiel? Se da aquí, quizás de modo más evidente, un diálogo a nivel textual que genera una dinámica inter o transtextual que invita a preguntarse por el inicio, por la punta de la hebra, pregunta imposible de contestar. Se intensifica la noción de diálogo en la medida que lectura y canto ocurren de frente, con las intérpretes mirándose a los ojos y ubicadas una en cada extremo del espacio. Toda la escena ha quedado al centro, dando espacio para este ir y venir de enunciados leídos y cantados, bailan las palabras donde antes o después bailarían los cuerpos, mientras la música electrónica, que sirve de base tonal para el canto, se despliega inundando la sala, dibujando el aire donde se encuentran los textos fracturados producto de su propio encuentro.

La acción danzada, que ha intercalado acciones referenciales con movimiento abstracto, ha generado, primero, un diálogo entre acciones de diversa naturaleza disciplinar, para luego, y en la medida que se suma la otra bailarina, dar espacio al diálogo con la música. El lugar para la acción referencial ha dado paso a un diálogo íntimo entre las bailarinas, como si se pusieran de acuerdo o tramaran algo, el silencio da pie a la improvisación de danza contemporánea, la música al diálogo “actuado” ¿estarán actuando o realizan cada vez una conversación “real” respecto de las acciones del montaje? El hecho de mantener inaudible la conversación, acentuado con el volumen de la música, mantiene oculta cualquier señal para responder a esa pregunta. Se proclama una danza sin música, se propone radicalmente el silencio como espacio para el cuerpo y su libertad-imaginación, al tiempo que se oculta el texto de ese diálogo privado. La alternancia entre lo uno y lo otro permite, además, una visualización del momento en que la danza aparece, ese primer impulso que no sólo rompe la inercia del cuerpo, sino que, además, articula un cambio en la cualidad del movimiento. La intensificación de la velocidad en esa alternancia hace colapsar la frontera poniendo a los cuerpos en un estado de atención extrema y en una imposibilidad de articular con claridad el paso de lo uno a lo otro, pura intensificación de presencia, diríamos, sin disciplina. Se descubre allí, se hace evidente, que no hay estructura fija en ese diálogo con la música y que ésta parece estar jugando arbitrariamente con las bailarinas, si sueno conversas y paras de bailar, si dejo de sonar bailas, parece decir la música.

Módulo 3 (B)

Bailarina 1 se ha dirigido a la mesa de lectura y da inicio a esta. Bailarina 2, ubicada al centro del espacio, ha comenzado a sacar, uno a uno, de una caja pequeños papeles con números que dirá al director, este repetirá por microfonía y activará el video correspondiente a ese número en la proyección. La actriz ha recogido trozos de fotografía que han permanecido esparcidos por el espacio, los ha reunido y se ha ubicado al costado izquierdo de la proyección frente a un panel, los videos breves que han comenzado a proyectarse, a propósito de los

papeles que bailarina 2 extrae de la cajita, muestran un grupo de zorros, la cabeza de un pescado, lluvia cayendo sobre una poza de agua en una vereda, fragmentos de un carro policial y de un paradero de Transantiago, los rostros de algunas personas riendo en un show de humor callejero, una gaviota que alza el vuelo. Ha finalizado la lectura del texto que se ha referido a la paradoja entre pasado y futuro, mientras la actriz ha ido ubicando los trozos de fotografía sobre el panel como si armase un rompecabezas. Suenan ahora diversos contenidos que transmite la radio, en la medida que el músico que manipula este dispositivo avanza por el dial. Continúan las imágenes que muestran ahora una especie de águila que vuela llevando consigo una presa, suena una cumbia, luego la voz de un relato religioso, imagen de agua sobre la arena en una playa, suena una canción de rock, imagen de un recorrido de traveling que muestra fragmentos de árboles, cableados, luces y cielo. Suena música docta. La actriz que ha terminado de armar la foto enciende una luz y se aleja. La proyección pasa ahora a encuadrar la foto y realizando un *zoom in* entra en ella. Suenan violines. Las 3 mujeres miran desde el centro del espacio la proyección y el improvisado show que genera con la azarosa música. Corte. Suena tómbola. Luz de sala. Se reúnen al centro.

Habría que reparar aquí en el rol del azar. Por un lado, en un sistema similar al de la tómbola, la bailarina extrae papelitos de una caja, por otro, el sonido de la radio que cambia y cambia de estación. El primer mecanismo de azar es limitado, existe una medida específica, la cantidad de videos, si bien no es reducida, está lejos de hacer sentir el abismo del infinito. El segundo, en la medida que descubrimos que se trata efectivamente de un dial “en vivo”, genera la sensación de riesgo de lo imprevisible. Cada mecanismo por su cuenta desarrolla dentro de su potencial modos de una escena del azar, pero será en su encuentro donde el azar logre convencernos de su posibilidad estética o semiótica. Las imágenes de los videos son “musicalizadas” por el azar, el margen de control se reduce a la posibilidad del músico de cambiar o dejar la estación radial que ha seleccionado. Recuerdo, inevitablemente y repetidas veces en el montaje, la idea de Rancière respecto de la repartición de lo sensible, iguales capacidades para ver, oír, leer y juntar imágenes con palabras. Se hace evidente,

en esta lógica del azar, lo que el montaje le solicita al espectador, poner sus capacidades a disposición de la obra para completarla, incluso para hacerla emerger. Se hace conciencia de la recepción sensible, o estética, del despliegue de lo inteligible, de la elaboración como una acción, como un trabajo, como un modo particular de estar en presencia.

Módulo 5 (B)

Bailarina 2 dice el título, bailarina 1 se dirige al sector de la tina y se saca sus zapatillas, la actriz transmite en vivo, encuadrando a bailarina 1, mientras esta se introduce en la tina. Bailarina 1 se sumerge bajo el agua, saca sus pies que gotean hacia el exterior de la tina y luego de un tiempo se incorpora sentada en la tina, clava su mirada hacia el otro extremo del espacio, vemos su rostro en primer plano en la proyección, se vuelve a sumergir, comienza la lectura del texto que habla ahora del tiempo en la danza contemporánea. Vemos a bailarina 1 hacer algunos movimientos al interior de la tina. Bailarina 1 vuelve a levantarse, se detiene la lectura, su respiración está agitada, se vuelve a sumergir. Se vuelve a incorporar bailarina 1 que se pone de pie al interior de la tina completamente desnuda, el agua corre por su cuerpo. La proyección ha pasado de la transmisión en vivo a las barras de corrección de color. La actriz ha tomado unos audífonos y un mp3, mientras bailarina 2, que ha concluido la lectura, se acerca a la tina para cubrir con una toalla a bailarina 1, la ayuda a salir. Comienza a sonar música electrónica, la actriz comienza a ejecutar una improvisación de danza, bailarina 2 continúa asistiendo a bailarina 1, ordena sus zapatillas, toma su ropa mojada, la estruja sobre la tina y la cuelga en una orilla. Bailarina 1 se ha ubicado en el muro de proyección, se seca y viste con nueva ropa. La proyección muestra ahora "La llegada del tren". La actriz se mantiene improvisando y así mismo el músico sobre la pista todo el tiempo que lleva a bailarina 1 secarse y vestirse. Bailarina 1 comienza ahora a acercarse acechante a la actriz que realiza la improvisación, mide sus movimientos, la estudia hasta decidir su ataque, éste consiste en quitar con sus manos los audífonos en los oídos de la actriz. Suena tómbola, luz, centro.

La desnudez del cuerpo es, independiente se su insistente uso como recurso escénico, la aparición de otro modo de presencia, hay una intensificación inevitable. La escena, que persigue y pretende dar espacio a esa intensificación, detiene todo para dar lugar a esa imagen que es acompañada por las gotas que caen sobre el agua a los pies de la bailarina. Pareciera que se experimenta otro tiempo, en este caso más que una dilatación parece hacerse manifiesta una detención que permite el impacto de ese cuerpo en toda la sala, incluso su imagen, mediada por la proyección, se ha interrumpido. Se trata, además, de un cuerpo agitado por el ejercicio de suspensión de la respiración bajo el agua, persiste ese sutil movimiento interno que permite a la desnudez no devenir pura imagen.

La improvisación danzada de la actriz podría interpretarse como otro modo de esa intensificación en la medida que intuimos que, en el dispositivo de música y audífonos que porta, hay otro universo sonoro distinto del que percibimos. No hay coincidencia entre la improvisación musical del monotrón y los movimientos de la actriz. La improvisación corporal se intensifica y se mantiene largos minutos, se hace evidente el agotamiento de la actriz que parece construir su improvisación precisamente a partir de ese agotamiento. Toma la forma de un desafío personal contra el agotamiento, similar al de la respiración bajo el agua. Se podría leer como una especie de transe que sólo se nos da en la forma corporal, hay una tensión respecto de su escucha que mantiene esa presencia en un tipo de desfase con el afuera. Podríamos pensar que la escena obliga a fallar a los cuerpos, a partir de la respiración primero, a partir del agotamiento después. Hay aquí dos modos de intensificación de la presencia.

