



**Universidad de Chile
Facultad de Artes
Programa de Magister en Artes con mención en Dirección Teatral**

El Teatro-Performance de Alberto Kurapel y Paula Aros: Una comparación evolutiva de contextos y metodologías.

Tesis presentada para optar al Grado de Magíster en Artes con
mención en Dirección Teatral.

Camille Claude Celsi

Profesora Guía: Daniela Capona Pérez

Profesor Guía: Dr. José Luis Olivari Reyes

Diciembre 2013

**A la casa de mi infancia, sus rincones, mis guaridas.
A toda la historia que habita una esperanza en nuestros muros,
aquellos que sin embargo, provienen del amor.**

A mi madre.

**Porque ella es y será siempre
el hogar.**

Agradecimientos

Oriella Celsi Tasso, Domingo Burgos Salas, Lucas Claude Celsi, Camila Iza, Patricio Narváez, Dra. Verónica Sentis, Pablo Cabrera, Daniela Capona, Dr. José Luis Olivari Reyes, Paula Aros Gho, Alberto Kurapel, Natalia Cament, Marjorie Ávalos, a todos los espectadores que asistieron a “Desprendimientos” y a los vecinos que escucharon los gritos de los ensayos y que fueron parte, sin siquiera sospecharlo, de nuestra propuesta de Teatro-Performance.

ÍNDICE

Índice.....	4
Resumen.....	7
Introducción.....	8
1. Capítulo I: Introducción a la Performance: Aproximaciones, Definiciones y Anti-definiciones.	
<i>Antecedentes:</i>	
1.1 Futurismo.....	10
1.2 Dadaísmo.....	19
<i>La Performance instaurada en el mundo:</i>	
1.3 Body-Art.....	27
1.4 Arte de la Performance.....	35
<i>La Performance en Chile:</i>	
1.5 Escena de Avanzada. CADA y sus bordes.....	42
2. Capítulo II: Teatro Posdramático. Rescates y Reinterpretación de una tradición ajena.	
2.1 Definición de lo Posdramático. La dimensión textual del teatro. Los límites entre representación y presentación.....	52
2.2 Actuación/No Actuación. Los límites entre el rol y la persona.....	72
2.3 El tiempo presente en el Teatro Posdramático. La Co-presencia....	76
2.4 Arte y Vida. El Proceso y el Riesgo. El Acto Vivo.....	82

3. Capítulo III: Alberto Kurapel y Paula Aros: Dos modos de hacer Teatro-Performance.

3.1	Alberto Kurapel y Paula Aros: Sus biografías.....	90
3.2	Alberto Kurapel y Paula Aros: Sus metodologías.....	112
3.2.1	Puntos de encuentro entre ambos autores. Ejemplificación con algunas de sus obras.....	151
3.2.1.1.	Fusión entre arte y vida.	
3.2.1.2	Configuración de los personajes-no personajes. La actuación y la no-actuación	
3.2.1.3	El aspecto medial	
3.2.1.4	El bilingüismo	
3.2.1.5	El autor como intérprete.	
3.2.1.6	Espacio no tradicional.	
3.2.2	Puntos de desencuentro entre ambos autores. Ejemplificación con algunas de sus obras.....	168
3.2.2.1	Contextos. Lo serio y lo cómico.	
3.2.2.2	La Representación y la Presentación como aspectos de la Copresencia.	
3.2.2.3	El uso del texto. La improvisación como herramienta.	

4. Capítulo IV: Proyecto creativo: La metodología performática en movimiento. Lo recuperado y lo abandonado.

4.1	Resumen de la obra.....	175
4.2	Ensayos y configuración metodológica “El Texto como Ancla”.....	180
4.3	Lo Recuperado de las Metodologías estudiadas:.....	182
4.3.1	Espacio No Tradicional.	

	4.3.2	Fusión entre Arte y Vida. El Aspecto Autobiográfico.	
	4.3.3	Personajes-No-Personajes.	
	4.3.4	La Relación con el Público.	
	4.3.5	El uso del texto. La improvisación.	
4.4		Lo Abandonado:.....	195
	4.4.1	El Autor como Intérprete.	
	4.4.2	El Bilingüismo.	
	4.4.3	El aspecto Medial.	
	4.4.4	Conclusión “Desprendimientos”	
Conclusiones.....			200
Bibliografía.....			202
Anexo.....			205

Resumen

El primer objetivo de esta tesis es hallar en la historia del arte aquellos antecedentes que permitieron el surgimiento de lo que se ha denominado Teatro-Performance, de manera de poder comprender cómo y por qué se llegó a esta formulación teórico-práctica. Así, nuestro segundo objetivo es poder comprender de qué se trata el Teatro-Performance, cuáles son sus características y fundamentos, para poder acceder a nuestro tercer objetivo, que tiene que ver con el poder aproximarnos a nuestros dos objetos de estudio: Alberto Kurapel y Paula Aros. De estos autores pretendemos extraer una metodología que permita la sistematización de elementos prácticos y teóricos que sirvan para la producción de creaciones teatral-performativas. De esta manera, el cuarto objetivo es poner a prueba la metodología investigada en una creación propia de una pieza de Teatro-Performance.

Introducción

Para efectos de este trabajo comenzamos revisando los antecedentes del Teatro-Performance, los cuales encontramos en la historia del arte. Así, es el futurismo el primer antecedente del cual hablamos en tanto que en sus postulados podemos encontrar similitudes con la propuesta teórico-práctica de nuestros dos objetos de estudio: Alberto Kurapel y Paula Aros. Así, decimos que el primer manifiesto futurista apareció publicado en 1909 por el precursor del futurismo Filippo Tommaso Marinetti. En éste, los futuristas resaltaron el rechazo ante cualquier tradición, la glorificación de la destrucción como construcción, el rechazo de la noción de museo como el espacio de la institución, la glorificación de lo viril, de la máquina, la velocidad para encontrar lo nuevo y lo regenerador. De esta manera, apelaban a la necesidad de crear formas nuevas en una mixtura de las diferentes disciplinas artísticas, de manera de poder expandir los límites del arte en un derrocamiento de las jerarquías que pasaba también, por la relación con el público.

Continuamos con el dadaísmo, del cual decimos que tuvo un alto grado de relación con el contexto. Así, sus postulados más importantes pasaban por un ataque agresivo ante lo establecido por la institución, de manera de poder estimular el surgimiento de lo nuevo. La idea era destruir para poder construir. El arte era concebido como evento y no como objeto en tanto que no querían ser vendibles sino que promulgar un estilo de vida. Así, el cuerpo obtuvo relevancia en la medida en que hablaban desde allí, fundiendo de manera concreta el arte con la vida. Acogieron las ideas de lo lúdico, del juego, del error y la imprecisión, así como también, las ideas de lo feo, de la incomodidad, en una relación particular con el público y en una mezcla de las artes a modo de *collage*, lo que resultó escandaloso para la época.

Es el *body-art* el tercer antecedente que rescatamos y del cual decimos que, tal como su nombre lo indica, fue el cuerpo su instrumento de trabajo más relevante. Así, desde el cuerpo, el *body-art* se encargó de denunciar la violencia del sistema, aludiendo a un contexto y a una manera de concebir el arte con la que no estaban de acuerdo. De este modo, se propusieron generar en el espectador emociones y sensaciones fuertes que

despertaran a un público que consideraban dormido, para así lograr provocar un cambio ideológico y una expresión sentida de un contexto que padecían.

El cuarto antecedente que rescatamos es el arte de la Performance en cuanto tal, el cual surge desde el intento de desestructuración de la propuesta aristotélica del principio, el medio y el fin. Su idea era ser indefinible y surgir desde lo novedoso, sin antecedentes, sino que desde un presente que no acoge ningún tipo de demanda del pasado. Así, se abrieron a la posibilidad de la hibridez y a la posibilidad de que cualquier objeto es susceptible de ser utilizado con fines artísticos.

Por último, observamos cómo llegó la Performance a Chile, ante lo cual es imprescindible hablar del contexto político de nuestro país entre los años 1973 y 1990. Así, abordamos lo que sucedió con el colectivo de arte CADA que fue fundamental para el despliegue de esta disciplina y que tuvo una estrechísima vinculación con el contexto.

De este modo, en el segundo capítulo continuamos refiriéndonos a lo que es el Teatro-Performance en cuanto tal, preferentemente desde la teoría de Hans-Thies Lehmann. Intentamos hacer una definición de lo que se concibe como lo Posdramático, aludiendo a la dimensión textual del teatro, así como a los límites entre representación y presentación. Así también, reflexionamos sobre los límites entre la actuación y la no actuación, diferenciando lo que es el rol/personaje versus lo que es la persona en cuanto tal. Abordamos el sentido de la co-presencia y de la consciencia del tiempo presente en el Teatro-Performático, así como también, la importancia de la vida para el arte.

En el tercer capítulo introducimos a nuestros dos objetos de estudio, abordándolos primero desde sus biografías para posteriormente, dar paso a sus metodologías. De esta manera, encontramos los puntos de encuentro y de desencuentro de ambos autores, de manera de poder encontrar lo propio del Teatro-Performance en aplicaciones diferentes. Así, observamos cómo el Teatro-Performance puede ser utilizado como herramienta metodológica en versiones disímiles que sin embargo, siguen siendo teatral performativas.

De este modo, nuestro quinto capítulo alude a una propuesta de creación de Teatro-Performance en la cual ponemos a prueba la metodología estudiada corroborando o no la riqueza de las herramientas que esta teoría ofrece.

Capítulo I

1. Introducción a la Performance: Aproximaciones, Definiciones y Anti-definiciones.

Antecedentes:

1.1 Futurismo:

Nos parece importante aludir al futurismo en este estudio en la medida en que lo entendemos como un antecedente relevante de los postulados performáticos. De esta manera, entenderlo en sus aciertos y desaciertos nos permitirá introducir el tema que nos convoca: el del Teatro-Performance que realizan Alberto Kurapel y Paula Aros, nuestros dos objetos de estudio. Para esto, hemos decidido remontarnos al pasado, y así verificar dónde puede haber un origen de esto que se ha denominado Teatro-Performance y que pareciera tener tanta fuerza para los artistas de nuestro tiempo.

Comenzaremos diciendo que durante la historia del arte ha sido recurrente el oscilamiento entre la tradición y la ruptura de la misma, lo cual los futuristas a quienes queremos aludir, se propusieron prolongar. En definitiva, queremos dar cuenta del continuo que ha sido este movimiento de lucha y defensa, el que pareciera ser tremendamente fructífero ya que posibilitaría el nacimiento constante de nuevos postulados creativos. No es de extrañar, por tanto, que el futurismo surgiera de esta misma manera, en un afán revolucionario de búsqueda de la originalidad. Diremos del futurismo por tanto, que su gran precursor fue Filippo Tommaso Marinetti (Alejandría, Egipto, 22 de diciembre de 1876 – Bellagio, 2 de diciembre de 1944) quien publicó en 1909 su manifiesto futurista en el periódico parisino *Le Figaro*. En este manifiesto del movimiento que aspiraba a ser universal, aparecieron

revelados los puntos claves de la propuesta creativa que pareció ser extremadamente rupturista y categórica. Dentro de estos puntos claves, estaba lo que ya hemos propuesto como una constante en la historia del arte: el rechazo ante cualquier tradición de noción histórica artística. Es así como en este manifiesto se postulaba algo novedoso e inquietante: la glorificación de la destrucción en tanto que sólo a través de ella se consideraba la posibilidad de construir. Rechazaban también, la noción de museo, puesto que lo consideraban como el espacio artístico propio de la institución instaurada. Esta institución era, para los futuristas, la responsable de hacer que el arte cayera en una *conserva cultural*¹ nefasta para la creatividad, la cual comprendemos que necesita a la espontaneidad regeneradora y nueva, sin embargo, en el caso de los futuristas, esto tenía que ver con una agresividad violenta. Era desde el ímpetu de la fuerza viril, del mundo de las máquinas y la velocidad que el arte encontraría el impulso regenerador. Sin esto el arte se volvería pobre, imitativo, con bajas posibilidades de interpelar al público, de comunicar un sentimiento actualizado que avanzaba junto con los tiempos. De esta manera, el arte del museo sería un arte muerto, rodeado de cementerios, tal como estos artistas postulaban en su manifiesto.

-Queremos ensalzar al hombre que lleva el volante, cuya lanza ideal atraviesa la tierra, lanzada también ella a la carrera, sobre el circuito de su órbita.

-Es necesario que el poeta se prodigue, con ardor, boato y liberalidad, para aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales.

¹ El término “conservas culturales” es adquirido de la teoría del Psicodrama, paradigma de la Psicología del que se deriva una teoría, un método y una técnica. El padre creador del Psicodrama es el psiquiatra Jacob Levi Moreno (1889-1974), quien nos dice lo siguiente: “(...) el ser humano espontáneo y creador es el hombre sano porque no queda atrapado en “conservas culturales”, sino que siendo capaz de adaptarse a lo social, desarrolla respuestas creativas que respetan sus necesidades.” Reyes, Gloria: Psicodrama, Paradigma, Teoría y Método. Editorial Cuatro Vientos, Chile, 2005. Pp 13. De este modo, entendemos por “conservas culturales” aquel “deber ser” que impone la cultura y que limita al ser humano en el desarrollo de su sí mismo espontáneo, rigidizando su conducta. Esto, extrapolado al arte, nos sirve para comprender cómo la imposición de lo hegemónico puede coartar la creatividad de los artistas, dejando estancadas las creaciones en una actividad rígida y aprendida que no actualiza las pulsiones internas de los creadores, empobreciendo nuestro panorama cultural.

-No existe belleza alguna si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para forzarlas a postrarse ante el hombre.²

Es por esto que el futurismo apeló a la necesidad de crear formas nuevas, expandiéndose a todas las maneras de arte posibles. Así, hicieron una mixtura de medios, en donde la palabra, la imagen, el sonido, eran susceptibles de ser inmersos en una misma obra. Ésta como soporte, por ejemplo, podía estar usando a la pintura, pero no por eso se iba a quedar solamente en la pintura. La idea de los futuristas era expandir los límites del arte, y fue en esa fusión de los medios que proponían, que lograban hacerlo. Un cuadro puede ir más allá de los límites de un marco y desembocar en un espacio fuera de sí mismo, fuera del museo, en lo que lo artístico pasa a ser un acontecimiento y no un hecho aislado. Nos referimos a que, por ejemplo, el hecho de exhibir un cuadro en la calle, fuera de un museo o de una galería, como lo hicieron varios futuristas de la época, implica un acontecimiento artístico que expresa desde el hecho mismo de estar en la calle, así como involucra la presencia del artista sosteniendo el cuadro que presenta y al mismo tiempo, involucra el contexto que lo rodea. Así, el cuadro dice más que lo que dice sólo por sí mismo. Su contexto de presentación también imprime un sello al discurso.

-La literatura exaltó, hasta hoy, la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de corrida, el salto mortal, el cachetazo y el puñetazo.

-Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia.³

² Manifiesto Futurista, 1909. Traducción de Corleto, Ricardo. Pontificia Universidad Católica de Argentina, 2003.

³ Manifiesto Futurista, 1909. Traducción de Corleto, Ricardo. Pontificia Universidad Católica de Argentina, 2003.

Así vemos cómo en el futurismo, había un fuerte hincapié en la concepción de la modernidad, en la máquina, en el ritmo acelerado que explícitamente sugerían los nuevos tiempos que el arte intentaba acoger y re-coger. Estaba la idea del dinamismo, del movimiento como potencia constructora que buscaba una nueva manera de hacer arte. “La preocupación futurista por romper con el pasado insistía en hallar un nuevo método de representación, y tardaron cierto tiempo en descubrirlo.”⁴ De algún modo, los futuristas tuvieron mucho que agradecerle al cubismo, pues al usar la geometría con la intersección de planos se estaba aludiendo al movimiento como aspecto relevante en la creación, aspecto que los futuristas quisieron rescatar, pues en su búsqueda de formas nuevas estaba la idea del tiempo que tan bien supo aprovechar el capitalismo venidero.⁵ De esta manera, el futurismo y la política estaban fuertemente entrelazados, pues el arte que unido al contexto en sus ideas capitales concibe a la creación como un manifiesto vociferante que tiene que ver con la ética, con el modo en el que vivimos y concebimos al otro, con el modo en el que nos insertamos como agentes activos del mundo, está inevitablemente uniéndose a lo político. En este caso, Marinetti comulgaba con las ideas fascistas:

La política y el futurismo estaban estrechamente entrelazados. El *collage* de Carrá, de 1914, *Palabras en libertad; manifestación intervencionista*, que era tanto un *collage* como un poema de palabras libres, evocaba la atmósfera carnavalesca de una manifestación política. Muchos futuristas tomaron parte en manifestaciones entre 1914 y 1915, exigiendo la entrada de Italia en la guerra. Marinetti cultivó su amistad con Mussolini, y ambos fueron arrestados en 1915 con Carrá después de un discurso intervencionista. (...) Marinetti continuó al lado de Mussolini, pero dejó a los futuristas cuando éstos abandonaron el fascismo en 1920. Más adelante insistiría en que el futurismo expresaba el “espíritu dinámico” del fascismo.⁶

De esta manera, consideramos que este movimiento tuvo expresiones controversiales y nefastas, tales como el aplaudir la violencia y discriminar a la mujer hasta vejarla. Es por esta razón que el movimiento es rescatable, para nosotros, desde la perspectiva que atañe a

⁴ Dempsey, Amy: *Estilos, escuelas y movimientos*. Editorial Contrapunto, 2002, Barcelona. Pp 88

⁵ La frase “El tiempo es oro”, creada por el estadounidense Benjamín Franklin, y tan comúnmente utilizada en nuestros tiempos, da cuenta de lo que referimos.

⁶ Dempsey, Amy: *Estilos, escuelas y movimientos*. Editorial Contrapunto, 2002, Barcelona. Pp 91

lo performático, en tanto fuertes rupturistas de la tradición que permitieron ampliar las posibilidades artísticas integrando las diversas disciplinas. Si bien es cierto, y como hemos referido anteriormente, en la historia del arte ya había habido rupturistas de la tradición, para nosotros los futuristas son importantes en esta amplitud artística que propusieron y que permitió el surgimiento de más teorías y prácticas artísticas. Los consideramos como uno de los antecedentes directos del Teatro-Performance, tema que nos convoca, y en el cual indagaremos profundamente más adelante. Sin embargo, no estamos a favor de los postulados políticos propuestos por el futurismo, aquellos que enaltecían la destrucción del otro y que denigraban a la mujer.

Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer.⁷

Por otro lado, posteriormente, la Performance también tendrá que ver con lo político, puesto que se plantea como un arma en contra del arte establecido y ha tenido como base, tal como nos dice Goldberg, siempre a la anarquía.

En el futurismo los pintores comenzaron a ser intérpretes en tanto que se valoraba el momento presente de la expectación, esto es, se hacía activos a los espectadores y por tanto, también, a los realizadores. La fuerte relación que el futurismo alcanzó con el público, en la que, por ejemplo, se buscaba el abucheo antes que el aplauso, pues la idea era remecer a un público dormido y cómodo, va a dar inicio a una fuerte idea en la Performance. Esta tiene que ver con la relación que se pretende sostener con el público en la que a éste se le ofrece un derrocamiento de las jerarquías, en la medida en que se comprende que están todos (actores y espectadores) presentes en un aquí y ahora común en el que no existe más la cuarta pared. Por lo mismo, el público podría intervenir cuando quisiera. Ahondaremos en este punto más adelante.

Por otro lado, el teatro de variedades era admirado por los futuristas. Esto, debido a que en este teatro no había padres directos que los influenciaran, lo que los hacía libres de

⁷ Manifiesto Futurista, 1909. Traducción de Corleto, Ricardo. Pontificia Universidad Católica de Argentina, 2003.

tradición y por lo tanto completamente originales. Además, se permitían mezclar todo tipo de disciplinas artísticas, lo que les daba mayor posibilidad inventiva y demostraba una flexibilidad propia de aquel que no sigue una institución normada. Se añade, por tanto, el gusto que tenían por el anti-academicismo, y el hecho de tener conciencia de esto y valorarlo, lo consideramos como una gran paso en la concepción artística reinante del momento. Por otro lado, en esta época algunos artistas empezaron a acoger el arte de los ruidos, lo que llamó la atención de los futuristas, los que añadiéndose a este gusto sonoro manifestaron que los ruidos de las máquinas, tan admiradas por ellos, trascendían el sonido sin sentido existente *per se* en todas las cosas, convirtiéndose de esta manera, en música. Este aspecto también será relevante para el arte performático posterior, en el que se le dio cabida al arte sonoro que experimentaba con las posibilidades acústicas. Por otro lado, en el arte futurista se buscaba integrar las figuras que hacían de intérpretes con los diseños escenográficos, haciendo títeres mecánicos, por ejemplo, con escenografías movibles. Hubo performance futuristas que en 5 minutos eran capaces de pasar por 49 escenarios diferentes, lo que nos demuestra el hincapié que hacían en el espacio. Era fundamental para ellos la simultaneidad, que como decía Prampolini, pasa por un sincronismo psicológico que llegue al alma del espectador. Una misma obra podía estar ocurriendo en tres escenarios simultáneos.

En Rusia, el futurismo llegó por el año 1912. Poetas y pintores jóvenes de este país, hicieron el primer manifiesto futurista denominado *Bofetada al gusto del público*. Aquí, se insistía en la idea de usar espacios reales y materiales reales como el cuerpo, por lo que se debían rechazar los pinceles y la tela quedaba excluida como soporte, lo cual poco a poco se irá haciendo cada vez más necesario y utilizado.

A pesar de haber llegado a las diversas partes del mundo a tiempos diversos, lo principal del futurismo es que rechazaba lo tradicional para hacer un hincapié en la modernidad contemporánea, donde la máquina y el movimiento fueron conceptos fundamentales, por lo que la calle, la fábrica, todo tipo de máquinas y objetos que aludieran al tiempo presente eran muy valorados. Además, todas las artes se fundieron para poder dar cuenta de un arte nuevo, un arte sin origen que no tenía padres sino que nacía de la nada novedosa, de la idea de un *futuro* y no más de un pasado, por lo que se enaltecía mucho la idea de la originalidad, denostando al museo.

Se indica que el futurismo dura aproximadamente, en su fase más creativa, hasta 1914 y uno de los grandes exponentes que de algún modo aportó a este movimiento que intentaba construir una nueva sociedad fue Alfred Jarry, quien fuera una inspiración para Marinetti en cuanto a la Patafísica que inventara el primer autor. La Patafísica de Jarry proponía una estética nueva en la que no había anclajes en ningún pasado y en la cual se estudiaban las soluciones imaginarias, esto es, aquello que percibimos como realidad se consideraba como un constructo mental, por lo que la distinción entre percepción y alucinación no existiría. La realidad sería aquello que ejerce dominio sobre la imaginación. Además, Jarry instaba al público a participar del espectáculo, alejándolos del rol pasivo que históricamente había tenido el espectador y que los futuristas también intentaron remecer. La idea era destruir lo sagrado, lo sublime del arte hegemónico para entregar el placer de la Performance que mezcla, que es libre, que es de alguna manera, más espontánea. Jarry se propuso acabar con la lógica de los escenarios creando un teatro nuevo, en el que el maquillaje, la actitud del actor, el escenario y la escritura dramática resultaron ser innovadores, puesto que había una crudeza intencional, una burla a los tabúes morales, un ataque a las instituciones y parodias. La intención era exaltar los instintos más despreciables del ser humano, en los que hay cobardía, avaricia, traición, ingratitud, egoísmo, antipatía, presunción, y todo en un estilo satírico que pareció novedoso para el público de la época. La propuesta apuntaba a que cada espectador imaginara su propia realidad, por lo que ofrecía escenas inconexas, incongruentes pero que eran fructíferas para la imaginación de cada espectador y que permitían tantas lecturas posibles como la cantidad de espectadores que presenciaron el espectáculo. Si bien es cierto, esto sucede en todo espectáculo, lo novedoso estaba en tener conciencia de ello. La idea era explorar el marco cotidiano de referencias y trastocarlas, llamando a un sentido de la irracionalidad en la que se podían encontrar verdades subjetivas.

A pesar de muchos aspectos novedosos y valorables que tenía el futurismo, volvemos a decir que estamos en desacuerdo profundo con su ética, en la medida en que validaba acciones de guerra y de discriminación muy condenables, las cuales caerían por su propio peso en el desarrollo de la historia, puesto que cuando la Primera Guerra Mundial daba cuenta de una matanza incontrolable, se hacía difícil seguir defendiendo a la violencia. De todos modos, su ética era machista, pues consideraba que las mujeres eran inferiores, lo que

no impidió, para el asombro de muchos, que hubiera un manifiesto de futurismo femenino escrito por la francesa Valentine de Saint-Point (1875-1953).

Los futuristas unieron diversos lenguajes, tales como el de la música con el lenguaje visual, por ejemplo, en tanto que consideraban que los colores podían ser representados por sonidos, así como el sonido tenía formas visibles y representables.

A la Performance le resultó tremendamente fructífero lo que los futuristas postulaban como medio expresivo para sus postulados teóricos. Los últimos, consideraban que había que desacomodar al público para así adquirir otro tipo de entendimiento no dormido y por lo mismo, amaban el abucheo en tanto que denotaba un público vivo, activo y no complaciente. El aplauso era entendido como algo mediocre.

El teatro sintético futurista intentaba comprimir, no abundar en los símbolos. Por ejemplo, sugerían condensar toda la obra de Shakespeare en una sola pieza teatral. La idea de las Performance futuristas era que el público se enfrentara al no entendimiento y por tanto, fuera un espectador activo en cuanto a la decodificación del resultado. Pretendían eliminar la técnica, invadir al público con confianza y sin respeto. La propuesta era la de un teatro nuevo, no ya de autor y de palabra sino que un teatro vivo, en el que se intentaba recuperar el valor semántico de la imagen antes que el valor semántico de la palabra. Esto lo lograban a través de la yuxtaposición, esto es el *collage*, en el que la cuarta pared no existía, era abolida en el intento de inclusión del público. Por otro lado, los movimientos corporales que utilizaban eran de *staccato*, pues intentaban asemejar las máquinas. Además, gesticulaban de forma geométrica, creando con el cuerpo cubos, espirales, etc.

En el manifiesto futurista de Marinetti de 1909 se avalaba el amor a la audacia, a la rebelión, a la energía de lo agresivo, al insomnio febril. Amaban la velocidad, el ardor, el lujo, la lucha. Valoraban la guerra, el patriotismo, el militarismo y despreciaban a las mujeres, como ya hemos mencionado. Querían destruir los museos, las bibliotecas y las academias y combatir el moralismo y el feminismo. El tono era exaltado y violento, agresivo contra el pasado y la idea era la energía vital que provenía de la originalidad.

Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria.⁸

La propuesta aludía a hacer un teatro dinámico mediante la compenetración de ambientes y tiempos diversos. Era importante para ellos, tal como lo será posteriormente para el Teatro-Performance, la concepción de fundir el arte con la vida. Consideraban que en la vida estamos llenos de contradicciones y que eso había que hacerlo ver en el teatro en tanto que la subjetividad está plagada de contradicción. Se proponía que cada persona del público tuviera su propia lectura de aquello que observaba, aunque las lecturas resultaran contradictorias, puesto que de ese modo, el teatro se acercaría más a la vida.

El futurismo va muy ligado a la Performance, como hemos esbozado y como podremos ver más adelante con más profundidad. Boccioni fue una figura relevante puesto que era un escultor futurista que fue a la guerra con fines artísticos, valorando sobremanera la desintegración y la explosión. Esto mismo, el hecho de que este artista fuera a la guerra en un acto de arte ya puede verse como una Performance, en tanto que es un acontecimiento contextual que traspasa el hecho mínimo de arte y lo lleva a la vida, fundiendo los límites y acogiendo a la contingencia directa.

De esta manera, podemos ver cómo el futurismo es un importante antecedente de lo que vendrá a ser la Performance, como planteamiento artístico articulado. El futurismo como la primera línea, el primer esbozo, la apertura iniciática de una nueva manera de ver el arte y de concebir su creación y producción, la cual será expandida y profundizada por los artistas venideros que adoptarán algunos de sus postulados, mientras que otros, para nuestro beneplácito, serán desechados.

⁸ Manifiesto Futurista, 1909. Traducción de Corleto, Ricardo. Pontificia Universidad Católica de Argentina, 2003.

1.2 DADAÍSMO:

*DADA es nuestra intensidad: que erige las bayonetas sin consecuencia la cabeza sumatral del bebé alemán; DADA es la vida sin pantuflas ni paralelos; que está en contra y a favor de la unidad y decididamente contra el futuro; sabemos sensatamente que nuestros cerebros se convertirán en cojines blanduzcos, que nuestro antidogmatismo es tan exclusivista como el funcionario y que no somos libres y gritamos libertad; necesidad severa sin disciplina ni moral y escupamos sobre la humanidad.*⁹

El Dadaísmo nos parece relevante para la comprensión del Teatro-Performance en la medida en que, al igual que el futurismo, lo consideramos como otro de sus antecedentes importantes. Esta vanguardia radicalizó algunos postulados futuristas, generó otros nuevos y permitió el despliegue de una creación más libre de academicismos mutilantes para la creatividad. Ante el contexto abrumador de la Primera Guerra Mundial, el futurismo decayó en su energía y dio paso al movimiento DADÁ, el cual tiene un alto grado de relación con el contexto. Esto debido a que surge, de algún modo, para demostrar el rechazo enérgico de algunos jóvenes hacia la violencia de la guerra, lo cual se opone a los postulados futuristas revisados anteriormente. La guerra, para los dadaístas, demostraba el gran fracaso de los valores y del sistema moderno y racional establecido, por lo que se proponía la anarquía, lo primitivo e irracional. Atacaban constantemente y de manera agresiva, todo aquello que hubiera sido establecido por el arte, a través de manifestaciones, recitales de poesía, conciertos de música ruidosa (que como ya mencionamos fue iniciada por los futuristas), exposiciones y manifiestos, todo lo cual se prefiguró desde el movimiento futurista. Se juntaban en reuniones íntimas, las cuales se llevaban a cabo con frecuencia en el *Cabaret Voltaire*. La idea era estimular el surgimiento de lo nuevo para poner fin de una vez por todas al pasado quieto, estancado, conservador, que no representaba a los jóvenes, a sus impulsos decisivos llenos de ideas impetuosas de cambios. De esta manera, el arte era considerado como evento y no como objeto, en la medida en que acogía al contexto de

⁹ Dempsey, Amy: "Estilos, escuelas y movimientos." Editorial Contrapunto, 2002, Barcelona. Pp 115

manera fundamental, y en la medida en que no quería ser vendible, sino que quería promulgar un estilo de vida, en el que se traspasaran las fronteras establecidas por la academia burguesa, haciendo del arte un modo de relacionarse con la vida. Esto es sumamente importante para el Teatro-Performance, puesto que en este se intenta exceder los límites artísticos impuestos tal como veremos más adelante.

El término *dadaísmo* se forjó en Zurich en 1916, aunque el origen de esta palabra tiene versiones encontradas. Algunos postulan que fue Tristan Tzara quien lo inventó al abrir un *Pequeño Larrouse* en una página al azar y dejar caer en él una gota. La palabra significaría caballo en un lenguaje infantil y además, una manía. Tzara dice lo siguiente en cuanto al dadaísmo:

Resumen del boxeo: danza cubista, ropas de Janco, cada persona con su propio gran tambor en la cabeza, ruido (...) poema gimnástico, concierto de vocales, poema susurrante, poema estático, orden químico de las ideas (...) Más gritos, el gran tambor, el piano y un canon impotente, ropas de cartulina que provocan la avalancha de la audiencia sobre sí misma en una fiebre puerperal interrumpida.¹⁰

A pesar del caos propuesto, existía un método. Éste consistía en una actitud satírica, al igual que los futuristas, quienes valoraban la agresión y la irreverencia provocadora, por lo que la ironía y los juegos de palabras eran muy buscados. En sus intertextos se reían, ironizaban, como por ejemplo sucede en la parodia que hace Duchamp de la *Mona Lisa*, a la que le pinta encima bigotes negros. La idea era hacer interactuar paradójicamente lo visual y lo verbal. La fotografía que Man Ray saca a Marcel Duchamp es otro buen ejemplo, pues Man Ray hace de la imagen del cuerpo de Duchamp una obra de arte, dibujando en la cabeza de éste, una estrella verde, aunque la fotografía es sacada en blanco y negro. Esto es, de la imagen del cuerpo intervenido del artista se hace una obra de arte. La propuesta del dadaísmo más que nada es destruir y no construir, aunque si bien es cierto, la idea es destruir a modo de rechazo del pasado para poder así construir algo nuevo, tal como los futuristas también plantearon. Duchamp, quien es fundamental en este movimiento, estaba

¹⁰ Tzara, Tristan: "Siete manifiestos DADA" Editorial Fábula Tusquets, Barcelona, 2009. Pp 44

prefigurando una de las grandes discusiones que se tratarían posteriormente en el arte con sus trabajos, puesto que la imagen aparece como algo manipulable desde el punto de vista de la percepción. Sólo existiría la percepción y el público, los objetos se plantean no como objetos en sí, sino que como objetos inmersos en un contexto y susceptibles de ser leídos de diversos modos, lo cual se acerca a la Patafísica de Jarry, la cual ya abordamos en el subcapítulo anterior. Esto también se acerca a lo que planteará la Performance en cuanto a los distintos tipos de apreciación de la realidad, a las lecturas múltiples que pueden hacerse de una obra determinada, pues la percepción dependería de la subjetividad, y la subjetividad permite teñir lo percibido, dando un amplio espectro de posibilidades a una misma cosa o a un mismo evento. Sin embargo, la Performance, así como también otros movimientos artísticos, intentarán, al mismo tiempo, enaltecer la materialidad corporal en tanto presente vivo y concreto, como propuesta de un único tiempo asible. Si bien la percepción es subjetiva, el cuerpo sería concreto y estaría irremediamente presente en un aquí y ahora común a todas las subjetividades. Por tanto, habría algo inasible, disperso y diferente para todos, pero al mismo tiempo, lo único de lo que podemos jactarnos es del tiempo presente, que aparece como un fluir constante, inasible, pero contradictoriamente asible, en la medida en que es a lo único a lo que nos podemos atener con certeza.

Es importante referir la aparición de artistas que manipulan su imagen mediática, haciendo de su cuerpo, de su estilo, de su modo de comportarse una parte importante del arte que crearán. Esto es, el cuerpo del artista se pone al servicio del arte, para mostrarlo como un objeto social, dando cuenta, de diversas maneras, de un comentario acerca de la sociedad. Habrá distintos artistas que trabajarán de formas particulares su propio yo, dando cuenta a veces de teorías sobre el género, sobre la posición del cuerpo en la sociedad, develando el cuerpo como objeto, el cuerpo como algo vendible o bien como algo explotado. Esto es, se involucran íntimamente con el arte que realizan, lo que se une mucho a la idea del Teatro-Performance, puesto que nunca se salen del personaje y por tanto están fundiendo desde lo más concreto, el arte con la vida.

Es importante destacar los *ready-mades* de Duchamp, los cuales son objetos manufacturados que el artista usaba para generar un discurso en torno al arte. La idea era una indiferencia visual en la que se descontextualizaba a los objetos para presentarlos como piezas de arte, trastocando las concepciones de lo que se consideraba como arte. Un

ejemplo típico de estos *ready-mades* es el urinario denominado *La Fuente* (1917) que Duchamp muestra como objeto artístico en la exposición *Society of Independent Artist*, sin hacer nada más con el objeto que sacarlo de su contexto habitual y proponerlo como pieza de arte. Hizo lo mismo con una rueda de bicicleta, un portabotellas, un peine, etc.

Después de la Primera Guerra Mundial y como los dadaístas se dispersaron por el mundo, la actividad dadá se masificó. Las obras realizadas se caracterizaban por exacerbar la máquina y los objetos manufacturados, tal cual el futurismo. Había una marcada tendencia política, más fuerte en algunos que en otros, así como también se incorporaron fragmentos de la vida cotidiana. Se realizaron fotomontajes, con el exponente Hertfield o Herzfelde, quien se cambiara el nombre del alemán al inglés a modo de protesta contra el anti-britanismo existente en la época de la posguerra. Además, se dedicó a dar un espacio a la mujer, tan denostada por los futuristas, e intentó darle un lugar legítimo en el arte.

En Alemania fue muy importante Max Ernst quien organizó la primera exposición dadaísta en Colonia, Alemania. Hacia 1921 se reunieron en París muchos de los grandes exponentes dadaístas, como Tzara, Arp, Duchamp, Ernst, Man Ray y Picabia. Por estos años, el dadaísmo tenía una raíz más literaria y teatral, lo que hacía que se organizaran cabarets y festivales en los que se leía poesía dadaísta así como también, se realizaban obras de teatro dadá. Sin embargo, las disidencias dentro del grupo hicieron que éstos se separaran, aunque no por esto terminaron de hacer arte (muchos de los dadaístas se unieron al surrealismo). El enfoque artístico que ofrecía el movimiento dadá, en el que la libertad, la irreverencia, la experimentación, el cuestionamiento de la moral y la idea de que el arte puede ser creado a partir de cualquier cosa fueron fundamentales y captaron la atención de muchos artistas, además de ser primordial para el desarrollo de la Performance.

Lo importante en el dadaísmo fue la ironía, el sarcasmo, la simulación. La propuesta era ir contra el espíritu burgués conformista. Todo comenzó con la bohemia, esto es, la vida nocturna, en la que se criticaba la moral existente. “Al igual que mediante la escritura, el dibujo y la pintura, la revuelta pudo manifestarse también por la actitud, el gesto, el comportamiento.”¹¹

¹¹ Waldberg, Patrick: “Dadá, el surrealismo” Editorial FCE, México, 2004. Pp 14

No obstante, el dadá que es esencialmente anti-tradicionalista, de todos modos termina por insertarse en una tradición, lo cual al parecer también ha pasado con la Performance. Ésta busca precisamente no insertarse en la historia del arte para así no acabarse nunca. Busca no ser definible sino que indefinible y por tanto, no pasar a ser un objeto vendible que pueda corromper el espíritu artístico. “Parecería que ninguna tentativa de renovación, por más radical que sea, ha podido escapar a esta fatalidad.”¹²

Ahora bien, el contexto histórico en el que comienza el dadaísmo es el desarrollo de la primera Guerra Mundial, por lo que se vuelve universal en tanto que muchos artistas debieron emigrar. Dadá surge del espanto ante tanta masacre y por lo mismo se masifica rápidamente. La idea de la violencia, del absurdo, de la rabia blasfema se dio de una forma que no se había dado antes.

(...) hasta entonces, los movimientos de vanguardia, fuera cual fuese la violencia de su oposición a los sistemas establecidos, permanecían en una línea de pensamiento accesible a los ataques de sus adversarios; mientras que dadá arremete contra los fundamentos mismos del pensamiento, poniendo en duda el lenguaje, la coherencia, el principio de identidad, así como los soportes y los canales del arte tal y como podían concebirse antes de su irrupción en la escena pública. La dislocación de la sintaxis, la sustitución de las palabras por gritos, sonidos, exclamaciones y borborigmos; la preferencia que se da, en el arte, a los objetos encontrados, a los restos, a los desechos, con el fin de reemplazar a los objetos nobles; el insulto permanente al talento, al genio, con la secreta intención niveladora de una extinción de las jerarquías, y la idiotización elevada a la categoría de dogma, tales fueron los instrumentos de este furor negador que, llevado por su propio impulso, no debería tardar en negarse a sí mismo.¹³

En las presentaciones dadaístas, como comenta Waldberg, había mucho juego, error, imprecisión, bromas y chistes de parte de los actores y de los espectadores, lo que le daba un carácter lúdico al espectáculo que la Performance posteriormente va a rescatar. Para los amantes del dogma y del arte serio, dadá fue un escándalo y no sabían cómo tomarlo pues él entero era una contradicción.

¹²Waldberg, Patrick: “Dadá, el surrealismo” Editorial FCE, México, 2004. Pp 15

¹³ Waldberg, Patrick: “Dadá, el surrealismo” Editorial FCE, México, 2004. Pp 16

El *Cabaret Voltaire*, fundado por el poeta Hugo Ball y su pareja bailarina, músico y pintora Emmy Hennings fue un punto central de reunión de los artistas en cuestión. Aquí se convocaba a los artistas que deseaban la libertad espiritual y la justicia en contra de los poderosos. Acudieron exponentes importantes como Tzara, Arp, Tacuber, etc. En las paredes de este lugar se colgaron las obras de Picasso, Arp, Otto van Res y otros. En las noches se hacían lecturas poéticas de diversos autores.

El dadaísmo intentó, como ya hemos dicho, ser indefinible, tal como así pretende la Performance actual. El dadá intentó volver a lo primitivo en tanto intentó volver al sin sentido, rechazando la lógica reinante.

Es importante destacar que el dadaísmo también aportó en la mezcla de las diferentes artes, en tanto que unían la música con la pintura y el teatro, así como también con la poesía. El *collage* fue muy usado como técnica, pero también como concepto. El dadaísmo aparece por tanto como anarquía, como indisciplina, como disolución y no enriquecimiento del arte, esto es, como anti-arte.

Waldberg Rchter, médico y poeta, importante exponente del dadaísmo en sus concepciones teóricas, consideraba que de 1916 a 1918 fue sólo un momento de formación del dadá, el cual tuvo su momento más álgido en 1918, cuando Tzara se unió con Picabia y Arp con Ernst y Baargeld en Colonia.

Hausmann, poeta fonetista, también fue un personaje importante en tanto que, tal cual puede esperarse de un Berlínés, inventó la filosofía dadaísta. Decía ser el inventor del poema fonético a los que llamaba *Automóviles de Almas*, así como también fue el autor del primer ensayo sobre escritura automática. Aunque el dadaísmo fue distinto en los diversos lugares en los que se extendió “(...) en todos los casos, el vínculo común fue la voluntad de socavar, abierta o solapadamente, los fundamentos intelectuales y morales de la sociedad dominante.”¹⁴ La idea era renovar el lenguaje. Siguiendo con Hausmann, él siempre se atribuyó, tal como nos dice Waldberg, la invención del fotomontaje, que consistía en intercalar fotografías con relatos periodísticos con el fin de dar un mensaje político o bien estético provisto de una nueva imagen.

¹⁴ Waldberg, Patrick: “Dadá, el surrealismo”. Editorial FCE, México, 2004. Pp 29

Schwitters también fue importante en tanto que fundó su propio movimiento inspirado en el dadá al cual denominó *Merz*. Elaboró una obra muy interesante que en su época fue abucheada y poco valorada, aunque no por sus compañeros dadaístas. Esta obra consistía en una escultura gigante que cada día crecía un poco más, pues se le iban añadiendo diversos objetos. Llegó a alcanzar dos pisos, lo que implicó sacar el techo de su casa. La obra, denominada *Merzbau* fue bombardeada durante la Segunda Guerra Mundial y fue considerada una genialidad por Klee, Mondrian, Arp, entre otros.

Ernst también fue muy importante en la medida que fue original y efectivo en la realización de sus *collages* que provenían de una profunda decepción ante el horror causado por el nacional socialismo alemán. En 1920 y gracias a Bretón, se organizó una exposición de sus obras y el surrealismo empezó a cobrar fuerzas.

Francis Picabia, Marcel Duchamp, Guillaume Apollinaire, y Man Ray estuvieron muy ligados, y a pesar de que amaron mucho el movimiento dadá, no le dieron la trascendencia que otros sí. Sabían que el movimiento debía seguir su curso y evolución, y que si bien se sentía en el aire el “olor a dadá”, como nos cuenta Waldberg que decía Picabia, no era recomendable seguir pensando en el pasado y ya pronto habría genios que supieran darle otro nombre a aquello que se percibía que mutaría inevitablemente.

Marcel Duchamp, a quien ya hemos señalado como un importante referente del dadá, se caracterizó por tener una obra más bien fragmentada y por su invención de los ya nombrados *Ready-mades*.

Esos hallazgos a los que dio el nombre de *Ready-mades* sobrepasaban, en su desconcertante simplicidad, todo lo que dadá pudo imaginar para socavar las bases del arte tradicional. El genio manual, el hacer, el estilo, eran así negados de manera radical. El simple hecho de nombrar y firmar el objeto le confería a cualquiera de ellos la jerarquía de obra de arte. Esa fue la máquina infernal inventada por Duchamp para terminar de una vez por todas con el mito del creador y, de manera general, con una estética que muchos juzgaban caduca.¹⁵

¹⁵ Waldberg, Patrick: “Dadá, el surrealismo” Editorial FCE, México, 2004. Pp 37

Se dice de Duchamp que él sobrevivió al dadaísmo y que incluso tuvo obras que se alejaban de sus postulados en tanto que se acercaban más a lo metalingüístico.

Poco a poco dadá se puso de moda, lo cual fue nefasto para el movimiento puesto que lo que menos querían era entrar en el sistema. Hubo cansancio y desavenencias dentro del grupo, además, el surrealismo ya estaba gestándose. “(...) hay una uniformidad del escándalo, y la negación perpetua engendra el aburrimiento.”¹⁶ Por tanto, de apoco el movimiento fue mutando hasta llegar a los comienzos del surrealismo, que por tener menos conexión con la performance actual, hemos decidido dejar de lado.

La sensibilidad no se construye sobre una palabra; toda construcción converge en la perfección que aburre, idea estancada de una dorada ciénaga, relativo producto humano. La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma, o está muerta; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, regocijar o maltratar a las individualidades sirviéndoles pasteles de las aureolas santas o los sudores de una carrera arqueada a través de las atmósferas. Una obra de arte jamás es bella, por decreto, objetivamente, para todos.¹⁷

Así, vemos cómo Dadá, de algún modo está en contra de la belleza en el arte, lo que busca es desacomodar y por tanto, busca la fealdad como método en la medida en que lo bello es lo aceptado, lo buscado que fácilmente se convierte en conserva estática. Es anti burgués, anti “arte vendible”, puesto que no considera al arte como un producto sino que como una ideología, como un estilo de vida necesario, como un evento y no como un objeto, como mencionamos anteriormente. “¿Es que se hace arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses?”¹⁸ La idea es que la obra de arte no tenga una utilidad y que el pensamiento, tal cual se lo conoce en tanto razona, descubre y llega a puerto, sea desmantelado como algo relativo que jamás llegará al absoluto acierto ni a la verdad última. Por lo mismo, el arte no debe ser comprensible de la manera lógica que acostumbra el pensamiento, sino que debe, según dadá, ser para quien lo crea, en un acto puramente espontáneo e íntimo, el cual no necesita ser vanagloriado por nadie, ni por los periódicos ni por la gente, puesto que si así es, significa que la obra ha sido entendida y es de utilidad

¹⁶ Waldberg, Patrick: “Dadá, el surrealismo” Editorial FCE, México, 2004. Pp 46

¹⁷ Tzara, Tristan: “Siete manifiestos DADA” Editorial Fábula Tusquets, Barcelona, 2009. Pp 13

¹⁸ Tzara, Tristan: “Siete manifiestos DADA” Editorial Fábula Tusquets, Barcelona, 2009. Pp 14-15

pública, fin que no debe buscarse. “La lógica siempre es falsa. Ella tira de los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia objetivos y centros ilusorios. Sus cadenas matan (...)”¹⁹ En definitiva, dadá es abolición. “(...) protesta con todas las fuerzas del ser en acción destructiva (...)”²⁰.

La Performance instaurada en el mundo:

1.3 BODY-ART

El *Body-Art* (Arte del Cuerpo), es un movimiento que, tal como su nombre lo indica, utiliza al cuerpo como el gran soporte para la creación. Consideramos importante destacarlo puesto que fue un movimiento altamente político, contestatario y escogido por una minoría de artistas y por una minoría de público para observarlo, para hablar de la política del cuerpo, de los abusos implícitos que ocurrían muchas veces en contra de las mujeres, por ejemplo, o bien en contra de aquellos que pensaban o sentían diferente a lo establecido por las normas de la sociedad. Fue un arte de apertura de mentalidades que se enfrentó drásticamente desde el cuerpo, desde el desnudo, desde una sexualidad deliberada a los convencionalismos que intentaban acallar cualquier manifestación que contradijera las leyes y los órdenes. El hecho de usar el cuerpo da cuenta de un discurso de confrontación de la sociedad, en tanto que el yo del artista se utiliza como objeto social inmerso en un contexto que desmantela a partir de la presencia. El cuerpo puede tener múltiples significados, y en el *body-art* se utilizó mucho para denunciar la violencia contra el mismo, para hacer visible la agresividad del sistema en el que el cuerpo se transformaba en mercancía, en objeto de cambio. Sin embargo, su uso fue variado, generando así varios posibles sentidos que no podemos abarcar en totalidad puesto que tendríamos que interpretar cada caso en particular.