Módulo 8 (B)

Ha comenzado a sonar una improvisación de bajo en vivo al mismo tiempo que inicia una improvisación de danza de bailarina 2. La actriz ha tomado posición en la mesa de lectura junto al músico que permanece de pie en su ejecución. Bailarina 1 ordena y dobla algunas ropas ubicadas entre bailarina 2 y actriz y músico. Pausa en la música, pausa en la improvisación, bailarina 1 corre

y se ubica en el otro costado para sumarse a la improvisación. Comienza el texto que habla de la experiencia-tiempo y su desaparición en el cotidiano, el bajo ha bajado su intensidad y así mismo la improvisación de ambas bailarinas. Se mantiene durante un tiempo. Fin de la improvisación. Tómbola, luz, centro.

La improvisación de danza, que ha sido construida bajo la idea de rizoma, toma la forma técnica del contacto-improvisación, pero esta vez el contacto es de cada bailarina consigo misma y no con otro. Cada una en su espacio parece dibujar contra sí misma los movimientos de su cuerpo, como si se tratase de una exploración hacia su propio centro. Las posibilidades de lectura de este contacto se intensifican con la separación entre ambas, vemos dos modos particulares de búsqueda de entrar en contacto consigo mismas, dos presencias fundantes. Podríamos pensarlo como un cuerpo que se funda en cada movimiento, que no da por hecho su modo de estar, su modo de moverse, su modo de articular un comportamiento. Un experimento consigo misma que no persigue nada más que probar el potencial de ese cuerpo al tiempo que el músico, que esta vez ha adoptado un lugar más protagónico, parece desarrollar un juego similar con el instrumento. El bajo, que pone en evidencia su naturaleza rítmica más que melódica, toma una especie de forma corporal. Nuevamente no es posible discernir si la música da pie a la improvisación danzada o al revés. Se funden las exploraciones materiales en una especie de laboratorio corporal que hace emerger la escena. El modo de experiencia del cotidiano, que en el texto se contrapone a una experiencia del tiempo como duración, se suspende radicalmente en la medida que el cuerpo deviene objeto de investigación para la escena ¿cómo es moverse como un rizoma? ¿cómo es moverse sin centro fijo, desbordando por ese centro inexistente y creciendo por todos lados en un movimiento sin estructura que sólo dibuja líneas y puntos que intermiten?

Módulo 7 (B)

Bailarina 1 recibe amonestación del director por ganar repetidas veces el juego que define la letra y el fragmento del texto que será leído. La actriz se dirige a una pequeña mesa en una esquina del espacio, recortada por luces pequeñas

en el piso, una lámpara y un foco rasante en la diagonal trasera. Sobre la mesa hay una yenga y un muñeco-modelo de madera. La actriz comienza a lanzar dados sobre la mesa y, de acuerdo a esto, retirar maderos de la torre. Título del texto. Inicia el texto que habla de la liminalidad y las estrategias rituales en el teatro. Bailarina 2 acomoda cosas en el espacio, de pronto cae la torre y ambas bailarinas corren para ayudar en la reconstrucción a la actriz, la luz intermite y suena música monótona que acentúa la urgencia, como el tic-tac de un reloj. Con prisa entre las tres vuelven a armar la torre. Rápidamente cada una vuelve a lo suyo, se detiene la intermitencia, se detiene la música. Continúa el texto, continúa el juego. Bailarina 2 se sienta sobre un mueble y comienza a cantar en simultaneo con la lectura. Termina el texto. Cae nuevamente la torre, la actriz apaga la luz y se recuesta de guata en el piso a contemplar la mesa, bailarina 1 y 2 cantan. Silencio. Comienza a proyectarse “El derrumbe de la muralla”, el músico con el bajo sobre sus piernas y un puñado de llaves improvisa un sonido que musicaliza el video. Ambas bailarinas y la actriz se reparten por el espacio realizando pequeñas acciones. Fin del video, fin de la improvisación musical. Tómbola, luz, centro.

El juego, que ha sido incorporado como estrategia en el montaje, pone aquí de manifiesto su azar, su condición colectiva y su ociosidad. Los juegos no hacen avanzar el montaje hacia ningún lado, su ejecución sólo pone en relieve el aquí y el ahora en que se despliega dicho juego. En este caso la yenga, que al caer convoca la atención y acción de todas las intérpretes, se presenta como una escena de radicalidad del juego, el desafío de sacar maderos sin que caiga la torre define todo el transcurrir de este momento del montaje. Desarmar y volver armar, una lógica que, aunque pueda interpretarse como metáfora del trabajo, de la construcción de obra o de la articulación material de una puesta en escena, parece estar arrojada a la pura “pérdida de tiempo” tan propia del juego.

Luego, de un lado el video de hombres derrumbando una muralla y del otro el músico “jugando” con sus llaves sobre las cuerdas del bajo. Continúa la idea de juego, entendida ahora como modo de investigación y, en ese sentido, como modo posible de producción. Este juego, que hace emerger extraños sonidos metálicos, acompaña ese derrumbe de la muralla que propician los

hombres con sus herramientas en el video. Parece rondar en todo el módulo una idea en torno a la construcción y destrucción, las herramientas de trabajo, el trabajo como juego, el juego como producción, murallas de concreto, trozos de madera, cuerdas y llaves metálicas. Con justa razón se podría pensar que la revolución industrial, el surgimiento del proletariado y el problema de la alienación guiaron la emergencia de este módulo, sin embargo, habría que decir que no obedece a nada más que a una jugarreta concertada por el azar y la apertura, sólo al escribir estas líneas tomo conciencia de esta lectura.

Módulo 2 (B)

Bailarina 1 ha tomado la cámara para transmitir en vivo, la actriz se ha desplazado al lugar de la lectura. Título. Bailarina 2 comienza a lanzar dardos sobre un grupo de globos dispuestos en la pared entre el público. Comienza el texto que presenta algunos antecedentes de la teoría teatral contemporánea. Se ha reventado un globo que ha dejado caer desde su interior una flor, bailarina 2 lo muestra a la cámara, se proyecta. Con la flor en su mano se acerca a una mujer en el público y le indica en que consiste el juego -flor nos besamos, piedra “jugamos a las quemaditas de ojos”, nada, sigo lanzando- le explica. Se besan en los labios. Vuelve a lanzar dardos. Un nuevo globo que se revienta ha dejado caer ahora una pequeña piedra, bailarina 2 lo muestra a la cámara, se proyecta. Se acerca ahora a otra mujer en el público y le explica el juego, la mujer y la bailarina se desafían en una “quemadita de ojos”. Fin de la lectura. Silencio. Todo el público permanece atento al encuentro de miradas entre la mujer y bailarina 2, el rostro de la mujer se ve en la proyección. Fin del desafío. Bailarina 2 continúa lanzando dardos. Otro globo, otra flor, mismo procedimiento. Beso. Finaliza el juego de los globos. Tómbola, luz, centro.

Aunque el momento del beso convoca la atención de manera particular, habría que reparar específicamente en el momento de la “quemadita”. El encuentro de miradas entre la bailarina y la mujer del público no sólo convoca las miradas de todos en la sala, sino, además, genera una especie de detención total. Podría decirse que espectadores e intérpretes han dejado de respirar en

esta expectación. Hay aquí una intensificación de la presencia que no sólo compete a las intérpretes sino a todos los presentes. La mirada se vuelve algo casi material, lo que nos convoca no es sólo la expectativa, que contiene todo juego, respecto de un ganador, sino, sobre todo, aquello que surge entre ambas. Presenciamos un encuentro que se experimenta como un acontecer profundamente potente a partir de una acción ínfima. Una vez concluida la acción (ni el video ni mi recuerdo logran establecer a la “ganadora”), en el momento justo del pestañeo, se produce una especie de respiro colectivo acompañado de una risa suave, se siente como un alivio. Es que se ha producido efectivamente uno de los momentos de mayor tensión de todo el montaje y la hermosa paradoja radica en que ha sido a propósito de un simple cruce de miradas. Esta tensión, que, aunque tentados por definir como “dramática” sabemos no le corresponde ese apelativo, ha logrado convocar las presencias de todos en una especie de presencia colectiva, atención colectiva y respiración colectiva. Un juego para besarnos, pero, sobre todo, un juego para mirarnos y estar juntos.