En el *body-art*, generalmente, es el cuerpo del propio artista el que funciona como material de trabajo. Vito Acconci, en 1969 pasó de ser poeta a utilizar su propio cuerpo como

¹⁹ Tzara, Tristan: “Siete manifiestos DADA” Editorial Fábula Tusquets, Barcelona, 2009. Pp 22

²⁰ Tzara, Tristan: “Siete manifiestos DADA” Editorial Fábula Tusquets, Barcelona, 2009. Pp 25

poema, en tanto investigó la posibilidad de un arte en donde él mismo fuera imagen, objeto de arte, en la medida en que la galería de arte se concebía como un espacio arquitectónico de encuentro entre espectadores y artistas. Un ejemplo de esto es los que el autor realizó en 1972. Acconci se tendió bajo una tarima de la galería *Sonnabend* de Nueva York para masturbarse mientras el público caminaba sobre la tarima. Éste podía oír la masturbación del artista, así como también las fantasías sexuales que el último mascullaba.

El *body-art* apareció como respuesta ante la impersonalidad que diversas concepciones del arte estaban presentando a finales de los años sesenta, tales como el minimalismo o bien el arte conceptual, en los que el objeto en sí cobraba una importancia que este movimiento se encargará de reducir.

(...) (Se) creía que el *body-art* era ilimitado en sus aplicaciones. Era tanto un conducto de “energía y experiencia” como un instrumento didáctico para explicar las sensaciones que entran en la realización de una obra de arte. Considerada de este modo, también representaba un rechazo a sublimar la energía creativa en la producción de objetos. En 1972, al igual que muchos artistas del *body-art* implicados en similares exploraciones introspectivas y a menudo físicamente peligrosas, se cansó de la performance viva. (...) ideó obras que sugerían la performance pero que con frecuencia utilizaban títeres en lugar de intérpretes humanos.²¹

Cuando el *body-art* adquiere la forma de representación o de ritual público se une de manera importante con los conceptos de la Performance que revisaremos en el siguiente subcapítulo. Uno de los aspectos importantes del *body-art* es que para este movimiento no es el objeto de arte como tal el que es valorado sino que lo que se puede hacer con él, esto es, no importa tanto el objeto de arte en sí, sino que el evento artístico que incluye un contexto y un hacer. Por tanto, la obra de arte es ahora un proceso que discurre en el tiempo, en el hacer y en la acción. Otro aspecto relevante del *body-art* es que hace del espectador un espectador activo en tanto no se le aprecia como un *voayer* pasivo, aspecto que la Performance adoptará fuertemente y que de algún modo fue prefigurado por los movimientos ya profundizados. La manera que tiene el *body-art* para hacer del público un

²¹ Goldberg, Roselee: “Performance Art” Desde el futurismo hasta el presente. Ediciones Destino, S.A.1996. Pp 158

espectador activo es provocarlo con diversas emociones y acciones. Tal como Duchamp había vociferado, cualquier cosa es susceptible de ser obra de arte, por lo que los creadores del *body-art* hicieron del cuerpo un objeto de arte, haciendo del dadaísmo un importante referente. Sin embargo, el *body-art* no siempre intentará incluir al público invitándolo a participar de alguna escena, sino que su inclusión tendrá que ver en mayor medida con la provocación, con el generar emociones fuertes que desacomoden al público. Yves Klein, con sus *Antropometrías* en las que utilizaba cuerpos femeninos como pinceles, también se añade como referencia importante del *body-art*, así como Piero Manzoni, quien firmara el cuerpo de varias personas para hacer *Esculturas Vivientes*. Es así como Bruce Nauman realiza el famoso homenaje a *La Fuente* de Duchamp con su obra *Autorretrato como fuente 1966-1967*, en la que el cuerpo del propio artista aparece como obra de arte, puesto que él figura en el interior de un marco de cuadro pictórico lanzando agua con su boca, tal como si fuera una fuente. Así, en vez de estar afuera del cuadro como un creador convencional, se posiciona dentro de la obra, enalteciendo su propia imagen, su propio cuerpo como objeto de arte. También, es fundamental en el *body-art* la fusión del arte con la vida, ante lo cual el Teatro-Performance se sentirá seriamente convocado. *Gilbert y George*, importantes referentes de Paula Aros, uno de nuestros objetos de estudio, llevaron estas ideas al extremo irónico, haciendo de sí mismos *Esculturas Vivientes*, lo que implicaba que ellos mismos fueran arte. Sin embargo, podríamos decir que el *body-art* más que unirse con la vida rozó demasiado a la muerte, en acciones de arte que implicaban mutilaciones y peligrosas prácticas como las que hacía el artista Burden, quien por ejemplo, hiciera que un amigo le disparara en el brazo sacándole un pedazo de carne, en su pieza denominada *Pieza de disparo*.

Será Carolee Schneemann (1939) una importante promulgadora del arte que usa el cuerpo como soporte, ya que por ejemplo, en *Gozo de la carne* que es una de sus obras más conocidas, mezcla actores hombres y mujeres manchados con pintura y confundidos con pollos y pescados crudos, aludiendo a una concepción distinta de la mujer, esto es, a una mujer que es dueña de su cuerpo y puede gozar de él, una mujer más liberada y no sometida, una mujer que decide según su propio deseo qué hacer con su sexualidad, intentando escapar de las convenciones rígidas. Esto sucede, en parte, debido a que en la época se estaba generando todo un movimiento en torno a la liberación sexual, lo cual será

extremadamente importante en las concepciones del *body-art*, puesto que como pretende hacer del artista una obra de arte, aprovecha de desmantelar los postulados del arte de la época pretendiendo sacudir los tabúes sociales.

El cuerpo ofrece un poderoso medio para explorar un amplio espectro de temas, entre los que se encuentra la identidad, la lucha entre los sexos, la sexualidad, la enfermedad, la muerte y la violencia. Las obras van desde el exhibicionismo sadomasoquista hasta las celebraciones colectivas, desde la crítica social hasta el humor.²²

El contexto político en el que surgió el *body-art* fue el de la lucha por los derechos sociales, lo cual surgió producto de la guerra de Vietnam a finales de los años sesenta. De este modo, aparecieron numerosas obras sadomasoquistas y autoagresivas que arriesgaban al cuerpo hasta límites peligrosos en los que el dolor y la automutilación eran valorados como *acciones* de arte. Subrayamos la palabra *acciones* puesto que al aparecer el arte del cuerpo, en el que más importante que un objeto en sí era lo que se podía hacer con el objeto, implicando al contexto y a la acción, al movimiento y al tiempo, la realidad del arte cambió en la medida en que entró en un presente. Esto, debido a que, como decíamos, se incorporó el factor tiempo en el arte, lo cual está ligado directamente con el Teatro-Performance y es altamente relevante, en la medida en que se rescata el aquí y ahora y se comprende al arte como un discurrir.

El *body-art* también puede interpretarse como un importante desafío al arte masculino, en tanto que la liberación sexual que proponen varias autoras mujeres tiene que ver con el contexto histórico que había sido dominado por el hombre. Aquí, nos gustaría destacar a la artista contemporánea Annie Sprinkle, nacida en 1954, quien utiliza su cuerpo para trabajar en el arte con contenidos altamente sexuales y controversiales, los que siguiendo la línea del *body-art*, se enfrentan al contexto y a los tabúes culturales. Sprinkle ejerció la prostitución, y en su arte trabaja con la pornografía, como sucede en su obra *Deep inside Annie Sprinkle*, obra en la que se proyecta la imagen de la artista de 26 años manteniendo relaciones sexuales con diferentes hombres en un cine, y a la vez se proyecta una Sprinkle

²² Dempsey, Amy: *“Estilos, escuelas y movimientos.”* Editorial Contrapunto, 2002, Barcelona. Pp 246

de 40 años hablando sobre su vida privada y sexual. Su obra más conocida es *Public Cervix Announcement*, en la que propone al público observar su cuello uterino con un espéculo y una linterna, haciendo una pornografía desgarradora, en la medida en que hace un primerísimo primer plano de su propio cuerpo, lo que resulta grotesco y finalmente, poco sensual, trastocando el sentido de la pornografía. De este modo, Sprinkle habla del hastío, de la intimidad, de la invasión, de la exposición, a través del cuerpo. En los últimos años fue diagnosticada de cáncer de mamas, lo cual la artista quiso convertir en acción de arte ofreciendo su cuerpo como objeto de observación, un cuerpo enfermo y envejecido. Por otro lado, pero no menos atingente a lo que es el *body-art*, la artista ha sido una ferviente defensora del matrimonio homosexual, llevándolo a cabo ella misma con su compañera Beth Stephens en Canadá en el año 2007.

Queremos también referir que una de las ideas más importantes del *body-art*, como ya hemos dicho, fue el hacer partícipes a los espectadores de aquello que sucedía en el escenario de una manera vivencial, experiencial y en un tiempo presente. Llegó a rozarse con prácticas terapéuticas tales como el Psicodrama (al cual ya hemos hecho referencia a propósito del término “conservas culturales”), por ejemplo, en el que la actividad grupal y teatral resuelve conflictos internos desde la acción espontánea y creativa que se despliega en escena. Sin embargo, tal como hemos expresado con anterioridad, consideramos que de todos modos en el *body-art* hay una separación entre el artista y el público, en tanto que a éste no se le hace tan partícipe del evento ocurriendo en escena, puesto que se pretende más que nada provocarlo y hacerlo reflexionar acerca de los convencionalismos.

La propuesta del *body-art*, por tanto, es romper con lo establecido y liberar al ser humano de manera amplia.

El núcleo de estas experiencias (...), es disolver los patrones habituales de comportamiento y provocar formas prácticas de entrenamiento y aprendizaje perceptivo y vivencial, reflexivo y creativo, de la conciencia individual y social. La propuesta última es una liberación de la percepción y del comportamiento en relación con las ataduras y esquemas habituales, suscitar posibilidades de experiencias libres de prejuicios.²³

²³ Marchán, Simón: “Arte de comportamiento y “Body art””. Editorial Akal, 1998, Madrid. Pp 237

Lo importante de este movimiento es la percepción del cuerpo como materia, pero también como posibilidad de percepción. G. Brus, Rainer y R. Schwarzkogler, como bien explicita Marchán, son los exponentes más importantes del accionismo vienés. Éste consistía en hacer un arte corporal provisto de acciones en las cuales había amputaciones, cortes de la piel y autoexpresiones corporales (tales como orgías sangrientas, sacrificios a animales, rituales orgiásticos) que intentaban dar cuenta de la fuerza del cuerpo, de su capacidad expresiva y metafórica, así como también, de su rechazo ante el arte estático y tradicional. El accionismo vienés es uno de los aportes del *body-art* más radicales, y es recordado principalmente por lo grotesco y violento de sus acciones.

Representan las últimas estribaciones de un arte de acción corporal de índole expresionista, ya sean las autoexpresiones (1972) de Rainer, las amputaciones del *penis* y del propio cuerpo de Schwarzkogler o los cortes con una cuchilla de G. Brus (1970).²⁴

El *body-art* roza mucho lo primitivo, y es por esto que Marchán considera que éste puede dividirse primero en un arte antropológico, en el que el cuerpo va significando desde lo más precario y busca formas que no estén adecuadas a lo convencional. Así, en este intento por desafectar al cuerpo de la norma, habría un hallazgo que recuerda lo inicial, aquello que es intrínseco al hombre y que no está asediado por la convención. Por tanto, el *body-art* aportaría a un profundo encuentro del hombre consigo mismo, despojado de lo que se le impone, evidenciando lo esencial. Además, se relacionó mucho con la herida del artista, que de algún modo intentaba evidenciar la herida múltiple del mundo, tal como hacían las culturas primitivas. De esta manera, muchos artistas se cortaron en escena la propia piel, o bien se vistieron con accesorios hirientes, haciendo de estos actos un símbolo evocador de las sociedades antiguas en las cuales herían o transformaban físicamente a diversas víctimas.

En segundo lugar, Marchán propone un *body-art* fenomenológico, en el que no se divide el cuerpo de aquello que es subjetivo en el ser humano puesto que no es concebido como algo meramente natural, sino que se le inserta en un contexto tematizando el espacio que éste

²⁴ Marchán, Simón: "Arte de comportamiento y "Body art"". Editorial Akal, 1998, Madrid. Pp 239

ocupa en acción y en movimiento. Es el cuerpo en el espacio, el cuerpo no sólo como materia sino que como algo trascendente. La idea es la percepción del yo a través del cuerpo, observar los cambios posibles que éste puede tener y experimentar con un material que si bien es concreto, tangible, tiene aspectos intangibles que develan un yo profundo y una sociedad llena de tabúes, además de un estado del cuerpo reflejado por el movimiento.

Estas y otras experiencias ponen en primer término la espacialidad corporal propia de experiencias íntimas o bien en relación con el espacio y con las demás personas. Pero en todos los casos –y esto es lo decisivo- el cuerpo es el dato originario de la experiencia.²⁵

En tercer lugar, Marchán habla del *body-art* cinestésico, en el cual los gestos tienen una importancia fundamental en la medida en que intentan ser visualizados. Un ejemplo de esto, y que ya hemos mencionado, son *Gilbert & George*, quienes hacen esculturas humanas que de algún modo permiten visualizar la expresión corporal, detenidamente. La idea es transmitir una información a partir del cuerpo, lo central es comunicar desde el signo corporal. Para esto, debe haber un destinatario, puesto que un emisor requiere de un receptor, como bien señaló Jakobson tiempo atrás. Por tanto, hay una distinción importante entre el *body-art* antropológico que propone Marchán y el cinestésico, puesto que en éste, el otro fuera del yo adquiere una importancia relevante. De esta manera, la obra se vuelve metafórica en tanto que intenta comunicar algo que no está dicho literalmente, sino que en forma de lenguaje no verbal que requiere ser decodificado por un espectador activo interpelado.

En cuarto lugar, el autor indica a los nuevos medios como algo sumamente relevante para el *body-art*, en tanto que la fotografía, el video, el audio, la imagen dinámica en general, son muy utilizados, lo que para el Teatro-Performance será aspecto fundamental desde el cual iniciará muchos experimentos de búsqueda. Esto tiene directa relación con la concepción de temporalidad a la que alude el *body-art*, en la que se intenta dejar de lado la visión lineal del tiempo y en cambio otorgar la posibilidad de un tiempo circular, en el que todo sucede simultáneamente o bien, permiten al espectador ver un proceso, con lo que algunos artistas

²⁵ Marchán, Simón: *“Arte de comportamiento y “Body art”*”. Editorial Akal, 1998, Madrid. Pp 244

como Klaus Rinke, quien hacía demostraciones didácticas para llevar a cabo una creación de escultura viviente, esperaban lograr que el espectador se cuestionara sobre su propia realidad física, como bien señala Goldberg.

El estudio de la conducta activa y pasiva del espectador se convirtió en la base de muchas de las performance del artista neoyorquino Dan Graham desde comienzos de la década de 1970. No obstante, Graham deseaba combinar el papel del intérprete activo y el espectador pasivo en una misma persona.²⁶

Por último, el autor al que hemos aludido en este subcapítulo, considera que hay un quinto factor importante para el *body-art*, este es el de la imagen social que tiene el cuerpo. La idea de este arte es oponerse a lo convencional y dismantelar el lugar en el cual la sociedad ha puesto al cuerpo, convirtiéndolo en un objeto de mercancía, en un objeto de cambio, de uso y desecho “(...) niega el cuerpo- fetiche de la propaganda comercial.”²⁷ Lo que Marchán propone es que en definitiva este tipo de *body-art* intenta luchar contra el narcisismo imperante en la época y en el arte.

En su frecuente negación de la actual imagen corporal, el “body-art” sintoniza históricamente con el descubrimiento moderno del cuerpo realizado por las investigaciones psicoanalíticas y por el capitalismo monopolita.²⁸

En definitiva, el *body-art* intenta la liberación en un amplio espectro, en tanto cuerpo, en tanto idealización, en tanto narcisismo. La idea es sacudir los tabúes o convenciones que coartan la expresión del ser en su más profunda esencia espontánea, la cual a veces, para ser realmente espontánea, debe tensar y revisar los conceptos para volverlos a re-construir.

²⁶ Goldberg, Roselee: “Performance Art” Desde el futurismo hasta el presente. Ediciones Destino, S.A.1996. Pp 160

²⁷ Marchán, Simón: “Arte de comportamiento y “Body art””. Editorial Akal, 1998, Madrid. Pp 247

²⁸ Marchán, Simón: “Arte de comportamiento y “Body art””. Editorial Akal, 1998, Madrid. Pp 247

1.4 ARTE DE LA PERFORMANCE

El arte de la Performance está muy ligado al *body-art* en varios aspectos, así como también a los postulados futuristas y dadaístas, porque en definitiva está presente en varias vanguardias del siglo XX que realizan una combinación de medios para provocar los sentidos del espectador. Estas artes nacieron en un intento de renovación que el contexto exigía, pues para algunos, la sociedad estaba estancada en sus formas y con los nuevos postulados mundiales que habían surgido a la hora de preguntarse sobre la existencia, el sentido del ser y por tanto, de alguna manera, el sentido del arte, era imprescindible hacer algo al respecto.

En la Performance como tal no hay linealidad en tanto que se tergiversa la estructura aristotélica del principio, el medio y el fin. Es un género sumamente disruptivo y novedoso, que viene gestándose desde el futurismo. Intenta ser indefinible, por lo que por mucho tiempo no pudo denominársela como género, sin embargo hoy en día ya está inserta en la historia del arte como algo definible, identificable. Además, no sólo artistas plásticos la generan, sino que poetas, actores, directores, etc. Todo comenzó con los denominados *happenings* de Allan Kaprow. Este, consideraba a Pollock como un gran anticipador de sus *happenings* puesto que, el último artista, con sus *Action Paintings* (los cuales tenían que ver con el movimiento y con la ruptura de una tradición en donde el cuerpo, el gesto, el acto, eran fundamentales), rozaba en gran medida los postulados de la Performance.

Una de las Performance más conocidas e iniciáticas de este arte es el *Salto al vacío* de Yves Klein (1960). Esta es una fotografía en la que el artista aparece saltando por un balcón hacia la calle. Es relevante en la medida en que detiene el movimiento, pues la imagen detiene el salto y hace parecer como si Klein estuviese flotando en el aire. Así, trastoca la realidad y hace de su propia imagen corporal, un elemento artístico. Esta forma artística se masificó rápidamente, pues daba una sensación de libertad creadora que tenía que ver con la mixtura de las artes, la que permitía que los músicos hicieran teatro, los poetas pintaran, los pintores escribieran y se salieran de la perspectiva del cuadro para abarcar espacios más amplios. La idea era la mezcla, lo transdisciplinario que se llevaba a cabo incluso desde la perspectiva visual y conceptual, en tanto que la fragmentación como totalidad daba la idea

de *collage* visual. Así, *Robert Rauschenberg* escribió en 1966 lo que resultaría como una especie de manifiesto:

Nos denominamos a nosotros mismos como *Bastard Theatre* [“teatro bastardo”], para representar correctamente nuestra relación con el teatro tradicional (clásico y contemporáneo). Nuestras influencias son cuestionables, y nuestro crecimiento impuro. Nuestra descabellada estética nos permite la máxima libertad y flexibilidad de trabajo. Nuestra inconstancia se apoya en un rechazo constante a la servidumbre a cualquier medio, método o significado único. No tenemos apellido y disfrutamos de ello.²⁹

La idea de esta cita es plantear que la Performance no reconoce “padres”, esto es, pretende surgir desde lo novedoso, sin raíces posibles, sin tener que seguir paradigmas de ningún tipo o responder a demandas del pasado. La idea de la Performance es acceder a una libertad en donde la hibridez tiene cabida, en donde no hay temas buenos o temas malos a ser tratados, sino que el arte es concebido como un hecho en sí, y así cualquier objeto es susceptible de ser utilizado con fines artísticos pues el arte está al nivel de la vida.

La Performance se dedicó mucho tiempo a destapar los tabúes sociales, por lo que muchas veces las obras de Performance llamaban sobremanera la atención del público, así como generaban muchas sensaciones no siempre agradables en él. Además, el tema autobiográfico era relevante y frecuentemente utilizado, tal como lo veremos en los capítulos venideros, pues el arte como vida y la vida como arte hacían que existiera una conciencia de generar arte a partir del cotidiano, a partir de la propia búsqueda y por lo mismo, las posibilidades artísticas se ampliaban, en la medida en que no había una sola manera de crear. En la Performance la conciencia debe estar encendida, porque ésta surge de la vida misma. La idea es estar atentos a la vida en tanto nuestro proceso de vida se pone al servicio del arte. El espectáculo es vida, ya no es inmaculado y por lo mismo muchas cosas que antes podrían haberse rechazado como manifestaciones de arte, ahora son incluidas. La vida es impredecible, por lo que la Performance también debe serlo, asumiendo el peligro y el riesgo que en la vida existe. Por otro lado, su carácter de indefinible es una de sus grandes potencias, puesto que es inasible y no se puede fijar, lo

²⁹ HOPPS, W. y Davidov, S., *Robert Rauschenberg. Retrospectiva*, Bilbao, Guggenheim, 1998.

que le otorga una libertad renovadora constante que acoge a la creatividad sin límites *a priori*. Sólo podemos decir de ella que es *acto vivo*.

Como nos dice Goldberg, “La performance en Estados Unidos comenzó a surgir a fines de la década de 1930 con el arribo a Nueva York de los exiliados de la guerra europea. Para 1945 había llegado a ser una actividad por derecho propio (...)”³⁰ John Cage fue fundamental en los principios de la Performance, pues vio desde su perspectiva musical que el arte estaba en todos lados, desde las más simples situaciones cotidianas hasta las más complejas. Así, observó que aquello que muchos llamaban ruido para él era considerado como música, y debido a esta percepción, muchos de sus conciertos y sus piezas musicales fueron extremadamente rupturistas, como lo fue su composición realizada en 1952 denominada *4'33''*, la que constaba de tres movimientos que eran interpretados sin tocar ni una sola nota. En esta ruptura de lo que se consideraba como música hubo muchos aciertos conceptuales, en los que lo performático estaba presente. El azar y la indeterminación eran parte importante de las concepciones musicales de Cage, las que eran escuchadas de manera sorpresivamente tolerante por el público neoyorquino de la época.

En 1952, Cage llevó estos experimentos aún más lejos y llegó a su famosa obra silenciosa. *4'33''* era una “pieza en tres movimientos durante la cual ningún sonido se producía intencionalmente”; renunciaba por completo a la intervención de los músicos. El primer intérprete de la obra, David Tudor, sentado al piano durante cuatro minutos y treinta y tres segundos, movía en silencio sus brazos tres veces; en este tiempo los espectadores iban a comprender que todo lo que oían era “música”.³¹

Fue importante también, el hecho de la invitación al público a participar activamente de la Performance. Fue Kaprow quien dijera que era el momento de aumentar la responsabilidad de los espectadores frente a las obras de arte, en tanto la experimentación de lo vivido azarosamente, sin certezas de ningún tipo, pasaba en gran medida por la respuesta del público.

³⁰ Goldberg, Roselee: “Performance Art” Desde el futurismo hasta el presente. Ediciones Destino, S.A.1996. Pp 121

³¹ Goldberg, Roselee: “Performance Art” Desde el futurismo hasta el presente. Ediciones Destino, S.A.1996. Pp 126

También, se le dio importancia al espacio físico en el que la Performance ocurría, pues éste formaba parte del efecto determinado o bien indeterminado que se quería alcanzar. Los bailarines fueron fundamentales en este período de la Performance, quienes habían empezado en la danza tradicional y quienes al conocer a Cage y Cunningham, como nos cuenta Goldberg, ampliaron su horizonte en la búsqueda de nuevas posibilidades creativas.

Su introducción de posibilidades de movimiento y danza completamente diferentes añadió, a su vez, una dimensión radical a las performance por parte de los artistas, que los llevó mucho más allá de sus iniciales “enviroments” y cuadros vivos casi teatrales. En cuestiones de principio, los bailarines a menudo compartían las mismas preocupaciones que los artistas, como la negativa a separar las actividades artísticas de la vida cotidiana y la subsiguiente incorporación de las acciones y los objetos cotidianos como material de la performance. En la práctica, sin embargo, sugerían actitudes enteramente originales hacia el espacio y el cuerpo que los artistas más orientados hacia lo visual no habían considerado antes.³²

La idea fue improvisar con el cuerpo sin esquemas que guiaran el movimiento e invitaron a artistas inexpertos en el área de la danza a aventurarse a esta exploración sin límites formando el *Judson Dance Group* de Nueva York en 1962, grupo que hiciera una gran cantidad de Performances, lo cual la situaría como un medio válido de expresión artística.

En Europa, como nos cuenta Goldberg, en 1950 la Performance fue validada como arte, sin embargo, entró de modo especialmente político, puesto que luego de los años de guerra se consideró imprescindible tocar el tema en la expresión. Yves Klein, Piero Manzoni y Joseph Beuys fueron importantes exponentes de esta actitud artística. Klein buscaba un espacio espiritual en la pintura, no concreto, y por lo mismo ésta con sus convenciones estilísticas se le hacía pequeña, lo aprisionaba. De este modo, poco a poco llegó a las acciones vivas, en las que por ejemplo, como ya hemos citado, se saca una fotografía lanzándose al vacío, pues el arte debía ser parte de la vida, no un encierro solitario que no tuviera acción en cuanto tal.

³² Goldberg, Roselee: “Performance Art” Desde el futurismo hasta el presente. Ediciones Destino, S.A.1996. Pp 138-139

Klein se dio cuenta que no tenía que pintar a partir de las modelos en absoluto, sino que podía pintar con ellas. De manera que vació su estudio de pinturas e hizo rodar a sus modelos desnudas en su perfecta pintura azul, y les pidió que presionaran sus cuerpos empapados en pintura contra los lienzos preparados. “Se convirtieron en pinceles vivientes [...]”³³

Para Klein, igual que para Manzoni, era fundamental mostrar cómo el proceso se había llevado a cabo. La obra de arte no era solamente un resultado en tanto producto, sino que tenía que ver con todo aquello que había bordeado su producción. De esta manera, Manzoni utilizó mucho el cuerpo como material artístico y promulgó su repudio por el museo como representante de la tradición, de lo quieto, de lo inmerso en una historia definible y poco libre. “Mientras que las demostraciones de Klein se basaban en un fervor casi místico, las de Manzoni se centraban en la realidad cotidiana de su propio cuerpo-sus funciones y sus formas- como una expresión de su personalidad.”³⁴

Por su parte, Beuys consideraba que el arte debía cambiar la vida, intentando abrir la conciencia humana desde lo metafórico y simbólico en sus Performances: “Los objetos y los materiales-fieltro, mantequilla, liebres muertas, trineos, palas mecánicas-, todos se convirtieron en protagonistas metafóricos de sus performances.”³⁵ Su invitación era a quitar un poco la racionalidad en las obras y ser más sensibles a nuevas formas de expresión que no necesariamente desembocaran en un por qué lógico. Su posición era algo así como anti-arte, y participó en festivales *Fluxus*³⁶ que incluso él mismo organizó. En sus trabajos aparece de manera constante el tema de la muerte, puesto que en la Segunda Guerra Mundial estuvo a punto de morir si no hubiera sido rescatado por nativos de Crimea. Su obra más conocida es *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965), en la que se

³³Goldberg, Roselee.: “Performance Art” Desde el futurismo hasta el presente. Ediciones Destino, S.A.1996. Pp 145

³⁴ Goldberg, Roselee: “Performance Art” Desde el futurismo hasta el presente. Ediciones Destino, S.A.1996. Pp 147

³⁵ Goldberg, Roselee: “Performance Art” Desde el futurismo hasta el presente. Ediciones Destino, S.A.1996. Pp 149

³⁶ El término Fluxus fue creado por el artista George Maciunas (1931-1978) en 1961. La idea principal del grupo *Fluxus* era que la vida puede experimentarse como arte. Era un grupo cambiante, provisto de lazos entre diversas disciplinas, nacionalidades, profesiones, géneros, etc. La propuesta del grupo tenía que ver con la hibridez y con la colaboración de diversos artistas y también, del espectador. Entre los integrantes del grupo podemos encontrar a Maciunas, Brecht, Robert Filio, Dick Higgins, Alison Knowles, Yoko Ono, Na June Paik, etc.

unta miel y pan en la cabeza mientras sostiene una liebre muerta entre sus brazos y camina alrededor de una exposición explicándole a la misma los cuadros que observa. El público asiste a la Performance desde lejos, advirtiéndole en ese entonces la fuerza de los trabajos de Beuys. El artista habla de la muerte, del arte y sus explicaciones en la sociedad, intenta remecer las conciencias y dar un vuelco en la concepción de lo artístico, incluyendo al cuerpo, al espacio, al contexto y al museo, en una reflexión metalingüística que, no obstante, apuntaba a una sociedad que consideraba muerta, tal como la liebre en sus brazos.

Su idea de “escultura social”, que consistía en extensas discusiones con grandes reuniones de personas en varios contextos, era un medio principal para extender la definición de arte más allá de la actividad del especialista. Llevada a cabo por artistas, la “escultura social” movilizaría la creatividad latente de cada individuo, lo que a la larga moldea la sociedad del futuro.³⁷

De esta manera, la Performance como tal se vislumbra en diversas partes del mundo y tiene claros sus objetivos. Sin embargo, a lo largo de los años irán sumándose nuevos artistas y harán con ella extraordinarias creaciones que siempre ligadas al contexto van encontrando nuevas maneras de explorar el alma humana en su dimensión estética.

Creo que a medida que pasa el tiempo, sobre todo con un creador que está inserto en un devenir social y cultural, las necesidades expresivas que el artista va soportando, las necesidades expresivas que el artista va demandando, lo llevan a descubrir que el lenguaje se le multiplica, que hay un lenguaje que se conecta con los fenómenos plásticos, que hay un lenguaje que se conecta con el fenómeno de las letras, que hay un lenguaje que se conecta con el mundo de lo científico, que hay un lenguaje que se conecta con el mundo de la historia. Y empieza a descubrir que su lenguaje primero, que es la palabra, empieza a estar agotado. Por mucho que

³⁷Goldberg, Roselee: “Performance Art” Desde el futurismo hasta el presente.. Ediciones Destino, S.A.1996. Pp 151

use la palabra, de alguna manera, no es suficiente para la demanda social de expresión... entonces empieza necesariamente a pensar que puede delegar en otras prácticas artísticas.³⁸

Así, actualmente se sigue haciendo Performance, en la medida en que es un arte sumamente ligado al contexto y en la medida en que este mismo contexto así lo pide.

Es la inclusión de una nueva forma de expresión, la acción poética o performance, por parte de una nueva estacionalidad de poetas la que toma como eje central de sus intenciones discursivas la socialización de una poesía cuyo centro es la representación política, que se expresa en tanto denuncia social. Es en este mundo expresivo en el que lo corpóreo se asume en calidad de discurso: corpóreo tanto (o sobre todo) en cuanto cuerpo en su uso como forma expresiva (Neira, Condemarzo, Calderón), así como lo corpóreo en cuanto a considerar al objeto tangible un vehículo o sostén poético (Damsi Figueroa). En el caso de Elizabeth Neira la puesta en escena del cuerpo es siempre política. En este sentido el cuerpo es entendido como patrimonio tangible de lo humano en el cual, y desde el cual, se producen las vivencias. El cuerpo es la expresión completa de mi relación con los demás (política, economía, religión, etc.), y es el que permite vivenciar los estímulos sensoriales y perceptivos de manera integrada. En este contexto es que la corporeidad permite o consiste en la integración y asume una propiedad existente también en la integración propia del lenguaje informático y sus expresiones multimediales.³⁹

De este modo, nos percatamos de la importancia que tendrá el cuerpo para la Performance, en tanto que su lenguaje advierte la fuerza del mismo, su capacidad expresiva que integra lo individual y lo social. Si bien los diversos artistas trabajarán con el cuerpo en sentidos diferentes, podemos captar que su uso tiene que ver con lo político, con un asumir el contexto del artista para expresar desde lo más íntimo aquello que aqueja a la sociedad. Podríamos decir que lo único que nos pertenece, en definitiva, es el cuerpo. Lo único que no nos pueden quitar, es el cuerpo. Sí ultrajar, sí violentar, sí maltratar. Pero si nos quitan el cuerpo nos quitan la vida, y es desde esta fuerza que resulta poética y llena de sentido, que

³⁸ Figueroa, Alexis- Tellier, Fernando: Texto, Imagen, Performance, Poéticas en desplazamiento medial. Editorial Lom, Chile, 2010.

³⁹ Figueroa, Alexis- Tellier, Fernando: Texto, Imagen, Performance, Poéticas en desplazamiento medial. Editorial Lom, Chile, 2010.

los artistas de Performance van a utilizar el cuerpo como el arma más poderosa de la denuncia, como una expresión vital, esencial.

Será la Performance-Teatral la que nosotros abordaremos, esa que tiene como raíz los postulados iniciales de la Performance como tal, pero que a la vez la estructura de maneras que la hacen seguir siendo teatro, pero esta vez un teatro que se denominará Teatro-Performance.

La Performance en Chile:

1.5 Escena de avanzada. CADA y sus bordes.

El momento en el que aparece la Performance en Chile es un momento de crisis. El golpe militar de 1973 derrumbó una construcción de larga data que no era solamente concreta sino que abstracta en la medida en que representaba un estado de las cosas, de los principios, de aquello que queríamos llegar a ser. Si bien se hicieron varias exposiciones artísticas, la censura se apoderó de los museos, hubo muchos artistas exiliados, muchos explícitamente censurados y otros auto-censurados. En 1974 se expone en el Museo Nacional de Bellas Artes una obra de Eugenio Dittborn que se denomina *22 acontecimientos para Goya, pintor*. En él, las imágenes a las que recurre Dittborn incluyen fusilamientos de prisioneros, lo cual se podía equiparar a la situación por la que estaba pasando Chile. A su vez, Eduardo Garreaud, con sus dibujos que retrataban a ciegos está de algún modo denunciando aquello que sucedía, la ceguera enervante del no querer ver, o la impotencia de que te arranquen los ojos que bien podrían funcionar como voz. Roser Bru también expuso su obra en la Galería Central de Arte denominada *La abolición del garrote vil*, en la que alude al garrote que era un método de tortura español, lo que sin duda, adquiriría sentido en ese momento en nuestro país. En 1976 Dittborn se aboca al rescate del hombre común en tanto imagen, pues todos aquellos personajes anónimos son los que conforman Chile, un Chile para el cual no hay memoria.

Al mismo tiempo, Carlos Leppe comienza con sus Performances, que como todas en sus comienzos estaban ligadas al ya mencionado movimiento *Body-art*. Su primera

performance se denominó *Happening de las Gallinas*, realizada en la Galería Central. En ésta, Leppe apareció ante el público solo, con una corona funeraria alrededor de su cuello, sentado en una silla usando ropa corriente y rodeado de gallinas de yeso, huevos, un ropero y un violoncello. Luego de un año, realizó su segunda Performance denominada *El perchero*, en la que a partir de tres fotografías de tamaño real de su cuerpo intervenido con vestidos, gasas y parches, su identidad sexual resultaba ambigua.

El régimen busca crear una imagen de gran actividad cultural, hacer de la cultura un producto de exportación con fines publicitarios, obtener el apoyo del sector privado para el auspicio de muestras y eventos colectivos y atraer a los artistas con sistemas de recompensas, aun a riesgo de premiar a quienes lo critican. La censura-errática en sus decisiones- logra éxito, sin embargo, en generar una forma de autocensura, mucho más severa y exagerada por el ingrediente de temor que la traspasa. Las escasas exposiciones en que aparece un discurso crítico formulado de manera indirecta lograron sortear con éxito la censura, lo que refuerza la necesidad de buscar lenguajes que la eludan evitando las sanciones.⁴⁰

En 1977, siguiendo a Saúl, el arte chileno alcanza algo de aquella búsqueda brutal que significó el nuevo escenario político. Las Performance y las Acciones de Arte, las Instalaciones y las muestras colectivas se toman la escena de vanguardia chilena. El lenguaje de los artistas chilenos comienza a ser hermético, lo que si bien había comenzado desde la Academia antes de 1973, ahora se traslada a la escena misma de la creación artística. Eugenio Dittborn, junto con el poeta Ronald Kay forman el grupo *El Visual*. Nelly Richard comienza a trabajar desde la teoría junto con el performer Carlos Leppe “(...) y desarrolla un discurso con referentes derivados del post-estructuralismo que marca el habla y los textos sobre el arte de este período.”⁴¹ La fotografía se comenzó a utilizar de diversos modos, lo que de alguna manera da cuenta de la ampliación de los géneros artísticos que supone la Performance. Fue relevante la llegada del artista Wolf Vostell, quien dio una importancia superlativa a la concepción del arte como vida y la vida como arte.

⁴⁰ Saúl, Ernesto: *Artes Visuales 20 años: 1970-1990*. Santiago: Ministerio de Educación, División de Cultura, Departamento de Planes y Programas Culturales, 1991. Pp 45

⁴¹ Saúl, Ernesto: *Artes Visuales 20 años: 1970-1990*. Santiago: Ministerio de Educación, División de Cultura, Departamento de Planes y Programas Culturales, 1991. Pp 50

La clave de los trabajos de este arte marginal como lo hemos denominado es la distinción entre representar (en que la obra no es el objeto, sino su representación) y presentar, en que es el objeto propiamente tal el que constituye la obra. Esta diferencia entre sublimación y hecho, que en Chile había comenzado a ser trabajada a comienzos de los años sesenta, lleva a fundir el arte en la vida, como lo dice Vostell en otras palabras.⁴²

Se produjo un arte muy ligado al contexto, a lo que estaba sucediendo y por lo mismo hubo una gran cantidad de creaciones que se dedicaron a denunciar y cuestionar. En 1977 Catalina Parra presenta una obra titulada *Imbunche*, llena de imágenes impactantes que buscan espantar al público, choquearlo, mostrando cuerpos mutilados y objetos semejantes a cuerpos deformes que tal como los Imbunches mapuches, tienen todos los orificios de sus cuerpos cocidos. Carlos Altamirano, Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Francisco Brugnoli y un largo etcétera, participaron también de estas instalaciones denunciadoras que hablaban de la contingencia, del asesinato, de las torturas, de una dictadura dolorosa y mutilante.

El grupo denominado CADA (Colectivo Acciones de Arte) nació en 1979 en Santiago de Chile y estaba configurado por Diamela Eltit, escritora, Raúl Zurita, poeta, el sociólogo Fernando Balcells y los artistas plásticos Lotty Rosenfeld y Juan Castillo.

Aquí la palabra *acción* tiene una importancia relevante en tanto este grupo de arte intenta, a través de sus acciones, hablar de política en un Chile dictatorial y a la vez desafiar al público generando situaciones insólitas, generando reacciones de todo tipo, desde la rabia hasta la alabanza, tal como comenta Saúl. La idea era usar como soporte la ciudad misma, interviniéndola para poder expresarse en aquel contexto de violencia y represión, para que así, desde la ciudad intervenida con un arte denunciatorio que re-significaba el cotidiano, se pudiera hacer los cambios que tanto anhelaban, en una realidad deformada por los conflictos políticos y las carencias de todo tipo. “La meta, tanto política como estética de las acciones de arte del CADA, era crear acción al hacer arte en el espacio urbano de

⁴² Saúl, Ernesto: *Artes Visuales 20 años: 1970-1990*. Santiago: Ministerio de Educación, División de Cultura, Departamento de Planes y Programas Culturales, 1991. Pp 51

Santiago de Chile.”⁴³ *Para no morir de hambre en el arte*, es la primera acción realizada por el CADA en la que se habló de la carencia alimenticia en nuestro país y del ingreso desproporcionado y desigual de los alimentos básicos para la vida. Esto lo hicieron regalando medio litro de leche a las personas que habitaban La Granja, lo cual hacía evidentes resonancias a la democracia en la que se había elegido al ex presidente Allende, puesto que éste en su Gobierno implementó el “Programa Alimentario” en el cual se entregaba medio litro de leche diaria a cada niño, con una cobertura aproximada del 80% de la población. “Aludir a la garantía de leche diaria para cada niño chileno, significaba resucitar el idealismo inicial del gobierno de Allende en el imaginario de los chilenos.”⁴⁴ Con las bolsas vacías que pidieron a las personas de La Granja, los artistas siguieron realizando acciones, como por ejemplo, la reconocida publicación en la revista *Hoy*. En esta revista chilena de la época que era de difusión masiva, no les permitieron publicar una página completamente en blanco, tal como ellos querían. Esta idea les servía para dar cuenta del silencio tremendo, brutalmente impuesto que reinaba en Chile, así como también, les permitía expresar la carencia de necesidades básicas que existía en el Chile de esos tiempos. Por tanto, ante la negativa de los editores, quienes les permitieron publicar en la revista, pero con algún contenido en la página, el grupo CADA decidió publicar el siguiente texto, que de todos modos aludía a aquello que se habían propuesto expresar:

Imaginar esta página completamente blanca.

Imaginar esta página blanca

Accediendo a todos los rincones de Chile

Como la leche diaria a consumir.

Imaginar cada rincón de Chile

Privado del consumo diario de leche

⁴³ Neustadt, Robert: *El grupo CADA. Acciones de Arte en el Chile dictatorial*. Conjunto: *Revista de Teatro Latinoamericano* n° 127. Pp 12.

⁴⁴ Neustadt, Robert: *El grupo CADA. Acciones de Arte en el Chile dictatorial*. Conjunto: *Revista de Teatro Latinoamericano* n° 127. Pp 12

Como páginas blancas por llenar⁴⁵

Esta acción llegó a diversos lugares de Latinoamérica y fue interpretado por otros autores quienes hicieron acciones a partir de esta reflexión-acción del grupo CADA.

En 1979 frente al Museo de Bellas Artes un día miércoles 17 de octubre el grupo CADA se instala con camiones lecheros de la compañía *Soprole* cubriendo la fachada del museo con un lienzo de color blanco (camiones conducidos por personas que al parecer, fueron convencidos para manejar hasta el lugar de los hechos, por medio de confusas explicaciones retóricas que aludían a la conveniencia que podía implicar para la empresa el que accedieran a mostrarse frente al museo. Posteriormente, el gerente de *Soprole* llegará al extremo de cambiar el logo de su empresa para desvincular cualquier asociación posible de la misma con el grupo de arte CADA). En definitiva, esta acción de poner el lienzo en blanco, la cual se denominó *Inversión de escena*, “(...) ocupó esta vez una “página” metafórica de Santiago para subrayar la transparencia de la represión cotidiana.”⁴⁶, tal como comenta Neustadt. Nosotros añadimos a esto que la acción también refuerza la idea del hambre y de la injusticia social que se vivía en nuestro país. De este modo, los artistas de CADA están tomando un gran referente anunciado anteriormente como es Marcel Duchamp, en tanto que descontextualizan un objeto (en este caso los camiones, la marca *Soprole*), para dar otro sentido a los signos a los que estamos habituados, re-significando nuestro espacio. Así, a través de este tipo de arte se hace “(...) visible lo invisible”.⁴⁷

La dictadura llevaba seis años, y de algún modo los artistas intentaban volver a hacer que la gente se detuviera y mirara, en un contexto marcado por la violencia que prefería el silencio, la soledad del hogar y no la calle, espacio público, espacio de todos, coartado hasta ese entonces y lleno de miedo, de invisibles inaceptables, tales como las desapariciones de personas, las torturas, las censuras de todo tipo que generaban profunda desconfianza entre los chilenos. Los integrantes del grupo CADA, además, sellan en una

⁴⁵Neustadt, Robert: El grupo CADA. Acciones de Arte en el Chile dictatorial. Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano n° 127. Pp 13

⁴⁶ Neustadt, Robert: El grupo CADA. Acciones de Arte en el Chile dictatorial. Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano n° 127. Pp 14

⁴⁷ Neustadt, Robert: El grupo CADA. Acciones de Arte en el Chile dictatorial. Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano n° 127. Pp 15

caja algunas bolsas de leche que no entregan, con el objetivo de que esta leche se descomponga hasta que haya justicia y los alimentos básicos sean repartidos de manera transparente e igualitaria.

En esta acción de arte el soporte elegido es la ciudad, lo que transforma la acción en espectáculo y amplía el número de espectadores que lo presencian, al contrario de lo que ocurre en una galería o museo. Además, se registra todo en fotografía y video, ampliando aún más la posibilidad de difundir la acción de arte.⁴⁸

El 12 de julio de 1981 el grupo CADA realiza la acción denominada *Ay Sudamérica* en la que arrojaron cuatrocientos mil volantes desde avionetas que volaron por diversas comunas de Santiago. La idea, siguiendo a Neustadt era descontextualizar lo propiamente artístico y fundir, tal cual los postulados principales del arte de la Performance, el arte con la vida, lo cual lo observamos en el contenido de los volantes que arrojaron, en los que equiparaban el oficio del artista a cualquier persona trabajadora. Así vemos, por ejemplo, la siguiente frase que se leía en los volantes:

NOSOTROS SOMOS ARTISTAS, PERO CADA HOMBRE QUE TRABAJA POR LA AMPLIACIÓN, AUNQUE SEA MENTAL, DE SUS ESPACIOS DE VIDA ES UN ARTISTA.⁴⁹

Así también, se leía lo siguiente:

DECIMOS POR LO TANTO QUE EL TRABAJO DE AMPLIACIÓN DE LOS NIVELES HABITUALES DE LA VIDA ES EL ÚNICO MONTAJE DE ARTE VÁLIDO/LA ÚNICA EXPOSICIÓN LA ÚNICA OBRA DE ARTE QUE VIVE. NOSOTROS SOMOS ARTISTAS Y NOS SENTIMOS PARTICIPANDO DE LAS GRANDES ASPIRACIONES DE TODOS,

⁴⁸ Saúl, Ernesto: Artes Visuales 20 años. Santiago: Ministerio de Educación, División de Cultura, Departamento de Planes y Programas Culturales, 1991. Pp 57

⁴⁹ Neustadt, Robert: El grupo CADA. Acciones de Arte en el Chile dictatorial. Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano n° 127. Pp 15

PRESUMIENDO HOY CON AMOR SUDAMERICANO EL DESLIZARSE DE SUS OJOS
SOBRE ESTAS LÍNEAS. AY SUDAMÉRICA.⁵⁰

De este modo, CADA fusiona la acción con el texto, desde lo visual a lo conceptual contextual, haciendo que las imágenes poéticas fueran un gran soporte para lo que estaba sucediendo en la escena del arte chileno, una metamorfosis importante que traía sus concepciones de fuentes como las que ya hemos revisado, pues para el Chile desgarrado se necesitaba un arte en el aquí y ahora de la ciudad, un arte que no fuera verbalmente explícito y por lo mismo, poético en sus imágenes.

En el caso de *Ay Sudamérica*, miles de hojas ocupaban el horizonte visual de los espectadores, flotaban hacia la tierra, y luego se presentaron como textos poéticos y políticos para ser leídos y descifrados.⁵¹

De esta manera, CADA se proponía hablar desde la censura, intentando abrir la democracia, traerla de vuelta, en un contexto de movilizaciones que va a llevar el arte a la ciudad, renegando del Museo y rechazando los circuitos privados del arte. Es así como en 1983 surgió la obra *No +*, que constaba en rayados en distintos muros de la ciudad que contenían estas palabras, las cuales escribieron furtivamente una noche del año al que nos referimos. Poco a poco, la ciudadanía comenzó a rellenar esta frase con diversos sustantivos como *dictadura, violencia, desaparecidos, No Más*. De este modo, CADA estaba haciendo participar a la sociedad de su arte. Así, reafirmamos que sus postulados son efectivamente performáticos, en la medida en que damos cuenta de que CADA era un grupo que combinaba y unía diversos tipos de arte para entregar a la sociedad un discurso político del cual se le intentaba hacer partícipe, discurso en el que la forma popular se enfrentaba a la forma oficial, la que en ese entonces era para ellos, pura represión.

⁵⁰ Neustadt, Robert: El grupo CADA. Acciones de Arte en el Chile dictatorial. Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano n° 127. Pp 14-15

⁵¹ Neustadt, Robert: El grupo CADA. Acciones de Arte en el Chile dictatorial. Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano n° 127. Pp 16

Se trata de una acción colectiva en el sentido más extenso. No solamente contribuyeron un gran número de artistas colaboradores, como en todas las acciones del CADA, sino que también participó directamente el público. Para el grupo CADA la obra implicaba una acción artística en que desaparecería por completo la autoría.⁵²

CADA nunca firmó sus trabajos más que con sus siglas que en un inicio eran desconocidas. Después dejaron de hacerlo, y sus trabajos fueron parte de una sociedad que los necesitaba en tanto forma de arte, de expresión política novedosa y genuina que integra.