Módulo 4 (B)

La actriz toma posición en el sector de la proyección con unos huevitos de percusión en sus manos, la proyección muestra “La salida de la fábrica”. Ha comenzado a sonar la ejecución de guitarra en vivo del tema “La trama y el desenlace”. Bailarina 1 se ha ubicado en el sector de lectura de pie detrás del micrófono y comienza a cantar al tiempo que bailarina 2 dobla y ordena algunas ropas. La actriz desplaza algunas de las plantas, bailarina 2 comienza a desplegar las ropas sobre el suelo. Termina el canto, continúa sonando la guitarra, las tres mujeres comienzan a ubicar las piezas de ropa sobre el suelo en todo el espacio mientras el músico improvisa en guitarra el final de la canción. Las mujeres dibujan con las ropas figuras humanas en todo el suelo. La actriz se dirige ahora a hacer la lectura y comienza. El texto habla de la diferencia entre medida y duración. Fin de la lectura. La actriz se incorpora al trabajo de las bailarinas, suena música. Cuando las mujeres han dispuesto todas las ropas en el espacio comienzan a desplazarse y recostarse en el suelo estableciendo

diversas relaciones con las figuras de las ropas, siempre armando figuras inmóviles, se repite 3 veces, en la tercera permanecen un tiempo más prolongado. Fin de la música, las mujeres se levantan lentamente y mueven algunos objetos, se disponen para el final, no quedan bolitas en la tómbola.

“ir y venir, seguir y guiar, dar y tener, entrar y salir de fase, amar la trama más que el desenlace, amar la trama más que el desenlace, amar la trama más que el desenlace” dice la letra de la canción que ha sido ejecutada esta vez en una lógica mucho más cercana a la de una banda en vivo. Como si la “obra de teatro” se suspendiera, irrumpe la música en vivo con su propia lógica y otros modos de presencia, si algún vestigio quedaba de aquello que conocemos como cuarta pared, se ha derrumbado definitivamente. Nuevamente el azar ha propiciado que éste sea el último módulo en ejecutarse, éste precisamente, que contiene la canción que desde la letra levanta uno de los enunciados con los que se ha trabajado. Parece estar la canción funcionando como una especie de coro que comenta lo que hemos vivido, que comenta la acción. El modo de experimentar el tiempo desde el amor romántico que late en la canción entrega un matiz de impronta cotidiana a los problemas del tiempo desplegados en el montaje. Una suerte de analogía entre el relato del tema y las acciones de la obra se alcanza en puntos como “dos paseantes distraídos han conseguido que el reloj de arena de la pena pare, que se despedace”, “a paso lento, como bostezando”, “fue un salto ínfimo, disimulado, un mínimo cambio de ritmo apenas”, “amar la trama más que el desenlace”. Sin duda colabora en este diálogo el hecho de que la letra del tema contemple ciertas nociones asociadas a la experiencia estética y que, incluso, su elaboración pueda ser interpretada como un discurso estético. Un paralelo de la ociosidad de la escena y el de dos enamorados que desarrollan el arte de caminar, un símil entre ese momento en que dos caminantes sincronizan su paso y ese momento que emerge en la escena, por ejemplo, entre dos miradas y, finalmente, una declaración de amor por la trama por sobre el desenlace que sigue a una declaración de guerra contra el drama que tiene al desenlace como parte fundamental de su estructura. Amar la trama más que el desenlace, una declaración de guerra contra el drama.

Final

Suena el saxo ejecutado por la actriz, el que realiza el mismo motivo musical del inicio, se le suma ahora la improvisación en guitarra del músico, mientras esto sucede ha comenzado a proyectarse la imagen cenital de unos pies que avanzan caminando sobre la arena, el espacio permanece oscuro, solo vemos la proyección. Improvisan saxo y guitarra en baja intensidad. Se suman los huevitos de percusión ejecutados por una de las bailarinas en la oscuridad. Comienza a incrementarse la intensidad de la improvisación musical. El video se ha extendido por más de cinco minutos y concluye con la llegada de los pies a la orilla del mar, el oleaje los moja, la improvisación alcanza un final. Cita final, la misma del inicio. Oscuro.

Habiendo hecho el recorrido por los módulos, el final se deja ver como un problema difícil de resolver: ¿cómo sería pertinente terminar un montaje como este? ¿Qué noción de final no traiciona la propuesta? ¿no debiera acaso permanecer eternamente la obra ejecutando módulos una y otra vez? ¿no debieran volver a entrar a la tómbola las bolitas y continuar hasta el infinito? Ante estas interrogantes el gesto del final es evidente, sólo se propiciará un momento de duración incómoda y se cerrará en una idea de circularidad con la cita con la que se inició. La duración del video, que se muestra en plena oscuridad y por lo tanto es lo único dado a la vista, invita a poner en práctica la teoría, algo así como arrojarse conscientemente a disfrutar del reservarse para el presente, como diría Seel. A elaborar “informadamente” esta experiencia donde pasado y futuro se escinden para dejar entrar el aquí y el ahora, como diría Ruiz. A dejarse impactar y traer delante los objetos de esa imagen, como diría Gumbrecht. El video final, que no es más que una caminata, se podría interpretar como un momento que la obra propicia para que el espectador haga ese trabajo. Suena la guitarra, el saxofón y la percusión brillante de los huevitos y vemos avanzar los pies que, a ratos, parecen fijos en un punto con un fondo que se mueve. Imagen tiempo, duración y no medida, dilatación... ya puede irse a su casa.

4.5 Algunas reflexiones de una bailarina de *La Escena del Ocio* (Rocío Pinto)

Me parece que el trabajo con los dispositivos tiene un gran valor en tanto se construye como una estrategia performativa que nos permite alejarnos del principio de representatividad asociado tradicionalmente a las artes escénicas. Rescato también el aprendizaje que genera el proceso de elaboración de un dispositivo de acción al poner en juego y en tensión discursos artísticos y políticos pertenecientes al universo del creador.

Personalmente, creo que trabajar al margen de la disciplina implica tomar como punto de partida una visión crítica de la misma. En mi formación y desarrollo artístico me hace más sentido situarme en ese lugar, bordeando los márgenes de la disciplina en la búsqueda de una construcción de lenguaje, tanto corporal (ligado a la disciplina de la danza), como artístico más auténtico y complejo, contenedor de discursos y críticas más que una réplica de la tradición artística y disciplinar.

Creo que en esta dinámica de creación el rol del intérprete se funde con el del creador. Creo que las propuestas tanto de mi autoría como las de mis compañeros son tan relevantes como las del director en la construcción del lenguaje y el discurso artístico de la obra y que las estrategias de construcción de la misma promueven el ejercicio creativo y la práctica autoral de cada uno de los participantes.

4.6 Algunas reflexiones de una actriz de *La Escena del Ocio* (Heny Roig)

Desde una mirada como intérprete, los dispositivos de acción performativa establecen un lugar concreto al trabajo escénico personal, sacando las premisas de abstracción y locura (o no sé cómo señalarlo) con el que se ha vinculado lo performativo. Eso, que llamo concreto, permite un trabajo de la acción a través del presente, provocando que la ejecución sea consciente, o dicho de otro modo, ser un intérprete consciente y presente. Por otra parte, al cumplir con los puntos establecidos para conseguir un dispositivo, también se logra la construcción de

capas interpretativas, de distintos niveles de profundidad, de lectura, lo que también es valioso pues provoca la expansión del trabajo hacia los espectadores/receptores. Desde otra perspectiva, los dispositivos de acción performativa, según mi mirada, se podrían comparar con las reflexiones de Foucault (biopolítica), pues a diferencia de la acción en una puesta en escena dramática convencional, donde la vida es sustraída ("hacer morir, dejar morir"), a través de la acción performativa, la vida es potenciada y maximizada generando "hacer vivir y dejar morir" y, por lo tanto, convirtiéndose en un agente de transformación (La visión política de C. A Kapital).

El trabajo transdisciplinar me incito a ver el trabajo escénico más allá de un oficio, más allá de una ejecución del cuerpo o de movimientos, palabras, gestos. Este trabajo, permite visualizar el carácter ritual del trabajo escénico, pues se hace presente la esencia de cada una de las intérpretes, asumiendo las fortalezas y debilidades, sin juicios ni prejuicios en la ejecución, viviendo y muriendo en cada segundo del montaje, se logra percibir el recorrido, acogerlo, disfrutarlo, vivirlo.

Mi trabajo autoral al interior del proceso fue en un comienzo, desde el instinto, colores, imágenes, sensaciones, materiales, que me interesaban desde un lugar mucho más sensible, luego esas decisiones fueron tomando formas más cercanas a percepciones (ideas, conceptos) que aún no incorporaba del todo, pero que me acomodaban, para luego tener claridad que mi trabajo tenía interpretaciones directas conmigo, desde mi sensibilidad y desde mi historia como mujer. No sé si busqué de manera particular llegar hasta ahí, pero se dio de manera natural en el proceso, y eso le otorgó, siento, dejar parte de mí ser en/para el trabajo.