Los objetivos del CADA, según nos cuenta Ernesto Saúl eran los siguientes:

Realizar trabajos de arte en forma colectiva, obviando los nombre propios; trabajar con el video y el cine como mecanismos de producción de acción de arte; trabajar con un medio de comunicación masivo como vehículo de información de arte; alterar el sensorio (sensibilidad) ciudadano rompiendo su cotidianidad mediante la reorganización de sus mismos elementos ciudadanos; trabajar preferentemente fuera de las galerías, privilegiando los espacios abiertos y públicos.⁵³

Diamela Eltit y Raúl Zurita se acercaron mucho a lo que fuera el *Body-art*, en tanto hicieron de su propio cuerpo un espacio de denuncia artística. Zurita quemó su rostro e intentó cegarse y Diamela Eltit se hizo cortes en las piernas y los brazos, además de quemarse con cigarrillos estos mismos lugares del cuerpo. Deambuló por prostíbulos y cárceles y lavó las veredas de las prostitutas.

Estas acciones, tanto en Zurita como en Eltit, aproximan el cuerpo-soporte lacerado por la acción ejercida sobre él- “a zonas de identificación colectiva donde comparte con los marginados los mismos signos de desmedro social que evidencia en carne propia: el dolor

⁵² Neustadt, Robert: El grupo CADA. Acciones de Arte en el Chile dictatorial. Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano n° 127. Pp 18

⁵³ Saúl, Ernesto: Artes Visuales 20 años. Santiago: Ministerio de Educación, División de Cultura, Departamento de Planes y Programas Culturales, 1991. Pp 54

voluntario es la sanción legitimante de su asimilación a la comunidad de los dañados.”
(Richard, Nelly, Op. Cit., p 142)⁵⁴

Leppe a su vez, colinda con los postulados del *Body-art*, pero de un modo diferente. Él no habla del dolor ni se profiere heridas, como podemos observar en el arte de Eltit y Zurita, sino que es cuerpo en tanto soporte, pero también actor y como actor cuida al cuerpo para que una vez finalizado el espectáculo éste pueda seguir su curso normal. En su obra denominada *Sala de Espera* (1980), Leppe cubrió su cuerpo de yeso salvo por tres orificios que dejó al descubierto en su pecho y en su vientre. Mantuvo la boca abierta durante toda su Performance. Además proyectó luces y grabaciones de la voz deformada de su madre con melodías distorsionadas de Wagner. El espacio tenía televisores donde se veían canales comerciales y se proyectaba también la imagen del artista, al cual no se le podía ver directamente. De esta manera, los focos de atención eran múltiples, no había una linealidad a seguir y tampoco un principio o un fin demasiado claros. Además, se hacía alusión a aspectos autobiográficos del artista, lo cual será importante para la concepción performática posterior.

Por otro lado, la Escena de Avanzada es un nombre que utilizó Nelly Richard para agrupar a aquellos artistas que hicieron arte marginal en el Chile dictatorial.

“Esta designación (Escena de Avanzada) es primeramente operativa; nos ha permitido, durante todos estos años en Chile, nombrar el trabajo de creadores empeñados en reformular las mecánicas de producción artística y de lenguaje creativo, en el marco de una práctica contrainstitucional.” Aclara también (Nelly Richard), que usó el término avanzada para evitar confusiones o malentendidos si se usara la palabra vanguardia.⁵⁵

Entre 1983 y 1990 se van agotando estas acciones de arte y van apareciendo instalaciones. En 1985 comienza el retorno de los artistas exiliados, entre los cuales se instala Alberto

⁵⁴Saúl, Ernesto: Artes Visuales 20 años. Santiago: Ministerio de Educación, División de Cultura, Departamento de Planes y Programas Culturales, 1991. Pp 57

⁵⁵ Saúl, Ernesto: Artes Visuales 20 años. Santiago: Ministerio de Educación, División de Cultura, Departamento de Planes y Programas Culturales, 1991. Pp 64

Kurapel. Además, otros viajan becados por el Estado a conocer los movimientos del arte en el mundo.

Entre la sobrevivencia y la resistencia, entre el afecto y la propuesta, el factor determinante de la mayoría de las prácticas atingentes será el imperativo de construir la obra desde la experiencia vital y social de la emergencia. Tal imperativo atraviesa de distintos modos formas diversas, y recibe en ellas inflexiones evidenciables. Junto al arte testimonial, que levanta—denunciativamente—el protocolo de una situación vivida, se exploran las vías de una creación crítica, que busca desmontar analíticamente el presente como signo— a veces abismal— de una experiencia histórica, o también se despliega la obra como proyección poética, en la cual una situación que se vive, desde su dato, como totalidad de existencia, es confrontada con un horizonte de expectativas últimas, individuales y sociales. A menudo los productos llevan la impronta de todas estas formas, y varían por los énfasis que distribuyen entre ellas.⁵⁶

La dictadura trajo consigo una crisis en el arte que tuvo mucho que ver con la pintura, la cual excediéndose a sí misma encuentra nuevos caminos de expresión. El cuerpo comienza a ser posibilidad de soporte, el cuerpo como arte, nuestra vida como arte. Damos inicio entonces a un período de apertura creativa en Chile, que para nuestro asombro comienza precisamente debido al cierre, a la censura, a la dictadura y la violencia. Desde aquí la Performance se instala y comienza su expansión en la que encontramos a los artistas que procederemos a investigar. Sin embargo, antes es preciso preguntarnos cómo el teatro devino en Teatro-Performance, ¿qué acogió el teatro de todas estas teorías artísticas que hemos estudiado?

⁵⁶ Pablo Oyarzún R. / Arte en Chile de veinte, treinta años. Georgia: University of Georgia, Center for Latin American Studies, c1988. Pp 19

Capítulo II

2. Teatro Posdramático. Rescates y Reinterpretación de una tradición.

2.1 Definición de lo Posdramático. La dimensión textual del teatro. Los límites entre representación y presentación.

Para comprender a nuestros dos objetos de estudio: Alberto Kurapel y Paula Aros, es necesario revisar lo que el crítico Hans-Thies Lehmann ha denominado como Teatro Posdramático. Según él, el teatro ha dejado de ser un arte lucrativo y masivo, lo cual es planteado por el autor como una realidad seria e innegable en torno a la cual debemos reflexionar. Comenta que el teatro está lleno de inconvenientes, supone a muchas personas para su realización y por lo mismo, no puede ser vendido como objeto de arte, como sí sucede con los CD's, los videos o los libros. Es inmaterial, pero a la vez es la realidad misma sucediendo en tanto que hay cuerpos vivos en escena y fuera de ella. En el teatro, las acciones que ocurren son el hecho estético fluyendo en el tiempo, y éstas en su realización contienen la recepción del público simultáneamente. Esto es, el acto estético sucede al mismo tiempo que su recepción, lo cual enriquece las posibilidades de creación y de teorización, en la medida en que este hecho que define al teatro en una de sus características particulares, permite situaciones que no permiten otras artes. “La emisión y la recepción de signos y señales se realizan simultáneamente.”⁵⁷

Para el teatro moderno, siguiendo a Lehmann, es importante el hecho de que en el mundo aparecen nuevos medios de comunicación, tales como el cine. Esto, sin duda, repercute en el hacer teatral y determina sus temáticas, las cuales se vuelven metalingüísticas, “auto-reflexivas”. Hay un vuelco del teatro hacia sí mismo, por lo que el público se reduce y este

⁵⁷ Lehmann, Hans-Thies: El teatro posdramático: una introducción. (*Universidad Johann Wolfgang Goethe, Frankfurt, Alemania*). Traducción: Paula Riva. Pp 2

arte se vuelve de *elite*, haciendo un giro hacia lo que Lehmann denomina Teatro Posdramático. Sin embargo, esta reflexión propia del teatro comienza a rondar la idea de la posibilidad de realidad en él y en las otras artes, lo cual fue fundamental para la concepción de un nuevo teatro que habría estado emergiendo desde los postulados performáticos revisados en el capítulo anterior. Este “nuevo teatro”, como lo denomina Lehmann, repercutía en las estructuras menos cuestionadas del arte teatral determinadas por el realismo, aquellas que para algunos, habían aparecido como inamovibles desde que las leyes que planteara Aristóteles se volvieran tan aceptadas. Entre estas, aparece el concepto de *mimesis* aristotélica, la que se refiere al arte como un trabajo de imitación de las acciones humanas.

La mimética, decimos, imita a hombres que hacen acciones forzosas o voluntarias, y que, según las realicen, creen haber tenido éxito o haber fracasado, y, por tanto, a causa de todas ellas se entristecen o se alegran.⁵⁸

La *fábula*, según Aristóteles, sería el alma de la tragedia, la que se define como la composición de los hechos que no puede comenzar ni terminar por cualquier punto, sino que debe exponer ordenadamente una sola acción⁵⁹ completa y entera de cierta magnitud. Por tanto, debe tener un principio; que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa lo sigue, un medio; que sigue y es seguido y un fin; que es lo que por naturaleza sigue a otra cosa y no es seguido por ninguna otra. Así, la belleza, que es uno de los fines que debe seguir el arte según Aristóteles, consistiría en una magnitud y un orden, magnitud que no es ni demasiado grande ni demasiado pequeña, para que pueda recordarse fácilmente por los espectadores. Esto es, lo bello para Aristóteles, debe tener orden. Es a partir de esto que Lehmann considera necesario generar un término que englobe las nuevas concepciones para aquel teatro que “alude a otros signos”, trastocando los postulados aristotélicos que

⁵⁸ Aristóteles: “Poética de Aristóteles.” Editorial Gredos, Madrid. Pp 266

⁵⁹ Aristóteles también comenta la necesidad de unidad en la tragedia. Se ha hablado de la unidad de acción, de tiempo y de lugar, sin embargo, en las notas a la traducción española de la “Poética de Aristóteles” realizada por Valentín García Yebra, el autor comenta: “La doctrina de las tres unidades dramáticas (de acción, tiempo y lugar) fue elaborada por los comentaristas italianos de Aristóteles a los largo del siglo XVI. La única unidad verdaderamente aristotélica es la de acción.” Aristóteles: “Poética de Aristóteles.” Editorial Gredos, Madrid. Pp 263

tuvieron tanta cabida en el pensamiento occidental. El término que encuentra para ello es el de: Teatro Posdramático. Hemos decidido, para efectos de este análisis, hacer uso del término Teatro Posdramático acuñado por Lehmann, para referirnos al teatro que quiebra con las normas del teatro aristotélico de la manera particular en que lo hace, la cual explicaremos a continuación. Queremos destacar, sin embargo, que además del Teatro Posdramático, hay muchos otros estilos que escapan del modelo aristotélico y que no encajan con el modelo del Teatro Posdramático, por lo que se nos hace necesario explicitar cuál es el modo de enfrentamiento de estas leyes que da como resultado esta forma específica de teatro. Además, el Teatro Posdramático no se define sólo por el quiebre con el paradigma aristotélico, sino que, como veremos, se añaden otras características. Queremos agregar que esta denominación, creada por el autor ya mencionado, coincide en muchos postulados con lo que se denomina Teatro Performático, o bien con el Teatro-Performance, al que adhieren nuestros dos objetos de estudio, objetos que se analizan en el capítulo III. No hemos querido entrar en diferenciaciones minuciosas, puesto que hemos considerado que lo importante es comprender cómo el “nuevo teatro” se plantea en su diferenciación con el Teatro aristotélico y en sus características particulares que procederemos a desarrollar, lo cual en las tres denominaciones mencionadas coincide. Es esto lo que nos compete a la hora de analizar a los artistas de este estudio, los que en sus prácticas convergen con lo que Lehmann denomina Teatro Posdramático y que ellos conciben como Teatro-Performance. Si pudiéramos hacer una distinción entre ambos términos diríamos que lo Posdramático hace hincapié en el hecho de quebrar con el paradigma dramático de Aristóteles (no hay *mimesis* ni *fábula*). No obstante, su resultado es más estructural que el del Teatro Performático, en la medida en que lo Posdramático existe desde una estructura dramática que es elástica y porosa y que no se condice con las normas aristotélicas. Por su lado, el término Teatro-Performance, que también rompe con los postulados aristotélicos, alude más, desde su nominación, al hecho de encontrar sus raíces en la Performance, esto es, enfatiza lo presentacional en la medida en que no existe el texto y el teatro surge desde lo escénico. No obstante, ambos términos se encuentran y convergen, como ya hemos mencionado, en el modo de romper con las normas teatrales aristotélicas, y ambos toman de la Performance diversas premisas, entre las cuales está presente en ambos términos el sentido de lo presentacional. Es por esto que hemos decidido utilizar ambos conceptos para

comprender y desglosar a nuestros objetos de estudio. Como decíamos, la denominación que crea Lehmann, alude a un teatro que ha dejado de ser dramático, en los términos aristotélicos que ya hemos mencionado y que se sitúa después del drama, tal como él mismo explicita. El autor propone que se reflexione acerca de la dimensión textual del teatro nuevo, pues de algún modo, éste ha cambiado y se ha enfrentado a la tradición desde otra perspectiva. El autor nos habla de una “teatralidad autónoma” en la que el lenguaje ya no es descriptivo y así supera sus propios límites en cuanto a lo comunicacional. De este modo, ya no hay un orden lógico y racional en la manera de expresar lo que se muestra, sino que hay una combinación sensorial que intenta impactar al público no solamente desde lo verbal, desde el discurso coherente de un pensamiento racional, sino que se busca llegar de otra manera al espectador. Esta manera tiene que ver con el llegar a su emoción, a su cuerpo, a su raciocinio, pero para usarlo de otra forma, en una proposición que alude a decodificar los signos creativamente, en conexiones que trastocan la lógica del principio, el medio y el fin. Así, la estructura dramática que ha primado en occidente se perturba, generando nuevas posibilidades de conexión. Por otro lado, la construcción de los personajes en este nuevo teatro del que habla Lehmann también sería diferente, puesto que éstos no pueden ser retratados en cuanto tales ya que hay una manera diferente de concebir la actuación, como veremos en el siguiente apartado. El autor propone que ha habido una metamorfosis en el pensamiento que se estructura de nuevas maneras, metamorfosis de la cual debemos hacernos cargo.

Ahora bien, lo interesante es que todas estas transformaciones se presentan como algo absolutamente teatral, en el sentido de la atingencia exclusiva a este tipo de arte que se ha despojado de las otras disciplinas que por mucho tiempo se le atribuyeron y opacaron su particularidad esencial. Pero, para poder entender bien el nuevo teatro que el autor nos propone, debemos primero comprender, ¿Qué es el teatro dramático? Si para Lehmann el teatro europeo es principalmente dramático, tal como lo denominara Brecht, son las categorías de “imitación” y “acción” algo en lo que debemos hacer hincapié. Esto, debido a que ambas se consideran desde Aristóteles, como ya dijimos, categorías intrínsecas e inmutables del teatro. Por otro lado, el teatro tendría históricamente un lugar social, en donde el público pretende reconocerse en distintos niveles de identificación y hacer “catarsis”, como lo indicara Aristóteles. Este dice que la *fábula*, descrita anteriormente,

debe imitar una acción completa y generar situaciones que inspiren temor y compasión, las que se producen sobre todo en la paradoja y en aquello que es contrario a lo esperado. Además, estas situaciones que provocan temor y compasión, debieran producirse una a causa de otra, teniendo así un carácter más maravilloso que si provinieran del azar o la fortuna. La compasión y el temor deben nacer de la estructura de la *fábula*, la que al ser escuchada ya debiera horrorizar y compadecer generando un placer especial, en tanto que estaría mezclado con el dolor. Para Aristóteles por tanto, en la tragedia se agregan conjuntamente placeres con dolores. El placer nacería de la compasión y del temor que surgiría de una buena *fábula*, la que debiera transitar de la dicha hacia la desdicha. Este sería el sentimiento trágico producido por el arte, sentimiento que se denominó “catarsis”.⁶⁰ Ésta, en definitiva, sería el volcamiento de sentimientos comunes en la sociedad que necesitan ser expresados a través del arte, función que excedería el plano estético del teatro. “Estos rasgos constitutivos no pueden ser disociados del paradigma *teatro dramático* y su importancia va mucho más allá de la simple distinción formal de los géneros.”⁶¹ En el teatro dramático la supremacía del texto se torna innegable, en la medida en que este teatro se caracteriza por ser más que nada una declamación del texto escrito. “(...) el texto sigue siendo decisivo en el sentido de una totalidad narrativa y cerebral fácil de captar.”⁶² Este texto, por su parte, sería un “texto de roles”, pues cada personaje desempeña algún rol que facilita la trama perfectamente enhebrada y que constituye un inicio, un medio y un fin. En él hay sin duda una pretensión de *mímesis* aristotélica que intenta imitar la vida de los seres humanos, esto es, de representar la vida, y en esta representación imitativa hay una ficción, pues lo que está sucediendo no es real sino que alude a lo real y lo ficciona con los recursos que logren estimular la imaginación y hacer la catarsis necesaria en el público, catarsis que sólo puede ocurrir en la medida en que éste sepa que aquello que está ocurriendo en escena no es real, puesto que si lo fuera, tal como lo veremos más adelante, habría una implicancia

⁶⁰ Aristóteles: “Poética de Aristóteles.” Editorial Gredos, Madrid.

⁶¹ Lehmann, Hans-Thies: El teatro posdramático: una introducción. (*Universidad Johann Wolfgang Goethe, Frankfurt, Alemania*). Traducción: Paula Riva. Pp 9

⁶² Lehmann, Hans-Thies: El teatro posdramático: una introducción. (*Universidad Johann Wolfgang Goethe, Frankfurt, Alemania*). Traducción: Paula Riva. Pp 9

de la ética que cambia radicalmente el pacto entre los emisores y los espectadores. “(...) el teatro dramático era creación de ilusión.”⁶³

Lehmann postula que en las vanguardias que ya revisamos y que aparecen como grandes antecedentes del Teatro Postdramático, si bien se hicieron tremendas innovaciones teóricas y visuales, no se hizo algo imprescindible para una revolución completa, pues el texto siguió en el trono imperante de la subordinación del teatro a su yugo. “Las formas teatrales que surgieron entonces continuaron al servicio de la representación ya modernizada de universos textuales.”⁶⁴ Para Lehmann, el gran cambio ocurre después de los años '70, cuando la “omnipresencia de los medios” permite que rompamos con el concepto de *mímesis* y con la idea de representación textual. Es a este teatro al que llama Teatro Posdramático, pues este quiebre de lo representacional versus lo que sería presentacional, implicaría el verdadero cambio de enfoque que daría como resultado un nuevo arte teatral. De esta manera, Lehmann posiciona este nuevo teatro desde un quiebre con lo dramático. Siguiendo la forma lineal de entender la historia, el teatro de Lehmann sería *Post*-dramático en tanto que ha dejado de ser dramático, entendiendo por dramático aquello que tiene como principios básicos representar miméticamente la realidad, los actos humanos y la estructura lineal, ordenada y coherente del tiempo y de la acción. Será el teatro después del drama el que irá más allá de la representación en la medida en que intentará presentar una situación y generar un diálogo activo y directo de comunicación. Ya no intentará representar la realidad, sino que presentar un material a modo de experiencia de lo real, donde el tiempo, el espacio y el cuerpo serán fundamentales. La experiencia compartida que implica el teatro, esa que relaciona al actor y al espectador en un momento común, favorece al acontecimiento y a la presentación del sí mismo del actor en tanto persona que existe como materia viva, presente, actualizada en un aquí y ahora donde tanto la audiencia como los actores están siendo de manera irrepetible. El Teatro Posdramático propondrá al espectador una participación activa de lo que acontece, la cual implica una búsqueda de sus capacidades espontáneas para poder imbuirse en un momento único, reaccionando y experimentando desde su posición abierta, para que de este modo, la creación sea conjunta y

⁶³ Lehmann, Hans-Thies: El teatro posdramático: una introducción. (*Universidad Johann Wolfgang Goethe, Frankfurt, Alemania*). Traducción: Paula Riva. Pp 10

⁶⁴ Lehmann, Hans-Thies: El teatro posdramático: una introducción. (*Universidad Johann Wolfgang Goethe, Frankfurt, Alemania*). Traducción: Paula Riva. Pp 10

necesariamente inmersa de ambas partes, y así fluya en el tiempo y en el espacio. Esta participación activa puede ser tanto mental como física. El espectador, en su decodificación del espectáculo debe dar un sentido a lo observado que no está siendo entregado de manera explícita. Por tanto, en su esfuerzo por comprender y aunar un todo disperso ya hay una participación activa del público. Por otro lado, él mismo puede ser invitado a la acción, permitiéndosele hablar, gesticular o bien proponer. De este modo, la cuarta pared queda desechada y el tiempo presente de la realización del espectáculo queda evidenciado.

Sin embargo, existe una gradación, pues en las obras de Teatro Postdramático se viaja por los diversos grados de presentación y representación, jugando con los niveles posibles en diversos puntos o momentos del acto. En el Teatro Postdramático, el texto, el espacio, el tiempo, el cuerpo y los medios son los aspectos reconsiderados. Aquí, el texto va mucho más allá de lo hablado, pues el texto es todo lo que habite el espacio. El texto no será solo aquello que se haya escrito, o el diálogo que surja entre los actores performers. La noción de texto será ampliada, y éste se entenderá como todo aquello que dice en el teatro, aquello que habla, que otorga sentido lógico o estético, el texto será la materia, será el cuerpo de los actores en escena, será la luz, la disposición de los elementos, los proyectores de imágenes si los hubiera, etcétera. En este sentido todo es materialidad, pues ésta va más allá de lo visual y lo plástico, tal como propone Artaud al hablar de alquimia y de metafísica a través de la materialidad. La acción en movimiento se daría en la relación directa de la acción con la materialidad que supera a la mimesis.

Es así como la importancia del Teatro Postdramático está puesta más que nada en la distinción que se hace entre lo textual, en tanto discurso escrito y lo espectacular, considerado como todo aquello que forma parte del hecho teatral, así como también en la valoración del plano espectacular, que en algunos casos posteriores a Aristóteles, no fue del todo considerado. Los estudios teatrales debieron enfocar sus análisis en otras áreas que no tuvieran que ver sólo con el plano textual, pues de ese modo, tal como comprendemos que Aristóteles estimó, el teatro se veía como algo derivado de la literatura, en la medida en que se valoraba mucho más lo textual que lo espectacular, (Aristóteles llegó incluso a denostar el plano escénico) y no como algo en sí mismo que excede el plano literario y que se valida desde otras perspectivas. De aquí que se aprecie mucho la puesta en escena, como algo particular de la práctica teatral, lo cual fue desarrollado por el alemán Max Herrman quien

es considerado como crítico fundamental de los estudios teatrales en el texto *La atracción del instante* de Erika Fischer-Lichte y Jens Roselt. Siguiéndolos, decimos que la puesta en escena se volvió fundamental como concepto, en la que la “materialidad”, “medialidad” y “esteticidad” aparecen como algo a profundizar. De la “materialidad”, Fischer-Lichte y Roselt nos dicen que tiene que ver con lo “fugitivo” y “transitorio” del hecho teatral, en la medida en que cada presentación es irrepetible pues lo que sucede una vez en un determinado tiempo y espacio es imposible que vuelva a repetirse. De este modo, aquello que es estable, como el texto, el vestuario o el diseño, quedan fuera del concepto de “materialidad”, donde los que sí caben son el espacio, el cuerpo y el sonido, que a través del movimiento crean un conjunto.

La específica materialidad de la puesta en escena, su espacialidad, corporalidad, sonoridad, no se constituye en esos artefactos. Ella se crea a través del juego en conjunto de actores que se mueven, hablan y cantan en un espacio-u otros movimientos y sonidos. Esto quiere decir que debe ser constituida y experimentada por el uso de los respectivos materiales en el proceso teatral mediante su “ponerse en escena”⁶⁵

A este respecto, lo interesante está en el uso del espacio que posibilita el Teatro Postdramático puesto que éste se permite recurrir a espacios no tradicionales, los cuales pueden ser privados o públicos, para sus presentaciones. Por ejemplo, es perfectamente posible que el escenario donde ocurra una presentación de Teatro Postdramático sea el living de una casa, o bien una plaza, un cementerio o un hotel. “En ambos casos se realiza una teatralización de los respectivos espacios.”⁶⁶ Si bien es cierto, esto también fue utilizado en el pasado (por ejemplo, el teatro de la Edad Media, el cual en ocasiones se llevaba a cabo en las iglesias), consideramos que lo interesante está en la conciencia del uso del espacio no tradicional, ya que se teoriza de un modo distinto al teatro. Es en esta conciencia de espacio en donde está la búsqueda de fusión del teatro con la vida, en donde

⁶⁵ Fischer-Lichte, Erika y Roselt, Jens: “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales” Apuntes.--No. 130 (2008), p. 115-125 Pp 116

⁶⁶ Fischer-Lichte, Erika y Roselt, Jens: “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales” Apuntes.--No. 130 (2008), p. 115-125. Pp 119

la realidad asume su protagonismo en esta tarea que se impone el Teatro Postdramático de presentar y no representar, puesto que la *mimesis* sería algo imposible. De este modo, el espacio de presentación adquiere un rol fundamental, ya que el escenario tradicional colaboraría a la *mimesis* y no a la presentación de realidad buscada. Por otro lado, no es sólo el espacio no tradicional escogido el que aporta con esta idea, sino que los autores hacen hincapié, también, en la corporalidad que ofrece este nuevo teatro, aquella que no hace “como si” estuviera ocurriendo algo, sino que hace que realmente ocurra algo en el cuerpo mismo, guiando la percepción de la audiencia hacia el cuerpo realmente mutilado, por ejemplo, o bien quemado, como veíamos en el caso de las Performance realizadas en Chile durante los años ochenta por el grupo CADA. Así, el espacio, el cuerpo, la acción, tienen que ver con la idea de presentación y representación que traen lo real a escena en el Teatro Postdramático.