4.7 Reflexiones finales

Se abre el presente documento con la noción de experimento que propone Christoph Menke, quizás haya que empezar a cerrar volviendo sobre esa idea. *La escena del ocio* se podría entender como un gesto radical de obra que no da nada por asegurado o dado. Se intenta demostrar aquí que las nociones de

presencia, liminalidad y apertura, a través del documento-archivo y la transmedialidad, pueden servir para cuestionar el estatuto del drama, para arrojarse a la tarea de “partir de cero”. Se ha realizado una investigación teórica, se han propuesto recursos y procedimientos para luego indagar en su aplicación buscando las estrategias que propicien ese partir de cero. Junto con partir de materiales que se han reunido o han aparecido durante el propio proceso de montaje, se ha trabajado con una “partida de cero” desde el espacio y los cuerpos. La obra ha logrado articular materiales de diversas procedencias y sus soportes han guiado un entrelazamiento que cuenta con las características del rizoma que se propusieron hacia el final del segundo capítulo.

Lo aleatorio, el azar, el juego, la improvisación y, en última instancia, lo performativo que se levanta desde cierto modo de comprender la presencia, han guiado el proceso y las decisiones tomadas hasta la última función. La simultaneidad de una proyección de video con las primeras piezas cinematográficas, como por ejemplo *La llegada del tren*, dialoga con un fraseo coreográfico, un dispositivo de acción performativa, un texto que reflexiona sobre el tiempo o una improvisación de algún instrumento musical. Dialogan aquí los propios archivos y repertorios, dialogan los medios artísticos que aparecen y difuminan sus fronteras entre sí, pero dialogan también las fuerzas de la imaginación de los intérpretes que, además de ejecutar ciertas estructuras pactadas en ensayo, se arrojan cada vez a resolver sus modos de presencia en relación a los demás y los espectadores, apoderándose de las diversas aperturas que la estructura ha propiciado para ese “cada vez”.

El documento, comprendido como fragmento y posibilidad de soporte, funde su naturaleza objetual con fragmentos del orden del repertorio, como si se comentasen mutuamente sin encontrar la punta de la hebra que inicia el juego de intensidades. Apostando por una totalidad que funde y confunde medios y materiales se espera una recepción en modo de fragmentos de experiencia que el espectador escoge y articula, ya sea en búsqueda de un sentido que de coherencia al total o en el arrojado a un universo de sonidos, palabras, imágenes, etc. que le devuelve algo de su modo de enfrentar el mundo en la pregunta que

abre hacia la vida la experiencia estética en el ámbito del arte, como le ocurre a Tannhäuser en la obra de Wagner que comenta el propio Menke.

Es entonces, un trabajo conjunto de producción y recepción que, en términos de Menke, busca probar si es posible el arte y si es posible de tal modo. Diríamos, si es posible el teatro y si es posible la emergencia del teatro de este modo. Antes de esto no había nada, nada asegurado, nada dado, ahora hay entre nosotros una experiencia que se inscribe en el régimen estético y no se trata, por lo tanto, de competencias y saberes, quizás si de referentes o cierto capital cultural, sin embargo, no de modo excluyente.

La escena del ocio pone a prueba cierto aparataje teórico y determinados procedimientos. Pone a prueba, como lo hace un experimento, la posibilidad de emerger cada vez y de ese modo, pero, en definitiva, pone a prueba el teatro en sí e indaga en sus fronteras, proclamando abierta y fuertemente su “declaración de guerra contra el drama”.

Conclusiones

Parece necesario, en un contexto de creciente debate sobre estos conceptos, el desarrollo de perspectivas teóricas tendientes a hacerse parte en esa discusión con la mirada puesta en la práctica. En ese sentido, el primer capítulo intentó definir un modo particular de entender la presencia, pero haciéndose cargo de la posibilidad de una relación teatro-documento. Así, las nociones de Gumbrecht o Seel parecen alumbrar un recorrido que se propone indagar en las posibilidades de pensar el teatro contemporáneo desde estas categorías estéticas. En ese sentido, debiéramos afirmar que tanto el vínculo con la filosofía, como la posibilidad de abrir las nociones de liminalidad y apertura no sólo a la teoría del arte, las artes escénicas u otras disciplinas, sino también a la posibilidad de un vínculo entre teoría y práctica, han permitido el levantamiento de un diálogo teórico que aparece efectivamente como posibilidad de aportar en esta discusión. Afirmamos que la presencia, como la hemos entendido aquí, es liminalidad y apertura en la medida que el propio fenómeno de la experiencia estética puede poner en diálogo esta triada conceptual.

Así, el paso a pensar los recursos que operarían en una eventual puesta en escena surge como una necesidad que guía un devenir natural de la reflexión propuesta. El documento, que ya cuenta con un recorrido en relación con la práctica teatral, es interpelado como posibilidad de hacer surgir, lejos del “monumento”, una naturaleza fragmentaria, e inherentemente diversa en tanto soporte, para hacer ingresar el asunto de la transmedialidad. Así mismo, la posibilidad de una práctica que utilice y atraviese los medios artísticos nos devuelve al problema del archivo en tanto no todos los medios trabajan con la noción más restringida de documento. El audiovisual, el texto o la música, por ejemplo, trabajan directamente sobre archivos o son en sí mismos documentos, sin embargo, la danza o el canto refieren más bien a una noción de repertorio, según lo vimos en Taylor. La transmedialidad es entonces un modo de ingreso al documento, a la vez que es mucho más que eso y el documento levanta, al mismo tiempo, la pregunta por los soportes y, en última instancia, por los medios.

Habría que afirmar, entonces, que esta primera parte teórica nos permite confirmar la tesis de que la presencia, la liminalidad y la apertura nos propician pensar, con la mirada puesta en la práctica, en recursos específicos como el documento y la transmedialidad, los que, a su vez, remiten sus posibles definiciones al asunto de ingreso, la presencia.

Así pudimos constatarlo en la revisión de los montajes *Carne de Cañón* y *Cuerpo* que, con las diferencias abordadas respecto a sus actitudes estéticas, nos arrojan a una comprensión inicial respecto a cómo opera la presencia en un contexto de obra que trabaja con documentos y con la incorporación de medios artísticos diversos que en determinados momentos pueden devenir en transmedialidad. Al mismo tiempo, esto permitió esbozar de qué manera el documento puede configurar en sí mismo una estrategia de producción de liminalidad en tanto rompe con la estructura dicotómica que separa el arte de la vida, o dicho de otro modo y en consideración a los montajes abordados, el arte y la política. Así, pudimos confrontar no sólo las actitudes estéticas de los montajes, sino, además, sus particulares modos de iniciar o finalizar la experiencia escénica de las obras, coincidiendo en la suspensión de las disciplinas, la inversión de tiempo in-productivo y la radicalidad de un modo de presencia específica en cada caso.

Así llegamos a la instancia del proceso creativo y nos damos a la tarea de poner a prueba la tesis de que la presencia, la liminalidad y la apertura pueden llevarnos a una nueva relación teatro-documento que dialoga directamente con la noción de transmedialidad. El proceso y obra, permitieron trabajar con esta idea radicalizando una posición frente al drama, obteniendo como resultado un montaje que es difícil inscribir en una disciplina específica. En ese sentido, quizás es tarea pendiente revisar las relaciones, distancias y correspondencias entre transmedialidad y transdisciplina y revisar con mayor detención la idea de disciplina en Foucault.

Detengámonos a continuación en algunas conclusiones respecto al montaje a partir de la mirada de los evaluadores. Los aspectos mejor evaluados en el texto de la profesora Andrews son la dramaturgia, la puesta en escena, el ámbito espacial y el vestuario y utilería, enfatizando, además, el traspaso de la

investigación teórica al desarrollo práctico. Esto habla de una recepción exitosa en tanto se cumple el objetivo que poner en práctica la investigación a través de la constitución de una obra, un acabado (relativo). Por otro lado, los aspectos peor evaluados son la iluminación y el trabajo de dirección teatral. No podemos sino coincidir con Andrews en que la iluminación portaba problemas que no fue factible resolver del mejor modo y que, quizás, fue conscientemente descuidado por no formar parte “central” de la investigación, lo que sin duda no es para nada una justificación válida. Sin embargo, respecto de su ponderación en lo que respecta a la dirección teatral habría que preguntarse al menos qué se está entendiendo por “dirección” ¿un conjunto de destrezas para poner en el espacio y el tiempo determinados materiales? ¿la capacidad de concebir una idea y materializarla en la puesta en escena? ¿una dirección de actores de acuerdo a un determinado modelo?, preguntas que surgen a propósito de una escisión que Andrews establece entre una buena evaluación de la puesta en escena y una no tanto de la dirección. Pareciera que, sin duda, un trabajo como este cuestiona el rol y el estatuto de la dirección teatral concebida de forma más tradicional, sin embargo, no deja de llamar la atención la paradoja que se provoca respecto de las destrezas que se ponderan al evaluar la puesta en escena. De las descripciones y comentarios de la profesora Andrews quisiera detenerme en el siguiente apartado:

Es así como el espectáculo de Iván, más allá de ofrecer un dispositivo escénico plausible de ser presenciado y potencialmente intervenido por el espectador, instala una pregunta compleja donde en la “apertura” instala una posible respuesta al desafío que presenta el documento y el archivo respecto de la naturaleza primera presencial de las artes escénicas. De este modo, el giro que domina al proyecto artístico se vuelve filosófico: si revelar el presente en la presencia de los cuerpos en un espacio co-presencial es efímero en esencia misma, ¿cómo puedo entonces archivar, documentar y, en consecuencia, hacer parte de la historia, lo efímero compartido, registrado y habitante de la memoria, si su única materialidad habita en el espacio de los sentidos y el recuerdo siempre subjetivo y por tanto, carente del poder del hecho? (Andrews, 2017).

Se revela aquí una variante de la investigación que comentamos más arriba. Al corresponder la puesta en escena a lo que Taylor denomina como repertorio y al convivir los propios documentos con materiales de ese orden, surge, más allá de su rendimiento escénico, la interrogante por las propias categorías, asunto que nos lleva a cavilar de qué modo sería posible desarrollar una teoría del archivo aplicada a las artes escénicas y de qué manera se pueden formular propuestas que avancen más allá de la distinción dicotómica entre archivo y repertorio.

El profesor Olivari, por su parte, habiendo hecho también una buena evaluación de los resultados obtenidos repara en la cualidad comunicativa del teatro y esboza que, en ese sentido, el montaje queda en deuda:

El cuerpo trabaja en un conocer visto como un hacer y en su modo de mostrarlo, por tanto, la tensión del juego dramático con el espectador se pierde, como una lógica buscada expresamente. Este tipo de trabajos teatrales se mide en torno al éxito comunicativo y en la relación que se intenta construir con el espectador. En este caso no se logra percibir esa dimensión. (Olivari, 2017)

Efectivamente, la tensión del juego dramático es sacrificado expresamente como parte de la lógica del montaje, sin embargo, el éxito comunicativo de una obra como esta puede considerarse inexistente o diferente, según se mire. Digamos que bajo una concepción hermenéutica de los procesos de comunicación, la obra ha sacrificado, junto con la tensión del juego dramático, la posibilidad del éxito comunicativo, pero, por otro lado, volviendo sobre Gumbrecht o Sontag, abordados en el primer capítulo, diríamos que no es pertinente reducir a mera comunicación de orden hermenéutico los procesos de presencia que más bien apuntan a traer al frente determinados objetos en una especie de detención activa, un reposo que suspende la intención comunicativa para dejar entrar una experiencia sensible y luego estética. Parafraseando a Sontag, diríamos que un montaje como este requiere más de una erótica que de una hermenéutica. Sin embargo, la aprensión de Olivari detona interesantes interrogantes respecto de cómo operan los procesos de cognición al interior de una experiencia estética. Fischer-Lichte ya nos adentraba en el problema, los

marcos de interpretación son suspendidos en la liminalidad de la experiencia propiciada por las artes escénicas y su restablecimiento no está garantizado, éstos pueden reordenarse de acuerdo a su estado anterior a la experiencia o fijarse en nuevo estado. Entonces ¿hasta qué punto es factible medir el éxito comunicativo de una obra que se centra en el despliegue de estímulos sensibles tendientes a la emergencia de una experiencia estética?, quizás, por ahora, sólo podamos pensarlo en términos de las expectativas del espectador, quizás la violencia que implica una manifiesta renuncia a trabajar desde la línea que traza la comunicación tenga mayores alcances que el gusto o la costumbre a determinados modelos. Habría, entonces, que continuar indagando en esta relación entre erótica y hermenéutica para pensar específicamente las artes escénicas, ya que como acontecimientos revelan ambos aspectos, graduados, relacionados, pero nunca absolutamente suprimidos entre sí en la medida que alternan sus intensidades.

La investigación se propuso indagar la factibilidad de pensar la presencia, la liminalidad y la apertura como modo de ingreso para pensar una relación teatro-documento, en ese sentido resulta interesante constatar que en el desarrollo de estas conclusiones surgen nuevas interrogantes que nutren ese núcleo, ¿en qué medida es pertinente trabajar con la teoría del documento y el archivo para pensar las artes escénicas? ¿Cuáles son los traspasos que esta utilización supone al fundir de modo tan radical el archivo y el repertorio? ¿cómo opera la noción de documento en el contexto de una experiencia estética o incluso sólo sensible? Y finalmente, ¿de qué manera es posible pensar un vínculo erótico-hermenéutico para ingresar en el problema del documento?

Bibliografía

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Andrews, M. (2017). *Informe de evaluación proyecto creativo Iván Insunza*.
- Artaud, A. (2002). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Retórica ediciones.
- Avilés, N. (marzo de 2017). Conversaciones sobre Carne de Cañón. (Entrevista con el autor)
- Balme, C. (2013). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, Colección Ediciones Apuntes.
- Barría, M. (2014). *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Brook, P. (1986). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Cornago, O. *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*. Obtenido de Telón de Fondo: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html> (consultado el 12 de julio de 2016).
- De la Cuesta, S. (marzo de 2009). Conversaciones sobre Cuerpo. (Entrevista con el autor)
- de Toro, A. (2004). Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad'. En A. de Toro (ed.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*. Teoría y Páctica del Teatro. (págs. 105-159).
- Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Pre-textos.
- Deleuze y Guattari, G. y F. (2015). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (2004). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo, una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (2015). *Tiempo y presencia*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México D.F.: Paso de Gato.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-Matriz, Teatro Liminal*. Buenos Aires: Atuel.
- Eco, H. (1992). *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta De Agostini S.A.
- Espinoza y Miranda, M. y R. (2009). *Mutaciones escénicas, mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago de Chile: Ril Editores.
- Féral, J. (2016). *Teatro y violencia ¿Una mediación imposible?* Santiago de Chile: Frontera Sur Ediciones.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Fischer-Lichte, E. *La Ciencia Teatral en la Actualidad. El Giro Performativo en las Ciencias de la Cultura*. Obtenido de Scribd: <http://es.scribd.com/doc/216001556/Fischer-Lichte-Erika-La-Ciencia-Teatral-en-La-Actualidad-El-Giro-Performativo> (consultado el 01 de Septiembre de 2014).

- Gouhier, H. (1956). *La esencia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Téspis, Estudios Teatrales N° 1.
- Groys, B. (2012). De la imagen al archivo-imagen -y de vuelta. El arte en la era de la digitalización. En A.Castillo y C. Gómez-Moya (ed.), *Arte, archivo y tecnología*. Santiago: Universidad Finis Terrae. (págs. 13-25).
- Guasch, A. (2011). *Arte y archivo 1920-2010, genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Gumbrecht, H. (2005). *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana, A.C.
- Heidegger, M. (1996). *Caminos de bosque*. (H. C. Leyte, Trad.) Madrid: Alianza.
- Jauss, H. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Buenos Aires: Paidós.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lagos, S. (2006). Trilogía La Patria, Teatro La Provincia: indagación en la identidad individual y colectiva de los chilenos. *Apuntes N° 128*, (págs.124-131).
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
- Maresca, S. *La dialéctica del amo y el esclavo en el pensamiento de Hegel*.
Obtenido de <http://dspace.uces.edu.ar/>:
http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/750/La_dial%C3%A9ctica_del_amo_Maresca.pdf?sequence=1 (consultado el 01 de agosto de 2016)
- Menke, C. (2017). *La fuerza del arte*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Millie, M. (marzo de 2009). Conversaciones sobre Cuerpo. (Entrevista con el autor)
- Muñoz, J. (abril de 2017). Conversaciones sobre Carne de Cañón. (Entrevista con el autor)
- Nancy, J. (2010). *Corpus*. Madrid: Arena libros S.L.
- Nicolescu, B. *La Transdisciplinariedad. Una nueva visión del mundo. Extracto de La Transdisciplinariedad, Manifiesto CIRET. Trad. Del francés de Consuelle Falla Garmilla*. Obtenido de Ciret-transdisciplinarity: <http://ciret-transdisciplinarity.org/transdisciplinarity.php#es> (consultado el 01 de Septiembre de 2014).
- Olivari, J. (2017). *Informe de evaluación proyecto creativo Iván Insunza*.
- Ponce, H. (2015). De la percepción a la sensación. Semiósis corporal y experiencia estética. En Varios, *Las pasiones del cuerpo, presencia escénica y experiencia sinestésica*. Santiago de Chile: LOM. (págs. 15-29).
- RAE. *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de dle.rae.com:
<http://dle.rae.com> (consultado el 27 de julio de 2016).