De aquí se desprenden varias diferencias importantes existentes entre el teatro dramático y el Teatro Postdramático. En éste, hay conciencia de la fugacidad de lo acontecido, hay conciencia de la Co-presencia de los cuerpos en un tiempo-espacio único e irrepetible (la que será profundizada en el apartado 2.3), lo que hará de la relación entre actores y espectadores algo diferente de lo usado en el teatro dramático. Esto repercutirá en el concepto de *mimesis* aristotélica, en el que ya no se intentará representar la vida, imitarla, sino que por el contrario se intentará vivir un momento de la vida conjuntamente con el público, en una invitación experiencial del aquí y ahora al que se apela. Todo esto se entenderá como aspectos fundamentales de lo que constituirá un nuevo teatro.

Es importante destacar que desde la perspectiva de Andrés Grumann Sölter habría tres modos de concebir la noción de texto. El primero sería el “texto lingüístico” referente al teatro dramático, el segundo sería el “texto de escenificación”, que tiene que ver con el juego que realizan los actores en escena y el tercero y último sería el “texto-performance”, el cual alude a la presencia en un tiempo presente de los cuerpos que permiten un collage de posibilidades.

El teatro postdramático busca, de esta forma y a través del texto-performance, establecer una “opinión completamente modificada que ilumine al teatro como presencia y no como

representación; como experiencia fragmentaria más que un todo organizado; como proceso más que resultado; más manifestación que significación; más energía que comunicación.”⁶⁷

El prefijo “post”, para Karen Fürs-Munby tiene que ver con una ruptura en la tradición teatral. No obstante, a pesar de esta ruptura la relación con la tradición continúa, aunque de manera distinta. Esto surge por lo que se denominó la “crisis del drama”, la cual tuvo que ver, según Peter Szondi, y como ya hemos referido, con la tensión existente entre los postulados aristotélicos y las necesidades de la nueva era teatral la que con temáticas determinadas y nuevos contextos no podía seguir siendo contenida por la forma tradicional.

Como ya vimos en el capítulo anterior, la performance nace alrededor de 1960 de variadas formas y lo fundamental es la atención que se pone en su materialidad, donde la predominancia del texto, tal como ya hemos dicho, queda relegada. Lehmann profundizará los postulados de Szondi y dirá expresamente que ha habido una predominancia aristotélica y brechtiana donde lo épico aparece como algo fundamental que el autor propone deponer, al igual que el concepto de drama, puesto que ambos no alcanzan a explicar aquello con lo que el nuevo teatro ha experimentado. La palabra drama habría hecho alusión al teatro que se aferra al texto, que tiene personajes, que cuenta una historia y además alude a las expectativas que el público tiene al ir a ver una obra dramática. Por esto, nos explica Lehmann, hay tanta gente que tiene problemas con el Teatro Postdramático pues éste supone una disposición para percibir, lo cual es un quiebre en el paradigma dramático ligado a la narración literaria. Brecht, para él, aunque haya desmantelado muchos preceptos del teatro clásico, de algún modo seguía ligado a la importancia del texto. Para Lehmann, también es importante fijarse en la división usual que hacen tanto los espectadores como algunos críticos sobre el teatro entretenido y el aburrido, puesto que muchos espectadores habituados a la recepción pasiva del arte, lo confunden. Conciben lo entretenido como lo fácil de digerir, lo cual no siempre sería el caso de las propuestas postdramáticas, en la medida en que éstas desarrollan y proponen otras sensibilidades que no siempre resultan cómodas o conocidas. La gente esperaría un teatro de conflicto, que conlleve catarsis y peripecia, por muy anticuado que suene el último término. Esto sería a lo que está

⁶⁷ Grumann Sölter, Andrés: “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? Artículo para la Revista Apuntes, N 130, Otoño 2008.Pp 132

habituaado el público moderno y por lo tanto, aquello que quiere ver. Si no lo encuentra al acudir al teatro tildará la obra de aburrida, como comenta Lehmann, pues no se han seguido las reglas, tan antiguas ya, del teatro aristotélico. De este modo, sería propicio que hubiera una especie de educación del público, para que así el Teatro Postdramático tenga mayor cabida y el público sepa recepcionar activamente las obras que le son ofrecidas.

Además, el autor nos comenta que la gente suele usar en su vocabulario cotidiano la palabra “drama” y que de ella desprenden la concepción de “excitante”, lo cual necesariamente condiciona la recepción. También, se le vincula con algo negativo o bien serio. “Aparentemente, las palabras “drama” y “dramático” en su uso cotidiano están asociadas más con una atmósfera, con un sentido de alta excitación (...)”⁶⁸

Por tanto, como vemos, es muy importante el vuelco que se hace con respecto a la *mímesis* aristotélica, donde la representación desde la modernidad en adelante y desde todas las disciplinas artísticas, no es ya lo más buscado o deseado. Ya no se pretende “hacer como si” el cuadro pintado contuviera una pipa real, citando al pintor René Magritte, sino que lo que se pretende ahora y se torna un descubrimiento muy rico para la creatividad, es fijarse en el gesto mismo de la creación. Esto es, el hincapié está hecho en la realidad del gesto (podemos pensar inmediatamente en el pintor Jackson Pollock) donde lo importante es el placer estético que el arte produce por sí solo, más allá de aquello que esté representando. Se hace por tanto, el énfasis en la percepción y de esta manera, se legitima el arte abstracto que no imita sino que expresa la sensibilidad hacia la realidad. Es así como el Teatro Postdramático podría observarse por sobre los “actos miméticos”, ya que la propuesta de aquél es no estar gobernados por la lógica de los últimos.

Queremos resaltar la posibilidad que ofrece el Teatro Postdramático de ir más allá de lo literal y de significar a partir de la unión abstracta de elementos. Así, el espectador tendría una importancia superlativa, puesto que está en él aunar y hallar en la abstracción no explícita un sentido.

Como ya hemos referido, en la *Poética* de Aristóteles se conceptualiza la belleza y el orden de la tragedia de acuerdo a una lógica particular. Ésta debe tener un principio, un medio y

⁶⁸ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*. Routledge. English edition, 2006. Pp 35 Traducción de Camille Claude.

un fin, y su tiempo de duración debe ser suficiente para que pueda generarse el movimiento de la “peripecia”, en la que el orden de las cosas se invierte y deviene en catástrofe conclusiva que es conceptualizada de acuerdo a la razón, nos dice Lehmann. Por tanto, el drama sería una estructura lógica que ordena el caos confuso de la plenitud del ser. Por la importancia de la cita, nos permitimos extendernos en ella.

El drama es un modelo. La percepción tiene que ceder a las leyes de retención de la comprensión y la memoria. La prioridad del dibujo (logos) sobre el color (los sentidos), la cual luego se convierte en algo importante en la teoría de la pintura, ya se ha llamado a la comparación aquí, la que con la estructura de ordenación de la fábula-logos se eleva por encima de todo (...) Esa tragedia, según Aristóteles, por su estructura lógico-dramática, incluso podría hacerse sin necesidad de una puesta en escena real, ni siquiera se necesita el teatro para desarrollar su incidido completo, es sólo la conclusión lógica y la consecuencia extrema de esta "logificación". El teatro en sí, la puesta en escena visible ("opis") es ya para Aristóteles el ámbito de lo accidental, lo meramente sensual-y, en particular, efímera y transitoria de los efectos, cada vez más también el sitio de "ilusión", del engaño y la impostura. Por el contrario, los logotipos dramáticos desde Aristóteles se han atribuido, con el avance de la lógica, detrás de la ilusión engañosa. Su dramaturgia revela las leyes detrás de las apariencias. No sin razón Aristóteles considera la tragedia más "filosófica" que la historiografía, lo que demuestra una lógica oculta contraria al concepto de "necesidad" y también analíticamente aprehensible de "probabilidad". A medida que la creencia en la posibilidad de tal "*modelability*"-estrictamente separados e independientes de la realidad cotidiana, la realidad o la mundanidad del proceso teatral en sí salió a la luz. La frontera entre el mundo y el modelo que ha promovido un sentido de seguridad se disolvió. Con eso, una base esencial del teatro dramático que se rompió era axiomático de la estética occidental, es decir, la totalidad de la "logificación".⁶⁹

Esto quiere decir que el teatro Aristotélico estaba demasiado imbuido de un tipo de lógica, y una vez que ésta se rompe, grandes axiomas del teatro tradicional se rompen con ella. Existía (y tal vez sigue existiendo hasta ahora) una complicidad demasiado estrecha entre el drama y la lógica, así como también entre el drama y la dialéctica, lo cual incluso, para Lehmann, seguiría presente en el teatro no-aristotélico de Brecht. La belleza era

⁶⁹ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*. Routledge. English edition, 2006. Pp 41. Traducción de Camille Claude.

considerada por Aristóteles en cuanto a la lógica, lo cual, siguiendo a Lehmann, llegaría a un punto álgido en los postulados de Hegel, donde “el aspecto sensual de la idea” desarrollaría una teoría compleja sobre la actualización del espíritu en la recepción artística material. De esta manera, detrás de “lo visible”, habría leyes que justifican lo material del espectáculo, ya que éste, para Aristóteles, era un mero engaño, una impostura innecesaria. La belleza, por tanto, estaba asociada a la razón, en la medida en que debía tener una estructura particular, un orden metódico y claro, lo que sin duda, enaltecía el pensamiento por sobre la percepción de los sentidos. Ésta, muchas veces, resulta desordenada, ilógica y sensual, y no por esto, desde nuestra perspectiva y desde la perspectiva del Teatro Postdramático, es menos relevante e interesante. Citaremos los comentarios de Valentín García Yebra sobre la *Poética* de Aristóteles, en su concepción de lo bello:

Aristóteles acaba de referirse al orden de la fábula, que no debe comenzar “por cualquier punto” ni terminar “en otro cualquiera”; ahora dice cuál debe ser la magnitud, pues la belleza consiste en magnitud y orden. “Y las principales especies de lo bello son el orden, la simetría y la delimitación; “la belleza parece ser cierta simetría de los miembros.”⁷⁰

Posteriormente, el arte dejará la meta de lo bello, que también existía bajo los postulados clásicos de orden, de armonía estructurada y estructurante impuestos.

El conocimiento del teatro postdramático comienza con la determinación de en qué medida su existencia depende de la emancipación mutua y la división entre el drama y el teatro. Una historia del género del drama en sí misma es por lo tanto, sólo un interés limitado de los estudios teatrales. Sin embargo, desde que el teatro en Europa ha sido prácticamente y teóricamente dominado por el drama, es aconsejable utilizar el término "postdramático" con el fin de relacionar los acontecimientos más recientes en el pasado del teatro dramático, es decir, no tanto a los cambios del teatro con los textos como a la transformación de los modos teatrales de expresión. En las formas postdramáticas de teatro, la puesta en escena de los textos (si los

⁷⁰ Valentín García Yebra: “Comentarios a la *Poética* de Aristóteles.” Edición Trilingüe. Editorial Gredos, Madrid. Pp 269

textos se ponen en escena) no son más que un componente de igualdad de derechos con los gestos, la música, lo visual, etc, con la composición total.⁷¹

Esto es, se ha producido una profunda grieta entre el discurso del texto y el teatro en cuanto tal. Se hace necesario por tanto, volver a evaluar su relación. Como nos dice José Antonio Sánchez, el teatro moderno comienza a concebir sus postulados desde la rebelión ante el teatro naturalista que se había arraigado con demasiada fuerza y que había hecho del texto un elemento superior a los otros que también conforman al teatro.

La construcción de la escena moderna comenzó como una rebelión contra el teatro naturalista, en el cual había llegado a su perfección formal la traducción escénica del drama burgués. Tal perfección había resultado de enormes concesiones realizadas tanto por el dramaturgo como por el director teatral: el primero, en aras de la verosimilitud y con el fin de alcanzar la máxima precisión en su cometido, hubo de reducir la acción al mínimo, encerrándola en muchos casos en el marco del salón burgués; el segundo, en virtud de la fidelidad al drama, se vio obligado a renunciar a todos los procedimientos espectaculares, limitando su misión, en algunos casos, al estudio psicológico y la *decoración* de interiores. Obviamente, al mismo tiempo que alcanzaba la perfección, el teatro burgués se veía enfrentado a un callejón sin salida. Las reacciones contra él fueron furibundas.⁷²

El teatro, siguiendo a Sánchez, necesitó una autonomía con respecto a esta lógica de la que hemos venido hablando que terminó por limitar la creación. Esto es, necesitó distanciarse de la dramaturgia, rechazando con vehemencia al texto escrito. Lehmann, por su lado, nos dice que esta revaluación de la relación entre el discurso del texto y el teatro, comienza cuando decimos que el último nació antes que la escritura, pues aquél vendría del ritual que habría funcionado en forma de *mímesis* a través de la danza. Sin embargo, gracias a los estudios antropológicos podemos observar que los rituales representaban momentos, tales como el de fertilidad o bien el de la caza, lo cual implica una especie de texto, una escritura ordenada que narra el rito, pero que no supone un texto literario. Sin embargo,

⁷¹ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*. Routledge. English edition, 2006. Pp 46. Traducción de Camille Claude.

⁷² Sánchez, J. Antonio: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Ediciones Akal, S.A., 1999. Pp 7

independiente de esta lucha por verificar qué empezó primero, de todos modos con o sin texto siempre hubo un afán de dar a conocer un significado, lo que hace que el teatro haya estado controlado por la autoridad de la razón, que es el modo en que se ha concebido la narración, la estructura de la comunicación. Sin embargo, en la modernidad el texto literario se ha separado del teatro, y como comenta Lehmann, George Fuchs sería un ejemplo de esto en tanto que concibe al teatro en su forma más simple, la cual sería el movimiento de los cuerpos en el espacio con un ritmo determinado. Esto demuestra que el teatro se estaba concibiendo en la práctica como algo que iba más allá de lo textual y más allá del sentido, en relación a la lógica aristotélica de la cual hablábamos anteriormente. Sin embargo, tal como nos dice Sánchez: “A pesar de las descalificaciones mutuas y exceptuando las propuestas más radicales realizadas por artistas plásticos o creadores vinculados a círculos de vanguardia, en las primeras décadas del siglo no llegó a producirse una ruptura total entre dramaturgos y creadores escénicos.”⁷³

En el teatro naturalista el drama estaba ligado también, más allá de su forma, a la representación de ideales, de las maneras de comportarse, de lo político, lo moral y lo religioso. La crisis del teatro dramático habría comenzado para Lehmann en el momento en el que se cuestionó todo lo incuestionable del drama: “(...) la forma textual de un diálogo cargado de suspenso y empapada de decisiones, el sujeto cuya realidad esencialmente puede ser expresada en el discurso interpersonal, la acción que se desarrolla principalmente en un presente absoluto.”⁷⁴

Sucedió que desde la revisión de los postulados Aristotélicos, que de algún modo menospreciaban la puesta en escena, el espectáculo,⁷⁵ se empezó a cuestionar este menosprecio y se entendió que el espacio era algo valorable y de total relevancia, por lo que el texto comenzó a abandonarse y se empezó a hacer hincapié en la escenificación física, espacial, visual del teatro. “Así, una grieta, una separación se desarrolló entre el

⁷³ Sánchez, J. Antonio: La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias. Ediciones Akal, S.A., 1999. Pp 10

⁷⁴ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatic Theatre. Routledge. English edition, 2006. PP 49

⁷⁵ “En primer lugar están los autores que hacen surgir el temor y la compasión de la estructura misma de la fábula; y éstos se llevan la palma. Vienen luego los que hacen que el temor y la compasión nazcan del espectáculo, con lo cual tienden a alejarse del arte del poeta trágico y se acercan al director de escena. En tercer lugar, los que utilizan el espectáculo escénico para impresionar a los espectadores poniéndoles por delante lo portentoso. Estos, dice Aristóteles, “nada tienen que ver con la tragedia.”” Aristóteles: “Poética de Aristóteles.” Editorial Gredos, Madrid. Pp 287-288

teatro y el texto.”⁷⁶ De esta manera, se empezó a trabajar en conjunto con otras disciplinas artísticas en la creación teatral, en una apretura sin jerarquías.

La idea de colaboración entre las artes propició que, al mismo tiempo que los directores escénicos reclamaran la colaboración de los pintores y los músicos, éstos se interesaran por el teatro como medio de expresión en el que realizar sus propias obras. La preocupación de Kandinsky por el dinamismo y resonancia de los colores, la de los futuristas por el movimiento y la velocidad, la de los cubistas y constructivistas por la tridimensionalidad, encontraron un desarrollo natural en la realización de obras escénicas por parte de todos ellos. De aquí surgió un teatro de imágenes, que daba continuidad a los proyectos utópicos de Appia y Craig, quienes en los primeros años del siglo habían soñado con una escena basada únicamente con la imagen y el ritmo.⁷⁷

Ahora bien, Lehmann nos dice y aclara que la autonomización del teatro para con la literatura no tiene que ver con el afán de los directores de escena de ser reconocidos, pues la emergencia de los directores teatrales se estableció desde la estética del teatro dramático. Queda entonces el reto de escribir teatro de otra manera, de encontrar una nueva dimensión de esta escritura teatral, separada de la literatura.

La autonomía respecto a la literatura obligó a buscar nuevos principios constructivos diversos al de causalidad que había regido la creación dramática del siglo anterior. La idea de que nada de lo que sucediera en el escenario podía carecer de justificación dentro del mismo escenario derivaba del carácter absoluto y dialéctico del drama tal como había sido definido en las poéticas idealistas y románticas a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Una vez que el drama deja de funcionar como soporte arquitectónico del espectáculo (en gran parte debido a la crisis interna del género dramático mismo a finales del XIX), ese principio causal, que había conducido a la reducción final del espectáculo al interior burgués característico del naturalismo,

⁷⁶ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*. Routledge. English edition, 2006. PP 49 . Traducción de Camille Claude.

⁷⁷ Sánchez, J. Antonio: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Ediciones Akal, S.A., 1999. Pp 18

desaparece dando paso a nuevos principios constructivos. Insistiendo en la interpenetración de los medios artísticos, el teatro se apoderó de ideas compositivas procedentes de las otras artes.⁷⁸

De este modo, tal como nos cuenta Lehmann, hubo alrededor del año 1900 una crisis del discurso del teatro en cuanto tal, que era considerado como una práctica artística independiente de cualquier otra forma de arte. Así, el teatro entra en un período de experimentación que conlleva la dificultad de toda libertad. Por otro lado, y siguiendo al autor, aparece el cine, lo cual dificulta aún más la práctica teatral en la medida en que compite con ella, y aquél con sus imágenes en movimiento pronto “supera” al teatro. Por tanto, el teatro estaba por un lado independizado del texto y por otro, superado por estas imágenes en movimiento. Es así como se necesitó encontrar algo propio en el teatro, algo que lo hiciera diferente y trajera de vuelta la necesidad de la existencia de este arte. Surgió la siguiente pregunta: “¿Qué es lo inconfundible e insustituible (del teatro) en comparación con lo medial?”⁷⁹ Fue a partir de esta pregunta que surgió una nueva visión de la práctica teatral, una en la que se entendió algo fundamental para el Teatro Postdramático: que el proceso vivo en tanto diferente de la apariencia reproducida del cine, era algo específico del teatro. Era el potencial de lo presentacional que se entendió como lo intrínseco del teatro.

Para Lehmann, es importante destacar que el nuevo teatro hablaría más de estados que de acción en tanto que se relega la posibilidad de desarrollar una narración, es decir, se propone una “dinámica de escena” opuesta a la “dinámica dramática”. “El teatro postdramático es un teatro de estados y de formaciones dinámicas escénicamente.”⁸⁰ El teatro ha cambiado en su concepción más primordial y aparentemente incuestionable. Lo que dijera Aristóteles sobre la *fábula*, que ésta era el alma de la tragedia, se ve trastocado puesto que la manera de narrar ha cambiado.

⁷⁸ Sánchez, J. Antonio: La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias. Ediciones Akal, S.A., 1999. Pp 20-21

⁷⁹ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatic Theatre. Routledge. English edition, 2006 . Pp 50 Traducción de Camille Claude.

⁸⁰ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatic Theatre. Routledge. English edition, 2006. PP 68 Traducción de Camille Claude.

Todo indica que las razones por las que la acción dramática, que antes era fundamental para el teatro, ya no se aplica son las siguientes: la idea principal ya no es una narración, la descripción de fabular el mundo por medio de la mimesis (no se utiliza), la formulación de una colisión intelectualmente importante de objetivos (tampoco), (ni) el proceso de acción dramática como la imagen de la dialéctica de la experiencia humana, (o) el valor del entretenimiento de "suspenso" en una situación que prepara y lleva a una situación nueva y modificada.⁸¹

Si bien el teatro dramático en su fase embrionaria estuvo ligado a la ceremonia, derivada de los cultos religiosos, el Teatro Postdramático toma todo esto, pero se desliga de lo religioso, ostenta el momento de la ceremonia como algo estético en sí, exento de las posibles asociaciones religiosas. Se toma de la ceremonia los movimientos y los procesos presentados con un grado muy alto de precisión, donde la ceremonia es la del cuerpo y la presencia, la ostentación de la presencia que se eleva por sobre la representación de los medios audiovisuales.

El texto del Teatro Postdramático tendrá que ver, por lo tanto, con lo performático, con todo aquello que involucra una performance, todo lo paralingüístico, las reducciones, simplificaciones o derivaciones del lenguaje, los performers, los vestuarios, la luz, la música, en definitiva todo lo que participa del hecho teatral se vuelve texto, el denominado "texto performático". Es por esto que nosotros nos permitimos acercar a este término, el de Teatro-Performance o bien el de Teatro Performático, en la medida en que en los tres hay aspectos fundamentales que coinciden. Si bien no los homologamos del todo, no nos parece pertinente para este estudio la diferenciación meticulosa de las tres expresiones. Nos interesa más aquello que comparten y que en definitiva nos permitirá comprender las obras de Alberto Kurapel y Paula Aros Gho.

El teatro postdramático no es simplemente una nueva forma del texto o de la puesta en escena-y menos aún una nueva forma de teatro de texto-, sino más bien un tipo de uso del signo en el teatro que convierte estos dos niveles del teatro a través de la calidad estructural de cambiar el texto performático: se convierte más en una presencia que una representación, más en un

⁸¹ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatic Theatre. Routledge. English edition, 2006. PP 69 Traducción de Camille Claude.

compartir la experiencia que comunicarla, más proceso que producto, más manifestación que significación, más impulso energético que información.⁸²

La estructura del Teatro Postdramático cambia, pues es una estructura que no es del todo inteligible y en la cual lo mental y lo racional se deja de lado para exponer un cuerpo “absolutizado”. “El cuerpo se convierte en el único tema que importa.”⁸³ Todo debe adoptar una forma física.

De esta manera y debido a la separación entre el texto y la puesta en escena, el espacio en el Teatro Postdramático no alude a una representación mimética de la realidad sino que a un espacio de asociación en la mente del espectador. Es un espacio lleno de intertextos que ofrece la presentación misma y a la cual es invitada la mente de cada una de las personas de la audiencia. Además, la experiencia del tiempo también es relevante, así como el uso de los medios, como explica Lehmann. Usualmente, como nos dice el autor, se usa el video como sucesión rápida de imágenes, o bien aludiendo al uso popular de la televisión, a algo de la cultura pop o a las películas determinantes de la cultura, etc., pero no obstante, hay un sinfín de modos de usarlo. Lo importante es comprender que en el Teatro Postdramático su uso no tiene la pretensión de hilvanar una historia coherente sino que más bien presentar imágenes en forma de *collage*, o bien ayudar con las imágenes a un ritmo particular de la escena que ayude a crear una atmósfera especial de estimulación creativa.