- Rancière, J. (2009). *El Reparto de lo Sensible*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- Rancière, J. (2014). El teatro de imágenes. En *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados. (págs. 69-89).
- Rella, F. (1992). *El silencio y las palabras*. Barcelona: Paidós.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.
- Rojas, S. (2009). El des-encuentro del cuerpo en la representación. En M. B., & F. S., *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile. (págs. 49-58).
- Ruiz, R. (2000). *Poética del Cine*. Santiago: Sudamericana .
- Sabato, E. (2003). *La resistencia*. Buenos Aires: Booket.
- Sánchez, J. (1999). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez, J. (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México D.F.: Paso de Gato.
- Sartre, J. (1961). *El ser y la Nada*. Buenos Aires: Iberoamericana .
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Madrid: Katz Editores.
- Sontag, S. (2012). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Szczygiel, M. (2011). *Gottland*. Barcelona: Acantilado.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Turner, V. (1988). *El Proceso Ritual*. Madrid: Taurus.
- Van Gennep, A. (2008). *Los Ritos de Paso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vitrina, Colectivo de Danza La (...). *Danza La Vitrina*. Obtenido de <http://danzalavitrina.cl/creaciones/carne-de-canon/> (consultado el 01 de marzo de 2017)

Anexo 1 /

texto de “La escena del ocio, una declaración de guerra contra el drama”

1. El tiempo del drama: la medida

“Para algunos la vida es galopar un camino empedrado de horas minutos y segundos, y yo, más humilde soy, y sólo quiero que la ola que surge del último suspiro de un segundo, me transporte mecido hasta el siguiente.” (Santos Isidro Seseña).

De entre todos los elementos que constituyen el teatro, el tiempo es, inapelablemente, uno central. Por otro lado, de todas las fijaciones que el teatro dramático burgués le impuso a la escena, la de la economía del tiempo, es una de las más nefastas. Pienso, principalmente, en la homologación que se ha hecho entre la idea de tiempo y la de unidad de tiempo como parte constitutiva de la diégesis. Hablar del tiempo de la escena es, en principio, hablar de una medida, una economía o una administración del tiempo “real” en función del tiempo “ficcional”, opera aquí una especie de escalímetro¹² mental que la escena crea y el espectador acepta. Es el tiempo de la unidad de tiempo en el cine, contempla elipsis temporales, saltos, flash backs, etc. y funciona en el marco de una convención del “contrat théâtrale que la mayoría de los investigadores reconocen como el corazón de la performance teatral” (Balme, 2013, pág. 70), a través del proceso de identificación del espectador que asume “la ‘suspensión de la incredulidad’, según la famosa fórmula que Samuel Taylor Coleridge enunció en su Biographia Literaria (1817) para referirse a la aceptación del lector o del espectador del mundo ficcional o virtual que propone la página o la escena” (Ibíd. pág. 69).

Ahora bien, esta administración del tiempo va más allá, no se trata sólo de una depredación que el tiempo ficcional comete contra el tiempo real, en el caso del teatro dramático, es también un modo específico de representación de la realidad, suponiendo, además, una noción restrictiva del tiempo en la vida real, “Sin embargo, no hay equivalencia entre el conflicto y la vida de todos los días” (Ruiz, 2000, pág. 24). Incluso, no hay equivalencia entre el tiempo histórico y el tiempo de la experiencia, pues, como afirma Franco Rella (1992) siguiendo a Benjamin, la concepción del tiempo como linealidad y acumulación, que se construye desde Descartes, se puede entender como “enfermedad histórica”. El tiempo de la escena del teatro dramático es, también, el tiempo del cine comercial norteamericano que Ruiz analiza críticamente en el apartado sobre la teoría del conflicto central. Es un tiempo concebido como

¹² Denominada también como regla de arquitecto, es una regla que en su transversalidad tiene forma prismática y contiene diferentes medidas. Se emplea como un instrumento de “traducción” de escala real a su equivalente en escala de planos.

rendimiento productivo, una administración del tiempo como medida, al respecto Szczygiel comenta: “A principios del siglo xx muchos americanos empezaron a contar el tiempo en minutos; estos se convirtieron en la unidad de medida básica de la producción” (Szczygiel, 2011, pág. 9).

2. El tiempo del teatro: la duración

Sin embargo, el teatro parece recordarnos que somos “Hombres del don y del juego, como lo recordaba Marcel Mauss, más que hombres de provecho, del rendimiento, de la eficacia, de la urgencia” (Le Breton, 2010, pág. 97). Se podría, también, pensar aquí la noción de tiempo propiciada por los medios de comunicación que encuentran en la televisión su exponente más evidente de la conocida consigna “el tiempo es oro”. En ese sentido, se entiende que, en oposición a lo anterior, el teatro es “afectación comunitaria in vivo, y significa una actitud de rechazo a la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas” (Dubatti, 2003, pág. 17), pues, la relación en presencia supone, además, como parte de la afectación sensible, la construcción de otro tiempo individual y colectivo que invita “a detenerse a mirar, al retiro reflexivo en la oscuridad de la sala” (Ibíd. pág. 42).

La reforma del teatro del siglo XX y su consecuente teoría - pienso en el desplazamiento de la idea de obra a la de acontecimiento que describe Fischer-Lichte (2011) o el desplazamiento del objeto de estudio de la teoría teatral que define Christopher Balme (2013), del texto dramático a la puesta en escena, y luego, al acontecer de la performance teatral - lleva a pensar en otro tiempo, el tiempo común entre el que entra en la escena y el espectador, pues, “son contemporáneos, viven al mismo tiempo, si no en el mismo tiempo” (Gouhier, 1956, pág. 20). Esto es pensar la experiencia estética propiciada por el teatro no como experiencia frente a un objeto estético o “no solo en el constructo estético, sino en el proceso real del teatro” (Lehmann, 2013, pág. 188). Ese tiempo común ya es otra forma de concebir el tiempo en el teatro, pero a su vez, es pensar en un tiempo de la escena, vaciada de la concepción diegética, pues, “la escena es otro mundo con un tiempo propio –o ninguno-” (Ibíd. pág. 345) no sólo en cuanto ficción, sino también como apertura a la posibilidad de percibir el tiempo de modo distinto a partir de su “situación de excepción, como una toma de distancia respecto al cotidiano” (Ibíd. pág. 294). Esa excepcionalidad de la experiencia sería el detonador de la posibilidad de otro tiempo donde “el pasado y el futuro se escinden, como las aguas del Mar Rojo, para dejar pasar un intenso sentimiento de existir, aquí y ahora, en un reposo activo.” (Ruiz, 2000, pág. 22).

Si adscribimos a la idea de que el arte es, por excelencia, un espacio para pensar otro tiempo que detiene el tiempo, y, en ese sentido, es “una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible” (Rancière, 2012, pág. 33), habría que afirmar que el tiempo del teatro nada tiene que ver con la noción restringida de tiempo descrita más arriba. El tiempo productivo, el tiempo de los medios de comunicación y el tiempo de la teoría del conflicto central

son el mismo, un tiempo de la eficacia que, en su arrollador embrutecimiento, no sólo nos priva de “detenernos ante una taza de café en las mañanas, o de unos mates compartidos” (Sabato, 2003, pág. 20), sino que, además, inculca su veneno de exigencia de rendimiento a las propias prácticas artísticas, sobre todo a aquellas de tradición mimética como el teatro que, además, como afirma Susan Sontag (2012), han debido cargar con una tradición teórica levantada desde la premisa de que el arte es siempre mimesis, desde Platón y Aristóteles, para su crítica o defensa.

3. El tiempo presente: la nada

El tiempo del arte, como también el tiempo de toda experiencia estética, sería un tiempo de absoluta indiferencia a esa lógica de producción, rendimiento, optimización o eficacia. Es en ese sentido que habría que pensar el tiempo del teatro, como un espacio que en la convocatoria de cuerpos presentes detiene la lógica del tiempo y propicia un aparecer estético que se apodera de la experiencia del tiempo, pues, como piensa Seel, “Podemos reunirnos en el café para urdir una conspiración, o dejar que su atmósfera nos inunde” (Seel, 2010, pág. 59). Podemos pensar esa distancia como un problema de exceso de medida de tiempo y de desaparición del tiempo, consecutivamente.

Atender el aparecer estético es una ruptura del tiempo lineal y acumulativo, nada hay detrás, nada hay delante, condición de la experiencia, como afirma Sartre (1961) al definir como nada ese instante en que el ser experimenta el presente como un permanente desplazamiento de pasado y futuro, de lo que ya no es y de lo que aún no es. Sin embargo, aun adscribiendo a esa lógica, es evidente que la experiencia, a través de la medida del tiempo, invisibiliza o suprime esa forma de experimentarlo, entonces, la suspensión de la medida, propiciada por la experiencia estética en su indiferencia a esa administración del tiempo como unidad, traería a experiencia la conciencia de esa nada que, se podría definir a su vez, como una especie de totalidad donde se fusionan tiempo y espacio y en la cual “dejamos a un lado el afán exclusivo de determinar y obrar efectos. Nos liberamos de esa sujeción. Nos reservamos para el presente. Nos dejamos raptar rumbo al presente.” (Seel, 2010, pág. 58). Por lo tanto, “La percepción estética es una forma radical de estancia en el aquí y en el ahora” (Ídem.). La radicalidad del aquí y el ahora, en términos de Seel pensando en el aparecer estético, o la nada, en términos de Sartre pensando en la experiencia del ser, se podrían pensar como estados distintos de la misma cosa, según niveles de intensidad o perspectiva.

4. El tiempo de la escena: el ocio

En definitiva, lo que se intenta establecer es que el recorte espaciotemporal que propicia el teatro traería otro tiempo posible a la experiencia, más allá del tiempo acumulativo de la

historia, más allá de la lógica del rendimiento del tiempo productivo y más allá de la reproducción de ambos tiempos en la construcción diegética. Entonces, ¿de qué modo el ocio permite pensar una escena de radical oposición a esa lógica del tiempo?, dicho de otro modo, ¿es posible pensar una escena del ocio?

Para acercarnos a este asunto, es preciso volver al tiempo y sus concepciones desde el teatro. Según Lehmann, en coincidencia con Gouhier, “Para el teatro lo más importante es el tiempo vivido, la vivencia del tiempo que comparten los actores y espectadores” (Lehmann, 2013, pág. 299). Este tiempo en común presenta cierta resistencia o dificultad de ser medido, en ese sentido, este tiempo tiene relación con la diferencia que hemos hecho más arriba, concebida por Lehmann desde la distinción que establece Henri Bergson “entre el tiempo objetivable y mensurable (temps) y la duración (durée)” (Ídem.). El teatro tendría la capacidad de suspender la experiencia medida del tiempo a través de ciertas operaciones: “una repetición obstinada, un estatismo aparente, una inversión de la sucesión causal” (Ibíd. pág. 307). Elementos de la puesta en escena - como estos u otros similares - suspenderían, de alguna manera, el transcurrir medido del tiempo. Las unidades de medición, al menos, se pondrían en crisis, aun quedando intacto el tiempo de la ficción. Para Lehmann, incluso es posible caracterizar la crisis del drama como una crisis del tiempo.

Lehmann propone diferenciar entre cinco tiempos distintos, el del texto, el del drama, el de la acción ficticia, el de la escena y el del “performance text”, sin embargo, lo que interesa establecer aquí no son las dimensiones de los tiempos posibles en el teatro, sino una concepción radical de un tiempo sin medida productiva, histórica o comunicativa en oposición a la concepción global de tiempo de un teatro dramático. Por lo tanto, se debiese imaginar un teatro radicalmente desprovisto de drama para pensar una radicalidad de la duración, una hipótesis dónde no sólo el tiempo del drama se distancie del tiempo del teatro, sino que se suprima el tiempo del drama.

5. El tiempo vacío: el deseo

Habría que imaginar una escena vacía y vaciada, habría que imaginar la escena como una página en blanco, sin tradición, sin experiencia previa que dicte algún parámetro, imposible quizás, imaginable sin duda. Habría que perderse en la nada de la escena para dejar entrar el vacío en la experiencia. Jugando con el título del texto de Peter Brook, habría que pensar “el tiempo vacío”. Una cosa como esa permitiría el ingreso de ángeles contemplativos y de demonios devoradores, donde se conjuga contemplación del vacío y deseo sin objeto. Un buen ejemplo, al menos de lo que es posible imaginar, es una escena de danza contemporánea, allí el tiempo inventa sus propias medidas y en cuanto las funda las transforma, radicalizando la obsolescencia de la medida más que generando un vacío de medida, pues la danza contemporánea “antes que repetición de lo mismo, es la inducción de un sujeto en suspenso, creador del espacio y del

tiempo en que se produce” (Le Breton, 2010, pág. 110). Habría que recordar la distinción que establece Deleuze (2004) entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo para pensar en ese vacío posible como manifestación de “estado puro” del tiempo que “pierde los estribos”. Los estribos no serían sólo la utilización del tiempo como unidad en el mundo diegético, sino también el hecho de que la correspondencia entre el tiempo de la producción y el tiempo del drama configuren una concepción única del tiempo, arrojándonos, finalmente, a la idea de que vivimos un solo tiempo, una realidad, un mundo posible, ¿el mejor de todos?

6. El tiempo invertido: la mediación

Quizás, es preciso agregar que la experiencia estética en el teatro, al entenderla, insisto, no por la experiencia frente a un objeto estético solamente, sino por el recorte y distancia que genera del cotidiano y su concepto vulgar de tiempo, comporta una exaltación inherente del tiempo como radicalidad del ahora. El efímero saber de las prácticas escénicas, aquel que se genera en la simultaneidad de producción y recepción, aquel que ocurre mientras dura y acaba cuando acaba, posee en sí esa exaltación. Las artes escénicas, en ese sentido, nunca han puesto en desequilibrio la inversión de tiempo del artista y del espectador en tanto presencia. Boris Groys propone pensar ese desfase de esfuerzo y tiempo en artes visuales a propósito del desarrollo tecnológico y la aparición de la fotografía y el video digital. Primera escena: “Después de que el artista hubiese dedicado largo tiempo y mucho esfuerzo a la creación de una pintura o una escultura, al espectador se le permitía consumir su trabajo sin mucho esfuerzo y con una sola mirada.” (Groys, *De la imagen al archivo-imagen -y de vuelta. El arte en la era de la digitalización*, 2012, pág. 23). Luego, segunda escena, a partir del surgimiento de la fotografía y el ready-made el artista “se posicionó a sí mismo en el mismo nivel que el espectador en términos de una economía temporal” (Ídem.). Tercera escena, surgimiento de la cámara digital, “el espectador debe ahora dedicar más tiempo a mirar las imágenes, que el artista a producirlas.” (Ídem.). En ese sentido, diríamos: en artes escénicas el desequilibrio de trabajo, tiempo y energía no existe previo a la idea misma de escena, existe previo a un modelo particular de producción, una vez más: el dramático. Aunque, por otro lado, podamos pensar la propuesta de Groys más allá del acontecer del hecho escénico. Lo que en un montaje tradicional podía significar un periodo de 6 meses (por dar un plazo convencional) en ensayos o trabajo previo, puede reducirse en la medida que se incorporan dispositivos que ponen en tensión el aquí y ahora del teatro. Podríamos entender esto como un desplazamiento de estrategias que borra la frontera entre proceso y obra. Los elementos ya no son necesariamente prediseñados y predispuestos para ser re-presentados en la “obra”, sino preparados o seleccionados para ser presentados. Que mejor ejemplo para esto que el arte de performance donde la inversión de tiempo previa es considerablemente menor a la del teatro e incluso en algunos casos nula. “Actor” y “espectador” están allí en pleno equilibrio de inversión de tiempo, al punto de convertirse en “participantes” tanto los unos como los otros. El tiempo no sólo los reúne, sino que, además, en ese equilibrio

de inversión, les arrebató su rol definido. Llevando aún más allá el asunto podemos pensar en las performances duracionales, donde esta relación sufre una exaltación a la vez que “tematiza” el tiempo en la medida que pone en evidencia la duración.

Volvamos sobre la obsolescencia, esa caducidad instantánea sería borroneada por la diégesis sin poder concretar tu desaparición, pues, unidades, medidas, cadenas de producción y programación de noticiero no pueden suprimir la idea de que “el tiempo es lo que ‘no es’” (Derrida, 2015, pág. 49) y, de ser, no es más que instante o es siempre ahora y aun así “Si se piensa el tiempo a partir del ahora, hay que concluir que el tiempo no es” (Ibíd. pág. 50). El principal argumento aquí es el mismo que revisamos en Sartre: “El ahora se da, a la vez, como lo que no es más y lo que no es todavía” (Ídem.), la emergencia de esa forma de experimentar el tiempo es la que permite pensar la presencia en un teatro de “el tiempo vacío”, de una radicalidad capaz de poner en duda el hecho de que “La escena teatral siempre ha oscilado entre la inmediatez y la mediación, la realidad y la ficción” (Féral, 2016, pág. 15). Diríamos, en el teatro, el tiempo como duración es una bomba en los cimientos de la mediación, la escena del ocio es una declaración de guerra contra el drama.