Si bien Ileana Diéguez Caballero no se refiere exclusivamente a las obras de Teatro Postdramáticas, sus reflexiones nos sirven para seguir ahondando en la comprensión de lo que sería lo Postdramático:

(Las obras de Teatro Postdramático) no parten necesariamente ni representan un texto dramático previo, sino que se han configurado como escrituras escénicas y performativas experimentales, asociadas a procesos de investigación, en los bordes de lo teatral, explorando estrategias de las artes visuales y dentro de la tradición del arte independiente, desvinculadas de

⁸² Lehman, Hans-Thies: Postdramatic Theatre. Routledge. English edition, 2006. PP 85. Traducción de Camille Claude.

⁸³ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatic Theatre. Routledge. English edition, 2006. Traducción de Camille Claude. PP 96

proyectos institucionales u oficiales. Dado el carácter procesual, temporal, no-objetual de estas prácticas (...) ⁸⁴

La autora señala el cambio que hubo en el teatro con la propuesta radical de Artaud y las vanguardias que a mediados del siglo XX obtuvieron la fuerza conceptual a la que nos hemos referido. Se llegó al imprevisto, a lo efímero, a lo irrepetible, a decir que el texto puede ser cualquier escritura, inclusive una escritura no verbal, puesto que ha habido una expansión de la semiótica y el texto es considerado de formas más abiertas, en tanto que aquello que significa desde cualquier lenguaje, pictórico, musical, religioso o ritual es denominado como texto, aquel que Lehmann denominara “texto performático”: “Lo que en teatro se ha denominado “texto performativo” implica una escritura gestual, una práctica corporal.” ⁸⁵ Por tanto, el “texto performático” es la “partitura general” de lo que se realiza en escena: todo aquello que signifique, todo aquello que exprese. No es necesariamente un mensaje explícito, sino que es todo aquello que comunique, que tenga la intención de estar en escena para dar cuenta de algo. Desde aquí, Diéguez cita a Josette Féral quien habría introducido el término “texto espectacular” donde tanto el texto como los otros elementos de la presentación están al mismo nivel y entrelazados. Pero, añade Diéguez, el Teatro Performativo no dependería del texto sino que mucho más de lo visual y espectacular. Además, señala lo interdisciplinario que se ha vuelto el teatro, en tanto que comparte su realización con las artes plásticas, la música, el cine, y etc. Por otro lado, admite que ha habido un cambio de espacio, puesto que muchas presentaciones suceden en plazas, calles, jardines, etc., en definitiva, en espacios no tradicionales.

De esta manera, queda expuesta la definición de lo que concebimos como Teatro Postdramático, donde la dimensión textual excede lo meramente escritural y literario en tanto que acoge otros tipos de escritura que desbordan la lógica que ha imperado en el pensamiento. Queda también explicada la importancia de lo presentacional como lo intrínseco y propio del teatro que ahora pretende traer la vida al arte siendo y deviniendo en un presente en donde hay cuerpos vivos relacionándose. Es así como surge la siguiente

⁸⁴ Diéguez Caballero, Ileana: Escenarios Liminares. Teatralidades, performance y política. Atuel, 2007. Argentina. PP 10.

⁸⁵ Diéguez Caballero, Ileana: Escenarios Liminares. Teatralidades, performance y política. Atuel, 2007. Argentina. PP 22

pregunta: ¿Qué es lo que presenta el actor del Teatro Postdramático si no representa? En el siguiente apartado intentaremos dar respuesta a esta pregunta.

2.2 Actuación/No Actuación. Los límites entre el rol y la persona.

El actor del Teatro Performativo, según Michael Kirby, se presenta a sí mismo, pues este teatro juega con la ambigüedad entre el rol del personaje y la persona que ejecuta ese rol. El actor es ahora una persona sujeta a una tarea consigo mismo donde no está, o está en menor medida, la pretensión de fingir, de hacer un “como si” estuviera sufriendo, por ejemplo, sino que verdaderamente sufre. La actuación por tanto, la definimos como el grado representacional de las acciones. Si un performer hace algo para simular entonces estaría actuando, tal como nos dice Kirby.

Actuar significa fingir, simular, representar, hacerse pasar por. Como el Happening lo demuestra, no toda performance es una actuación. Aunque a veces la actuación era utilizada, los performers de los Happenings generalmente no pretendían ser nadie más que ellos mismos, tampoco representaban o pretendían estar en un tiempo o lugar diferente del que estaba el espectador. Caminaban, corrían, decían palabras, cantaban, lavaban platos, sudaban, operaban máquinas y sistemas escénicos, pero no fingían o pretendían hacerse pasar por otro.⁸⁶

La actuación existiría en cualquier acción que involucre pretender. Habría, para el autor, actuaciones simples y complejas, en las que la primera incorpora pocos elementos de fingimiento, por ejemplo, el pretender estarse poniendo una chaqueta imaginaria. La segunda, incorporaría más elementos que bien podrían no ser sólo físicos sino que también emocionales, como el miedo o la nostalgia. De esta manera, el vestuario y el contexto de la representación nos ayudan a decodificar las intenciones y los grados actorales en la medida en que se nos propone un espacio simbólico donde el fingimiento es aceptado y entendido

⁸⁶ Kirby, Michael: On Acting and not Acting. Drama Review. 16:3-15. 1972. Traducción de Paula Aros Gho.

como tal, en una realidad aparente. Sin embargo, en el Teatro Performático la idea es jugar con estos niveles y presentar también a la persona que esconde el rol y que determina la enunciación, puesto que no es lo mismo que una u otra persona determinada aparezca en escena.

De este modo, al momento de la presentación el actor es una parte de sí mismo, en tanto se pone en juego sus cualidades y características, pero no es completamente él, todo él. Hay una parte de su ser visible en una estructura creada, una parte que se muestra y otra que se esconde. De algún modo, se presenta la personalidad del actor, pues éste debe enfrentarse según sí mismo a diversas estructuras performáticas que estimularán su capacidad espontánea e integrativa, pero también se establece un grado de fingimiento que no implica una mentira o un engaño, como podría pensarse en un análisis superficial, sino que implica la conciencia de una audiencia que observa. Esto puede suceder en la vida misma y no implicar necesariamente una actuación.

Siguiendo el texto de Michael Kirby, el Teatro Performativo avala una deconstrucción del personaje, en la que la idea es restar cosas a la persona y no sumarle aspectos para luego representarlos, sino que llegar a lo intrínseco de la persona presentada, al ser humano despojado de las pretensiones actorales para así llegar al yo esencial que integra desde ahí las materias. El objetivo es lograr la instalación del cuerpo del actor viviendo un acontecimiento. La idea es hacer una escenificación de la autenticidad, en la que aparece la experiencia directa con lo real. Debemos encontrar metodologías que permitan que suceda una exposición de la realidad y para que esto ocurra, una de las claves es tener conciencia de la temporalidad. Esto, debido a que en la vida en un mismo momento ocurren diversas cosas y si el teatro es capaz de abarcar esta diversidad de situaciones a un mismo tiempo, está logrando un acercamiento a la cotidianidad que vivimos los seres humanos, en la que la simultaneidad es una característica importante. Esta característica es recogida por el Teatro-Performance.

Por otro lado, en el Teatro Performático el performer tiene un encuentro consigo mismo. No crea un personaje sino que busca dentro de sí mismo para encontrar aquello que ha sido olvidado producto de las “conservas culturales” a las cuales estamos sujetos. El conocimiento sólo se lograría mediante el hacer, donde la palabra del director es: ¡hazlo! El

performer sería un hacedor, en la medida en que es un hombre de acción y un hacedor que corre riesgos, pues la exposición de un “mí mismo” supone algo peligroso y más aún si no hay un personaje que proteja a la persona. El resultado del Teatro Performático, siguiendo a Kirby, sería encontrar la *esencia*, algo que es sumamente etéreo y difícil de precisar, pero que sin embargo, sabemos que existe. La idea es tener confianza en el estar perdido para que el camino que se recorra en esa búsqueda por encontrar, implique un hallazgo valioso, el cual tiene que ver con una realización de la persona en el sentido total de un encuentro consigo misma. Es el despojarse de lo convencional, de todo aquello que ha sido impuesto y que nos limita en la creación, coartando la creatividad y demarcando un camino que muchas veces no satisface la necesidad profunda de la creación artística. De este modo, se permite el error, cualquier situación que suceda sin que se haya planeado, cualquier fracaso o equivocación es material para lo que se está haciendo, puesto que en lo que no estaba predispuesto habrá una cuota de espontaneidad que escape a lo predecible. Y en ese escape habrá una creación novedosa y sincera que provendrá de lo más profundo del ser y que tendrá que ver con esa búsqueda esencial. De esta manera, nada se discrimina, en tanto se acogen todos los eventos que sucedan a cada minuto como posibles materiales a utilizar creativamente.

Ahora bien, como hemos visto, en el Teatro Performativo la importancia del texto se ve cada vez más reducida, lo cual impacta de manera profunda en la concepción de lo actoral, puesto que el actor estuvo sujeto a un texto y su labor consistió por mucho tiempo en la interpretación de éste. Si el teatro ahora se abre a la improvisación, a aquello que no está fijado, a la espontaneidad y a la creación colectiva, se necesitan entonces otras habilidades del actor para poder llevar a cabo una obra, así como también se le pide que ponga su propia historia, su propia biografía al servicio del arte. Por otro lado, la relación física entre el actor y el espectador es ahora de proximidad, tal como veremos en el siguiente apartado.

Como nos dice Bert O. States, habría tres maneras en que el actor se relacionaría con el público, en una relación de hablante-escucha donde aquel que escucha selecciona según su subjetividad aquello que recibe. La primera sería el modo *Auto-expresivo*, en la que el actor demuestra sus capacidades y ostenta aquello que es capaz de hacer desde sus habilidades, otorgando algo propio al personaje, poniendo de sí mismo, ofreciendo su propia biografía. De esta manera, se fusiona lo real con lo imaginario, puesto que el actor, habiendo

estudiado un personaje agrega un elemento que tiene que ver consigo mismo y con su propia necesidad expresiva. El segundo sería el modo *Colaborativo*, en el que lo importante es que el espectador colabore con el personaje, ya sea respondiendo a alguna pregunta que éste le realice, o bien ingresando al escenario a prestar parte de su historia. De este modo, se acorta la distancia existente entre la audiencia y los actores. El tercero y último sería el modo *Representativo*, que tal como su nombre indica alude a la representación imaginaria de un personaje, donde sin embargo, la imitación no tiene por qué ser realista y puede incluso coexistir este modo de actuación con los nombrados anteriormente.

De esta manera, el actor del Teatro Performático no representa un rol, sino que más bien ofrece su presencia en la puesta en escena. Como nos dice Lehmann, el ideal del Teatro Postdramático es un proceso donde aparece el momento real, emocionalmente compulsivo y sucediendo en un aquí y ahora. De esta manera, los actores en escena no hacen “como si” la audiencia no existiera, sino que la implican en lo que sucede y la invitan a interactuar.

El Teatro Performativo trastoca el concepto de representación para plantear una presentación en donde no hay personajes pues se trabaja más bien con lo autobiográfico.

Central e íntimamente ligado a este nuevo concepto fue el cuerpo de quienes participan de una performance. Detrás del gesto corporal surge la necesidad de clausurar la noción de representación, entendida como personificación para remarcar la presentación autobiográfica del performer, su presencia auténtica en escena, como ya lo vivenciara corporalmente Antonin Artaud en los treinta y lo llamará Jerzy Grotowski hacia los sesenta⁸⁷.

⁸⁷ Grumann Sölter, Andrés: “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? Artículo para la Revista Apuntes, N 130, Otoño 2008. Pp 128

2.3 El tiempo presente en el Teatro Postdramático. La Co-presencia.

En el Teatro Performativo no hay un tiempo otro ya que sólo existe el tiempo presente, lo cual se relaciona con lo que se ha denominado Co-presencia. Aquí ya no se trabaja sólo en la presencia del actor, sino que en la presencia de éste y de la audiencia en tanto público activo. El Teatro-Performance que hace Paula Aros y en el cual se inscribe Alberto Kurapel, nuestros objetos de estudio, es una búsqueda metodológica para obtener este sentido presencial compartido en un aquí y ahora, donde se invita al espectador a vivir una experiencia real no ya como el *voyeur* pasivo independiente de lo acontecido y asumido desde el teatro dramático, sino que como agente partícipe de lo que se vive en escena. Su participación puede ser activa, en el sentido de intervenir en la escena o bien pasiva en el sentido temporal de su presencia. Nos referimos a que el cambio del Teatro Performático tiene que ver con un cambio de enfoque, en el que se asume la presencia del espectador. De este modo, puede que se lo invite o no a participar de una determinada obra, pero lo importante es que se lo plantea desde otra perspectiva, trastocando la cuarta pared y eliminando la jerarquía que ha tenido aquello que sucede en escena por sobre lo que sucede con el público, lo que sigue haciendo que su participación sea activa. Así, se pone al espectador al mismo nivel del actor y no se lo silencia, sino que se asume que en el tiempo en el que está transcurriendo la acción éste está tan activo como los actores. Ahora bien, cada compañía o cada hacedor de Teatro-Performance tendrá sus respectivas técnicas para llevar a cabo esta concepción teórica. En ésta, el espectador no queda inmune a lo espectáculo una vez que abandona el acto, sino que queda inmerso en una situación de la cual fue partícipe fundamental y la cual no podrá volver a repetirse.

El Teatro Performativo propone escenas simultáneas, en las que el espectador debe decidir qué mirar y por tanto en su decisión, también está la participación activa que necesariamente excluye y se propone como un ejercicio de libre voluntad.

Antonin Artaud, quien resulta fundamental para el entendimiento de los postulados postdramáticos, concibe al teatro desde la puesta en escena, desde lo material, lo espacial. Lo importante para él es la palabra vista como materia, en la que el sonido y la luz tienen

una relevancia mayor. El espectador debe vivir junto con los realizadores del espectáculo una ceremonia, un rito, pues la separación entre estas partes no puede existir. Debe haber una Co-presencia que involucre y vuelva partícipe al que acude al teatro. La idea es encantar al espectador, llegar a su organismo, influenciar en sus sentidos, por eso la sonoridad vibratoria de la luz sería tan importante, así como la palabra que puede generar una realidad otra. El doble del teatro (*El teatro y su doble*) sería una realidad otra que está en las sombras, en lo oculto, no está a nuestro alcance en el cotidiano sino que se aproxima más al mundo de los sueños y es susceptible de ser observado en el teatro. Tiene que ver con el lado derecho de nuestro cerebro, esto es, con la percepción. El teatro ha querido encantar la realidad no como imitación de la realidad que está allá afuera, sino que como una creación y percepción única de lo real.

Propongo tratar a los espectadores a la manera del encantador a las serpientes, empujándolos a través del organismo a la comprensión de nociones de la mayor sutileza. En un principio, por medios groseros que se irán refinando de manera gradual. Tales medios groseros e inmediatos capturarán en un comienzo la atención del espectador. Así, en el teatro de la crueldad, el espectador ocupará el centro y el espectáculo estará a su alrededor. En ese espectáculo la sonorización será permanente: sonidos, ruidos, gritos, serán seleccionados antes que nada por su cualidad vibratoria y a continuación por lo que representen. Entre estos medios gradualmente refinados intervienen en su momento la luz, que no sólo colorea o ilumina, pues tiene además fuerza, influencia y sugestión. (...) tras el sonido y la luz, arriba la acción y su dinámica. Aquí, el teatro no reproducirá la vida, sino que intentará comunicarse con las fuerzas puras. (...) Propongo pues, un teatro en el cual violentas imágenes físicas quebranten y subyuguen la sensibilidad del espectador, llevado por el teatro como un torbellino de fuerzas superiores. Un teatro que deje la psicología y relate lo extraordinario, mostrando conflictos naturales, fuerzas sutiles y que se presente como un excepcional poder de derivación. Un teatro que empuje al trance (...) y que apunte al organismo con instrumentos precisos y con parecidos medios que las curas de música de ciertas tribus cuyas grabaciones admiramos aunque somos incapaces de crear.⁸⁸

En cuanto a la “medialidad” a la que nos referíamos en el apartado anterior, concepto acuñado por Erika Fischer-Lichte y Jens Roselt, se hace referencia nuevamente al papel

⁸⁸ Artaud, Antonin: *El Teatro y su Doble*. Editorial Tomo S.A de C.V, México, 2003. Pp 79-80-81.

importante que juega el espectador, ya que el lugar determinado que ocupe cada quien es un punto de vista particular del Teatro Performático que se esté llevando a cabo, lo cual además de hacer alusión al cuerpo en el espacio, alude al efecto que puede desencadenar en otro una presentación performática, efecto que puede implicar reacciones impredecibles en una representación teatral dramática. Se da el caso, por ejemplo, de algunas Performances que han sido terminadas por los propios espectadores, en la medida en que éstos no han querido seguir participando como agentes pasivos de una escena de auto-tortura, por ejemplo, y por lo mismo han procedido a ayudar al artista dañado en la escena.

Una performance es, en este sentido, un juego cuyas reglas pueden llevarse a cabo libremente durante la performance, por lo cual ambas partes (performers y espectadores) están libres para molestar rompiendo las reglas que alguna vez fueron aceptadas, negociando nuevas reglas del juego.⁸⁹

Con respecto a la “medialidad” ya señalada, decimos que se destaca la relación de los actores con la audiencia. “El público es, por así decirlo, el creador del arte teatral.”⁹⁰ Esto es la Co-presencia, la cual implica el tiempo y el espacio de percepción y comunicación compartido por espectadores y actores. Tiene que ver con algo físico, en tanto ambos espectros están presentes corporalmente a un mismo tiempo y en un mismo espacio, de lo cual se deriva que: “(...) tanto producción como recepción caminan simultáneamente y se condicionan mutuamente.”⁹¹ De esto se desprende que la participación del espectador se vuelve fundamental en tanto que será una participación generadora, pues decodifica lo expuesto en la obra y observa comprometidamente, lo cual lo posiciona como “coparticipante”, “cojugador” que está presente físicamente, percibiendo, recepcionando y reaccionando, tal como nos dicen los autores del texto citado.

⁸⁹ Fischer-Lichte, Erika y Roselt, Jens: “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales” Apuntes.--No. 130 (2008), p. 115-125. Pp 120

⁹⁰ Fischer-Lichte, Erika y Roselt, Jens: “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales” Apuntes.--No. 130 (2008), p. 115-125. Pp 116

⁹¹ Fischer-Lichte, Erika y Roselt, Jens: “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales” Apuntes.--No. 130 (2008), p. 115-125. Pp 117

De este modo, las condiciones de comunicación de una puesta en escena son determinadas como las reglas de un juego que son llevadas a cabo por todos los participantes-actores y espectadores- y que pueden igualmente ser seguidas o rotas por todos ellos.⁹²

En cuanto a la “esteticidad”⁹³, término que acuñan los autores, se da cuenta del hincapié que hace Herrmann no en los significados a decodificar que se expresan en una puesta en escena, sino que más bien en las acciones mismas realizadas, en tanto que se concibe al teatro más como un “acontecimiento” que como una “obra”. De esta manera, se alude al presente, en la medida en que aquello que decodificamos tiene que ver con un proceso posterior y no con un *in situ*. Así, la presencia física adquiere un valor supremo, pues es mediante ella que es posible vivenciar lo que está ocurriendo como experiencia vívida.

La actividad del espectador no se entiende como una tarea de la fantasía, de su imaginación, como podría verse en una primera aproximación, sino como un proceso corporal. Este proceso se pone en marcha con y en la participación de la puesta en escena y no implica únicamente ojo y oreja, sino a la totalidad del cuerpo. Son los cuerpos activos en el espacio los que constituyen la puesta en escena-los cuerpos de los actores, que se mueven en y a través del espacio como también los cuerpos de los espectadores que experimentan o, más bien, sienten, la dimensión espacial del ambiente de comunidad (...) De este modo, la experiencia estética acontece en la puesta en escena como experiencia corpóreo-mental.⁹⁴

⁹²Fischer-Lichte, Erika y Roselt, Jens: “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales” Apuntes.--No. 130 (2008), p. 115-125. Pp 117

⁹³ “Esteticidad: las condiciones de la medialidad del teatro tienen consecuencias para la concepción de su esteticidad. Cuando Herrmann define a la puesta en escena como una fiesta del teatro, uno puede llegar a la conclusión de que él entiende a la puesta en escena más como un “acontecimiento” (Ereignis) que como una obra (Werk). A él no le interesan los significados producidos por el querer de los actores y espectadores durante el transcurrir de la puesta en escena, sino más bien las actividades y los procesos dinámicos en que son implicados ambos bandos.” Fischer-Lichte, Erika y Roselt, Jens: “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales” Pp 117

⁹⁴ Fischer-Lichte, Erika y Roselt, Jens: “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales” Apuntes.--No. 130 (2008), p. 115-125. Pp 117

En cuanto a la “esteticidad” es fundamental comprender al Teatro Performático como acontecimiento y no como obra, lo cual también permite poner en tensión los conceptos de ética y estética, ya que el espectador debe tomar una decisión a la hora de enfrentarse a una presentación de Teatro Performativo y asumirse como un espectador pasivo o bien activo de un hecho real que está sucediendo en la escena y que bien podría atentar contra lo que se considere prudente, aceptable o ético. Es además importante, tal como señalan los autores que estamos citando, el factor tiempo, puesto que de algún modo, el Teatro- Performance es una experiencia temporal en donde el inicio o el fin pueden quedar abiertos o bien no ser del todo precisables. “De algún modo la presencia entre el performer y los espectadores dentro del espacio da por iniciada la performance. Ella finaliza en el momento en que esto se suspende.”⁹⁵

Así, habrá un espacio dramático que respeta la cuarta pared y se instala en el lugar mimético del arte, y otro espacio, denominado por el teórico Hans-Thies Lehmann, como espacio Postdramático, en donde habrá una apertura inclusiva referente al concepto de Co-presencia y donde las nociones de tiempo, espacio, cuerpo, medios, texto, serán revaluadas.

Por otro lado, nos comenta Lehmann, el Teatro Postdramático alude a una percepción fragmentaria y abierta, no a una cerrada y unificadora. El nuevo teatro es el teatro de la metamorfosis. Lo positivo sería que el teatro al dar al fragmento y a la discontinuidad un espacio genera que la percepción del público se active, y lo obligue a ir más allá de lo establecido, generando nuevos pensamientos, percepciones y entendimientos de lo que se concibe como arte teatral.

Siguiendo a este autor, para el Teatro Postdramático es imprescindible la no jerarquización que se enfrenta “descaradamente” a la tradición que ha preferido quedarse en un orden que favorece a la comprensión del público, generando así armonía y ningún tipo de confusión. El Teatro Postdramático fundirá los elementos, a veces el texto será lo único que se oiga, a veces sólo una luz hará que todo lo otro quede relegado a segundo plano, como expone Lehmann al ejemplificar, o bien una oscuridad, o bien un vestuario o un artefacto que cobre importancia. La idea es que todo se vaya alternando y no haya nada más importante que

⁹⁵ Fischer-Lichte, Erika y Roselt, Jens: “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales” Apuntes.--No. 130 (2008), p. 115-125. Pp 121

otra cosa. Además de la no-jerarquización está la simultaneidad de los signos, lo cual implica un sobreesfuerzo del aparato perceptivo. Incluso, puede suceder que haya tanto ocurriendo simultáneamente que no se pueda comprender todo, pero eso no debería ser un problema para este teatro y sus espectadores, pues en realidad la vida misma es así. Si el espectador va en busca de un orden establecido que lo guíe, el Teatro Postdramático no le ofrecerá eso. Lo interesante, tal como nos dice Lehmann, es que el espectador decide qué mirar en la simultaneidad, y al efectuar su decisión al mismo tiempo siente la angustia frustrante de ejercer la libertad, pues ésta implica una decisión que necesariamente debe excluir y por tanto renunciar a la posibilidad de obtenerlo, o bien comprenderlo todo.