7. El tiempo del rito: el margen

Si bien hemos intentado establecer características y, sobre todo, distancias entre el tiempo de la escena y el tiempo del teatro dramático en términos radicales, parece pertinente detenernos en algunos asuntos distantes de esa radicalidad pero que, de todos modos, “traen agua a nuestro molino”. Fischer Lichte, a propósito del problema de la temporalidad, repara en la progresiva desaparición de los intermedios o de la subida y bajada del telón: “Sin duda la renuncia al telón y a los descansos tiene que ver tanto con el realce del bucle de retroalimentación autopoietico como con la emergencia de la materialidad” (Fischer-Lichte, 2011, pág. 264). Elementos tan específicos como estos permiten pensar buena parte de la crisis del drama moderno y el ingreso de nuevos problemas al teatro. Si el teatro no produce artefactos sino acontecimientos, habría que pensar cuando comienzan y terminan éstos. Para pensar ese ingreso y salida del “margen” que propicia la “obra” y, en general para pensar el teatro como acontecimiento, Fischer-Lichte utiliza la idea de liminalidad propuesta por Arnold van Gennep y desarrollada por Victor Turner para pensar los ritos de paso. La autora repara en las estrategias desarrolladas por Richard Schechner y otros directores para trabajar con las fases preliminares y posliminares. Ingresa aquí otro problema en torno al tiempo.

Podemos pensar el reemplazo de la utilización del telón por estas estrategias, sin embargo, surge necesariamente la pregunta por el inicio y término de ese acontecer. Podemos concebir, primero que nada, esa frontera como un territorio y, en ese sentido, renunciar rápidamente a establecer un límite claro de inicio y fin, pero, podemos también, pensar los

elementos que constituyen “obra” antes y después de la misma. En ese sentido, podemos entender, por ejemplo, los materiales de difusión de un montaje. Si entendemos estos espacios no sólo como meras estrategias publicitarias, sino como parte de la obra o al menos como parte del discurso del autor, habría que preguntarse por las expectativas tanto del artista como de los potenciales espectadores. Un ejemplo, cuando la difusión de la obra *Realismo de Teatro de Chile* declara que en la obra se está: “Entendiendo el escenario como un lugar para poner a prueba conceptos surgidos del pensamiento filosófico contemporáneo”, podemos imaginar que supone en sus posibles espectadores ciertas competencias, al menos, en torno a la filosofía contemporánea¹³. Luego, el potencial espectador que se encuentra con un texto como aquel debe decidir qué hacer con eso, si instruirse al respecto, leer, ver algún documental sobre filosofía, etc., sea como sea, diremos: la obra ya ha comenzado.

Fischer-Lichte aborda también el tiempo posterior al acontecimiento cuando reflexiona en torno al potencial transformador del teatro en tanto rito, cuanto demoran en reestablecerse los marcos de interpretación que el teatro o la performance han logrado suspender, si vuelven a su estado anterior, se fijan en el uso dado en la experiencia o sufren pequeños ajustes. Diremos: la obra aún no ha terminado.

8. El tiempo de la experiencia: la ausencia

Rancière, a propósito de un artículo en torno a la obra de *Alfredo Jaar* y en consecuencia argumentativa con otros textos anteriores, propone que aquella idea de que estamos saturados de imágenes de guerra, hambre, masacre, etc. no es tal. Más bien de lo que estaríamos saturados, a través de los medios de comunicación-información, es de un ordenamiento particular de informaciones y voces de expertos de todo tipo hablando de imágenes que en realidad nunca vemos: “Se les acusa de ahogarnos con un mar de imágenes. Pero lo que hacen es todo lo contrario” (*Rancière*, 2014, pág. 74), Luego, entonces: “No se trata, así, para el artista, de suprimir el exceso de imágenes, sino de poner en escena su ausencia” (*Ibid.* pág. 71). Al proponernos el tiempo como punto de acceso al teatro contemporáneo y a un tipo radical de teatro fuera del drama, una afirmación como ésta resulta de suma resonancia.

Suprimamos la imagen de guerra y pongamos en su lugar la experiencia y específicamente la experiencia-tiempo. Diríamos, no estamos, como se cree, saturados de experiencias¹⁴, mucho menos de experiencias-tiempo. Estamos saturados de modos particulares

¹³ Alguien podría argumentar que la experiencia teatral no se basa sólo en la interpretación, estaríamos de acuerdo, sin embargo, no podemos pretender, a estas alturas de la discusión, que el teatro, ni la danza incluso, sea “pura” experiencia sensible.

¹⁴ Es interesante constatar al respecto como restaurantes, barberías o boutiques han incorporado el término “experiencia” para definir el producto que ofrecen.

de entender la experiencia (de consumo) y de sus modos de ordenarlas. Entonces, diríamos, para el artista no se trata de suprimir la idea de experiencia sino de poner en escena su ausencia, el teatro dramático colabora en ese ordenamiento de las experiencias. Pensemos, entonces, en qué consiste poner en escena la ausencia de la experiencia-tiempo. Pues, lo primero sería tomar la distancia radical respecto al drama, como hemos propuesto en estos párrafos, luego, “tematizar”, así como lo hacen las performances duracionales, el problema del tiempo en -y a través de- la experiencia. Una escena sin tiempo como medida pone en escena la ausencia de la experiencia-tiempo en la vida cotidiana y pone a los individuos tanto frente como en esa experiencia, exigiendo de ellos todo de lo que están dotados: “iguales ojos para ver, oídos para escuchar y cerebros capaces de conectar imágenes, sonidos y significaciones”. (Ibíd. pág. 74). Esa puesta en escena de la ausencia es un ordenamiento variable de materiales para experimentar el tiempo, no el reforzamiento de un modo particular de ordenamiento de la experiencia. Se trata de un tiempo que hacen juntos actores y espectadores, el ocio es aquí la manifestación más radical de esa ausencia. A través de ese ocio la escena estaría en su máximo potencial en tanto arte, estaría, en términos de Adorno (2004), siendo más que nunca la antítesis social de la sociedad. Visto así, las artes escénicas son la antítesis temporal del tiempo¹⁵.

Bibliografía

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Balme, C. (2013). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, Colección Ediciones Apuntes.
- Deleuze, G. (2004). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (2015). *Tiempo y presencia*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- Féral, J. (2016). *Teatro y violencia ¿Una mediación imposible?* Santiago: Frontera Sur Ediciones.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Gouhier, H. (1956). *La esencia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, Estudios Teatrales N° 1.

¹⁵ Este ensayo ha pasado a formar parte de los materiales esenciales de la próxima puesta en escena del Colectivo Artístico Teatro Kapital (<http://teatrokapitalchile.wixsite.com/teatrokapital>) y ha dado nombre a la misma. *La escena del ocio* será el proyecto creativo correspondiente a la tesis para obtener el grado de Magíster en Artes mención dirección teatral de la Universidad de Chile, en la cual se abordan el problema de la presencia, la liminalidad y la apertura y se trabaja con recursos provenientes de documentos, problematizando la lógica de archivo y poniendo en juego la transmedialidad a través del teatro, la danza, el arte de performance, la música y el audiovisual. *La escena del ocio* se presentará el 15, 16 y 17 de diciembre de 2016 en la sala Tennyson Ferrada del centro Cultural Estación Mapocho.

- Groys, B. (2012). *De la imagen al archivo-imagen -y de vuelta. El arte en la era de la digitalización*. En A. y C. Castillo y Gómez-Moya (ed.), *Arte, archivo y tecnología* (págs. 13-25). Santiago: Universidad Finis Terrae.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago : Metales Pesados.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- Rancière, J. (2014). *El teatro de imágenes*. En Alfredo Jaar. *La política de las imágenes* (págs. 69-89). Santiago: Metales Pesados.
- Rella, F. (1992). *El silencio y las palabras*. Barcelona: Paidós.
- Ruiz, R. (2000). *Poética del Cine*. Santiago: Sudamericana .
- Sabato, E. (2003). *La resistencia*. Buenos Aires: Booket.
- Sartre, J.-P. (1961). *El ser y la Nada*. Buenos Aires: Iberoamericana .
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Madrid: Katz Editores.
- Sontag, S. (2012). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Szczygiel, M. (2011). *Gottland*. Barcelona: Acantilado.

Anexo 2 /

Fotogramas de “La escena del ocio, una declaración de guerra contra el drama”