Si el principio de lo que una vez fuera la acción dramática se abandona, esto se hace en nombre del intento de crear eventos en los cuales quede un ámbito de elección y decisión para los espectadores; ellos deciden con cuál de los eventos presentados simultáneamente desean comprometerse, pero al mismo tiempo sienten la frustración de realizar la exclusiva y limitante característica de la libertad. El procedimiento se distingue del mero caos en la medida en que abre posibilidades para el receptor para poder procesar la simultaneidad por medio de su propia selección y estructuración. Al mismo tiempo, sigue siendo una estética del “significado en retirada” ya que la estructuración sólo es posible de ser realizada en la medida en que se recurra a las subestructuras individuales o a las microestructuras de la puesta en escena, resultando que la totalidad nunca es comprendida. Se convierte en algo crucial el entender que este abandono del entendimiento de la totalidad no es un déficit, sino que es una posibilidad de liberación continua de la re-escritura, de la imaginación y la recombinación que se niega a la “furia de la inteligencia” (Jochen Hörisch).⁹⁶

De esta manera, el tiempo presente en el Teatro Postdramático alude a la posibilidad de elección que tiene el público en una Co-presencia explicitada en la que de ellos depende lo que se comprenda del espectáculo. Así, el Teatro Postdramático se acerca más a la vida, en la medida en que pone en las manos del espectador una decisión que conlleva angustia, responsabilidad y acción. De este modo, el público es activo, en tanto es agente y no paciente, tal como sucede en la vida.

⁹⁶ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*. Routledge. English edition, 2006. Traducción de Camille Claude. Pp 88

2.4 Arte y Vida. El Proceso y el Riesgo. El Acto Vivo.

Como ya hemos esbozado más atrás, es también fundamental para este nuevo teatro, la no existencia de la separación habitual entre la vida y el arte. El material artístico para la creación surgirá en el Teatro-Performance del cotidiano, de la vida misma, por lo que la conciencia debiera estar sumamente activa en su atención a los sucesos diarios si queremos crear o participar de una actividad de creación, pues cada proceso de vida estaría al servicio del arte. De esta forma, el espectáculo es vida y ya no es inmaculado en la medida en que no supera a lo humano y en la medida en que lo más banal puede ser utilizado como material de creación. Y si la vida es impredecible, el Teatro Performático también debe serlo, por lo que en la estructura artística debiera haber momentos que permitan el azar, la conjunción libre de elementos no establecidos y no esperados, para que así la presentación sea permeable a la vida en su misterio incontrolable.

El Teatro Postdramático es el primero en llevar el nivel de lo real explícitamente en un “co-jugador”- y esto en la práctica, no sólo a nivel teórico. La interrupción de lo real se convierte en un objeto no sólo de reflexión (como en el Romanticismo) sino que como algo que surge desde el diseño teatral en sí. Esto sucede en varios niveles, pero de una manera especialmente reveladora, a través de una estrategia y de una estética de la indecibilidad sobre los medios fundamentales del teatro.⁹⁷

Aquí aparece el concepto del riesgo, del peligro que implica el Teatro Postdramático, pues si no está todo fijado y estructurado en una presentación, las posibilidades del error se amplifican. Sin embargo, para este nuevo teatro, el error no será denostado o temido, sino que será elemento constructivo y necesario que guíe el rumbo hacia caminos insospechados por la conciencia racional. Si la historia de la Performance ha sido la de lo permisivo y sin límites, no es extraño que sus postulados esenciales se ligen al denominado Teatro Performático, que resultó ser tremendamente revolucionario. La historia de la Performance,

⁹⁷ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*. Routledge. English edition, 2006. Traducción de Camille Claude. Pp 100

tal como nos dice la artista Paula Aros, ha sido la historia de aquellos artistas que cansaron de obedecer a lo impuesto y que llevaron su cansancio y su rechazo directo al público, para que éste también hiciera algo con lo que ocurría, para que se hiciera cargo de la necesidad del cambio. De aquí que sea un acto vivo, y que el Teatro-Performance use esta incomodidad ante lo establecido, esta ruptura de la tradición teatral basándose en aspectos performáticos. Ahora bien, esto también conlleva riesgos para con el público, en la medida en que éste, como ya hemos referido, no está acostumbrado a ver este tipo de arte, por lo que muchas cosas pueden suceder en la recepción del mismo, lo que ha desembocado en diversas críticas. Tal como dice Lehmann:

La experiencia de lo real, del hecho de que no se crean ilusiones ficticias, es acompañada a menudo de una decepción que proviene de la reducción, de la aparente “pobreza”. Las objeciones que se le hacen al teatro de este tipo, pasan por un lado, por el aburrimiento que surge de una percepción puramente estructural. Pero estas quejas son tan antiguas como la modernidad, y su razón de ser, proviene sobre todo, de la renuencia a comprometerse con nuevos modos de percepción. Por otro lado, se critica la trivialidad y la banalidad de los juegos puramente formales. Pero desde que los Impresionistas ofrecieron prados banales en lugar de grandes temas, y un Van Gogh destacó simples sillas, ha sido evidente que lo trivial, la reducción hacia una mayor simplicidad, puede ser requisito previo y esencial para la intensificación de los nuevos modos de percepción.⁹⁸

Por otro lado, es sumamente importante centrarse en el proceso, puesto que el proceso está en el presente y en cambio el resultado está en el futuro. Como el Teatro Postdramático se basa en el proceso, el resultado sigue siendo procesual en tanto está diseñado como una obra abierta, y esa es una característica de lo postdramático ya que como une la vida al arte, el proceso no puede ser cerrado pues está vivo, y lo vivo está en movimiento y en modificación constante.

Según Artaud, el teatro debe acercarse a la vida asimilando la fuerza móvil constante que ésta tiene, por tanto, no puede haber nada fijo porque si es así significa que está muerto. Artaud quiere devolverle al teatro su función originaria la cual es encantar, hacer magia. El

⁹⁸ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*. Routledge. English edition, 2006. Traducción de Camille Claude. Pp 100-101

cambio debe ocurrir en la escena para que el espectador genere un cambio cultural. Lo que sustenta la poética de Artaud es la vida, como fuerza primordial intacta y en tanto arrebatado de pasión. No es contemplación, es acción para estar vivo, es abandono de las certezas naturales.

Propongo recobrar por medio del teatro el saber físico de las imágenes y los elementos para inducir al trance, tal como la medicina china que sabrá qué puntos punzar en el cuerpo para regular las funciones más sutiles. Quien haya negado u olvidado el poder de comunicación y el mimetismo mágico del gesto podrá recobrarlo en el teatro, porque un gesto arrastra su fuerza tras de sí y porque, además, en el teatro son seres humanos los que manifiestan la intensidad de un gesto.⁹⁹

El Teatro Postdramático por tanto, experimenta, trastoca los conceptos del teatro tradicional para reflexionar sobre la puesta en escena, el tiempo, los actores, el cuerpo en el espacio, la audiencia, etc.

El teatro se transforma, de este modo, en una experiencia directa de lo real (se trata de escenificaciones de autenticidad), instalándose como un acontecimiento y bajo la forma de la auto-presentación del artista (performer), cuya vinculación con la realidad política y corporal que lo rodea queda abiertamente expuesta.¹⁰⁰

De esta manera, la obra no es ya un producto terminado, sino que más bien da cuenta de un proceso inacabado, abierto a diversos finales e interpretaciones.

Surge la noción estética de un teatro postdramático: cambia la noción de obra entendida como un producto acabado y surge la situación teatro que experimenta el proceso creativo como el

⁹⁹ Artaud, Antonin: *El Teatro y su Doble*. Editorial Tomo S.A de C.V, México, 2003. Pp 79

¹⁰⁰ Grumann Sölter, Andrés: "Performance: ¿disciplina o concepto umbral? Artículo para la Revista Apuntes, N 130, Otoño 2008. Pp 129

lugar de la performatividad (de acciones donde ocurre, se muestra), el gesto de la autenticidad por excelencia. ¹⁰¹

El proceso, por tanto, aparece como algo indiscutidamente relevante: “El teatro postdramático se lleva a cabo *en* el cuerpo.”¹⁰² Además, la temática teatral no se aboca más a grandes temáticas universales, sino que se centra en lo cotidiano, en aquello que ocurre todos los días, en lo que podría parecer insignificante, pues la vida está hecha de esas insignificancias. “La palabra *performance* refiere a la puesta en escena, esto quiere decir, al acontecimiento teatral transitorio (Lessing) que procura diferenciarse del texto dramático-literario.”¹⁰³

Si, en este sentido, lo real se integra en la estética hasta el punto de que este último sólo puede entrar en la percepción desde un “como si”, a través de un proceso continuo de abstracción, entonces no es trivial afirmar que el proceso estético del teatro no se puede separar de su materialidad extra-estética, de la misma manera como uno puede distinguir el objeto estético intencional, y comprender la idea de un texto literario a partir de la materialidad del papel y la tinta.¹⁰⁴

La “reteatralización” tiene que ver, como bien expusimos al principio, con los movimientos vanguardistas que concibieron al teatro de otra manera y comenzaron a reunirlo con el ritual, la fiesta, lo político, lo filosófico, lo mágico, etc. Esto implicaba una apertura hacia otras prácticas y fue fundamental el hecho de que se uniera la vida con el arte.

En el teatro convencional mimético, existe un orden lógico interno en el que una realidad creada, un universo hecho, tiene su coherencia. En cambio, en el Teatro Postdramático irrumpe lo real no sólo como tema a ser reflexionado sino que como hecho en sí, lo cual

¹⁰¹ Grumann Sölter, Andrés: “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? Artículo para la Revista Apuntes, N 130, Otoño 2008. Pp 131

¹⁰² Grumann Sölter, Andrés: “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? Artículo para la Revista Apuntes, N 130, Otoño 2008. Pp 135

¹⁰³ Grumann Sölter, Andrés: “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? Artículo para la Revista Apuntes, N 130, Otoño 2008. Pp 136

¹⁰⁴ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*. Routledge. English edition, 2006. Traducción de Camille Claude. Pp 102

implica una nueva manera de percibir el hecho teatral. Esto puede traer a escena lo cotidiano, lo que aparentemente no tiene relevancia, pues no son sólo los grandes temas de la humanidad los que son tratados. Sin bien estos pueden ser tomados en una obra de Teatro Postdramático, ya no son lo único que es valorado. Este teatro convoca a todos los niveles de profundidad por un lado y nimiedad por otro, como partes igualmente importantes de la vida en general. Por lo mismo, ha sido difícil que se masifique, pues se necesita de una educación del público, el que, como decía Lehmann, se resiste a abrir su aparato perceptivo. Sin embargo, como veíamos, lo simple puede ser mucho más complejo y lo banal puede resultar todo lo contrario a la trivialidad, y en el resaltar la sencillez podemos encontrar una profundidad inesperada.

El teatro, tal como nos dice Lehmann, tiene una naturaleza concreta en la que la realidad es algo inherente a él.

Es inherente a la constitución del teatro que lo real, que literalmente se enmascara en y por la apariencia teatral, pueda resurgir en cualquier momento. Sin lo real no hay puesta en escena. La representación y la presencia, el teatro mimético y la performance, la realidad representada, así como el proceso mismo de la representación: a partir de esta división estructural el teatro contemporáneo ha extraído un elemento central del paradigma del teatro postdramático siendo radicales en la tematización de lo real y poniéndolo en pie de igualdad con lo ficticio.¹⁰⁵

Hay un sentido de auto-reflexión, podríamos decir que una especie de metalenguaje constante en el Teatro Postdramático. Hay una relación constante entre lo real y la puesta en escena que hace que el Teatro Postdramático sea el teatro de lo real, y asuma el riesgo de permitir esta entrada donde la percepción de la estructura creada y de lo real siguen existiendo. Esto implica una posición moral, como ya hemos referido, pues a veces hay performance que llegan a ser demasiado violentas, lo que genera en el espectador una sensación de responsabilidad, puesto que aquel que está en escena es un cuerpo “real” que “realmente” está sufriendo, si fuera el caso. De esta manera, son los espectadores los que deben definir su postura, aceptar que están siendo parte de lo que está ocurriendo y por

¹⁰⁵ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*. Routledge. English edition, 2006. Traducción de Camille Claude. PP 102-103

tanto, hacer o no algo al respecto. De esta manera, el espectador no está lejos como ocurre en el teatro dramático sino que está más cerca en la propuesta del nuevo teatro. Es así como el Teatro Postdramático explora las posibilidades de comunicación, participación e interacción con el público, desde lo físico, lo afectivo y lo espacial. El Teatro Postdramático entonces, como una “experiencia de lo real”.

Cuando los peces están muriendo en el escenario, o las ranas están (aparentemente) siendo aplastadas, o cuando deliberadamente sigue siendo incierto si un actor está realmente siendo torturado con descargas eléctricas frente de la audiencia (...) la audiencia posiblemente reacciona a esto como hacia un incidente real, moralmente inaceptable. Dicho de otra manera, cuando lo real se impone en contra del escenario en el escenario, esto se refleja en el auditorio. Cuando la puesta en escena obliga al espectador a preguntarse si debe reaccionar a los acontecimientos en el escenario como ficción (es decir, estéticamente), o como la realidad (por ejemplo, moralmente) pisar en el teatro la frontera de lo real perturba la predisposición crucial de los espectadores: la certeza irreflexiva y la seguridad en la que ellos experimentan el ser espectadores como una conducta social no problemática.¹⁰⁶

Por otro lado, Diéguez recalca la relación existente entre el fenómeno artístico y su entorno social, en tanto que, si el arte se funde con la vida en estas expresiones es imposible que haga caso omiso a su realidad circundante. De esta manera, la ética y la estética, tal como nos decía Lehmann, se entrecruzan tanto en el espectador como en el realizador que hace actos de presencia más que de representación. Así, lo real apelaría más bien al “(...) entrecruzamiento entre lo social y lo artístico, acentuando la implicación ética del artista.”¹⁰⁷

Sin embargo, ante todo lo que podamos decir del Teatro Performático, Richard Schechner nos dice que es imposible definirlo completamente, pues éste siempre irá un paso más adelante que la teoría y estará en movimiento constante, como la vida. En su definición de los estudios performáticos nos dice lo siguiente:

¹⁰⁶ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*. Routledge. English edition, 2006. Traducción de Camille Claude. Pp 103-104

¹⁰⁷ Diéguez Caballero, Ileana: *Escenarios Liminares. Teatralidades, performance y política*. Atuel, 2007. Argentina. PP 46

Las performances son acciones. Como disciplina, los estudios performáticos toman las acciones de una manera muy seria en cuatro sentidos. Primero, el comportamiento es el “objeto de estudio” de los estudios performáticos. Aunque los estudios performáticos escolares usan el “archivo” extensamente- lo que hay en los libros, en las fotografías, los records arqueológicos, los recuerdos históricos, etc.- su foco está en el repertorio, a saber, lo que hace la gente en sus actividades.¹⁰⁸

Esto es, el Teatro Performático puede hablar de la cotidianidad de las personas, en la que todo lo que podría aparecer como banal no lo es para la performance, puesto que su motor es la vida misma. Por esto, también, es imposible dilucidar qué es realmente o no es realmente una presentación performática, ni si quiera históricamente podemos referirnos a ello. Schechner nos dirá que en definitiva, cualquier acción que esté “enmarcada”, “presentada” o “iluminada” será admisible bajo la nominación de performance.

La performance debe ser construida como un “amplio espectro” o un “continuo” de las acciones humanas que van desde el ritual, el juego, los deportes, los entretenimientos populares, las artes performáticas (teatro, danza, música) y las actuaciones de la vida cotidiana que van desde la promulgación de lo social, de género, de lo profesional, de cada carrera, y de los roles de cada clase, así como también de la curación (desde el chamanismo a la cirugía), y los medios de comunicación y de Internet.¹⁰⁹

El Teatro Performático por tanto, sería algo que está vivo y como acto vivo es irrepetible. “La performance está necesariamente “viva” (...) y el espectador coincide, por tan solo un breve momento, con un único e irrepetible evento.”¹¹⁰

Por otro lado, agregamos siguiendo a Erika Fischer-Lichte y Jens Roselt, otro elemento importante de estudiar, este es, el de la “semiotividad”, que diferencia a las prácticas performáticas de las teatrales dramáticas convencionales (nos referimos al teatro que sigue

¹⁰⁸ Schechner, Richard: Performance Studies. Routledge, New York and London, 2006. Pp 1.

¹⁰⁹ Schechner, Richard: Performance Studies. Routledge, New York and London, 2006. Pp 2

¹¹⁰ Christie, Judie, Gough, Richard, Watt, Daniel: Testimony from the Future. Evidence of the Past. *Field Station 7: Patrice Pavis*- The effect produced. Routledge, London and New York, 2006. Pp 173

las leyes aristotélicas). En el Teatro Performático las acciones no son nada más que lo que se está realizando, no esconden un sentido otro detrás del acto. Todo es lo que es, un cubo de hielo es un cubo de hielo, una carpa es una carpa, y la materialidad de los objetos es la que se enaltece, a la cual se intenta llevar la percepción. Existe, pues, una reducción de los mensajes codificados lo cual, paradójicamente, no pierde su profundidad semiótica. Sin el afán de significar, no se opone una resistencia a ningún posible significado, lo cual deja abierta la interpretación a un sinnúmero de asociaciones posibles, las que por no estar trazadas *a priori* por los agentes de la acción, son susceptibles a interpretaciones varias, las que tienen que ver con cada espectador (la enciclopedia que cada quien tenga), con el contexto, la historia, etc.

De todo esto podemos deducir que el teatro visualizado desde la perspectiva de la puesta en escena es especialmente susceptible de ser performático, pues todos sus elementos intrínsecos apuntan a esta posibilidad, ya que es cuerpo presente compartido en una audiencia igualmente presente donde lo semiótico y lo performativo no son excluyentes, sino que están altamente vinculados entre sí en la medida en que lo presentado produce inmediatamente un efecto en el presente, el cual puede ser elaborado en su significado posteriormente.

Los efectos performativos tienen un efecto en la realidad constituida, en la que la acción no sólo se reproduce, se audiciona o representa, sino que en el instante de su llevarse a cabo presentan y producen lo que la asignación significativa excluye. Lo semiótico y lo performativo no son, por ende, opuestos, sino que están estrechamente relacionados entre sí.¹¹¹

De esta manera, quedan expresados los aspectos fundamentales de lo que se ha denominado Teatro Performático o bien Teatro Postdramático. Es preciso ahora analizar qué aspectos de los que hemos revisado son asumidos por los autores que veremos a continuación, de qué manera los manejan en la práctica y cómo los reinterpretan, modifican o amplían en sus creaciones.

¹¹¹ Fischer-Lichte, Erika y Roselt, Jens: “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales” Apuntes.--No. 130 (2008), p. 115-125. Pp 124

Capítulo III

3. Paula Aros Gho y Alberto Kurapel: Dos modos de hacer Teatro-Performance.

3.1 Alberto Kurapel y Paula Aros Gho: *Sus biografías*.

A) La Historia de Alberto Kurapel.

El artista, director teatral, actor, poeta, cantautor, dramaturgo y performer, Alberto Kurapel, nace en Santiago de Chile en 1946. Estudia en el Liceo de Aplicación, terminando sus últimos años de enseñanza media en Tennessee, Estados Unidos. A los dieciséis años parte a Temuco en busca de sus raíces donde conoce al pueblo mapuche (“Gente de la tierra”, Mapu=Tierra, Che=Gente). Es acogido e instruido en torno a esta cultura, de la cual aprendió canciones, conoció personas e instrumentos, lo que lo hizo valorar profundamente a este pueblo. Kurapel cantaba con su “guitarra de palito”, tal como llamaban los mapuches a las guitarras hechas con madera común y corriente, sin una marca reconocida. Un día es invitado a presenciar un Machitún, en el cual la Machi canta un “Canto que no sale de la garganta sino del mundo incomprendible que estamos pisando.”¹¹² El ritual transcurre en una atmósfera confusa para el artista, quien observa inmerso en humos y olores todos los pasos que se siguen para curar a un enfermo. Rescatamos este hecho debido a que resulta importante, en la medida en que es a partir de esta invitación que Kurapel se une aún más a esta cultura, siendo apreciado por la misma. Posterior a este hecho, Kurapel fue desviado del camino por donde andaba con una muchacha que lo acompañaba, la que le obsequió un anillo de plata que tenía grabado en la parte superior la letra **K**.

¹¹² Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 80

Kura es piedra, *pel* es garganta, tú eres *garganta de piedra* y no lo sabes, las piedras caen del firmamento, cada piedra tiene el saber del cielo porque son de allá. Eres artista, artífice de almas, hombre remoto y siempre reciente. Serás cada vez más libre porque perpetuamente buscarás la libertad. No dejes de cantar y cuando la vida te llegue a ser insoportable toma este nombre. Te salvará. Kurapel, garganta de piedra, yo te lo entrego Alberto.¹¹³

Después de este suceso, Kurapel abandona Temuco, no sin antes asistir a la despedida que el pueblo mapuche realiza para él. De este modo, parte re-nombrado, bautizado de nuevo por esta cultura, lo cual indica un reconocimiento de la misma y también alude a un renacimiento que el artista no vivió someramente, sino que muy por el contrario. Su encuentro con el pueblo mapuche caló hondo en su espiritualidad, lo que se evidenciaría posteriormente en su obra.

En 1966 Alberto Kurapel ingresa a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, de la que egresará el año 1969 realizando el papel de “Víctor” en la obra *Víctor o los niños en el poder* de Roger Vitrac. A raíz de su excelente participación es contratado de inmediato por el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, donde actuó en numerosas obras, tales como *Los que van quedando en el camino*, de Isidora Aguirre, dirigida por Eugenio Guzmán, y otras. Además, trabaja como director de obras populares con personas que no eran profesionales del teatro sino que eran aficionados que veían en esta práctica una forma de realización. Formó grupos teatrales con campesinos, obreros y estudiantes. Así, formó el Teatro Popular *Mademsa*, las *Escuelas Salesianas de Trabajo* y el grupo *Tegna*, entre otros. En 1970 interpreta el rol de “Fernando” en la obra *Mariana Pineda*. Al mismo tiempo, recorre Chile como cantautor visitando diversas peñas. Aparece en televisión actuando y cantando y en 1971 graba el disco *Canto al Programa* con el grupo Inti Illimani. Posteriormente, en 1973, publica el poemario *Cantos por desentierro* ligado a la temática mapuche. Este mismo año interpreta el rol protagónico en la obra *George Dandin* de Molière, en la que fuera su última participación en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, antes del exilio que transformaría su vida para siempre. Es en 1974 cuando parte a Canadá exiliado, producto de la Dictadura Militar que se sostiene en Chile al mando del General Augusto Pinochet. Continuó cantando con su guitarra al hombro en

¹¹³Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 83

diversos espacios de Canadá y otros países, espacios múltiples y distintos tales como escuelas, escenarios, iglesias, fábricas. Ahora, sin embargo, cantaba con un tono dramático que daba cuenta de la masacre que vivían sus compatriotas en su tierra, de los prisioneros políticos, de los torturados y los desaparecidos.

Y un día también, aparentemente como cualquier día, me sentí volando hacia una interrogante desconocida de nieve blanca, de nieve privilegiada, de nieve ilusionada y generosa, y yo con el cuerpo apaleado de muertes inconcebibles.¹¹⁴

En 1976 conoció a Gabrielle, actriz francesa quien lo ayudó en los diversos espectáculos que Kurapel realizaba, traduciendo los textos de las canciones que él creaba e interpretaba en su lengua materna. De esta manera, Gabrielle permitía el entendimiento de los textos presentados por Kurapel haciendo el traspaso de una lengua a la otra en la misma escena, repitiendo en francés o en inglés, dependiendo del caso, las palabras que Kurapel emitía. Ambos en las presentaciones, utilizaban vestimentas sencillas y generalmente se presentaban en espacios no tradicionales, sin por esto eludir la rigurosidad artística que caracteriza al artista, al que se le presenta este aspecto del trabajo escénico como algo imprescindible, por muy precarios que sean los recursos para la creación.

Poco a poco, en su recorrido por las provincias de Canadá, Alberto Kurapel comienza a trabajar con el *uso medial*. Esto es crucial en el desarrollo de su obra, puesto que marcará una pauta de ejecución que definirá su poética. Definimos el uso medial tal como lo hace Fernando de Toro:

Un segundo concepto central de las publicaciones y en la discusión actual es aquel de “transmedialidad” entendido como el empleo de una multiplicidad de representaciones mediales. Además, este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios-en un sentido reducido del término ‘medios’ (video-film-televisión)-, así como también, el diálogo entre medios textuales lingüísticos,

¹¹⁴ Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 42

teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc.¹¹⁵

No habrá una sola presentación-representación de Alberto Kurapel que no tenga este aspecto medial definido, en tanto que el artista comprendió, como profundizaremos más adelante, la importancia de la mezcla de lenguajes para efectos de la comunicación actual. Sin embargo, y aunque parezca contradictorio, este uso de medios aparece en su hacer debido a la precariedad a la que tenía que hacer frente en este nuevo país que lo acogía cargado de duelos irresueltos.

En algunos lugares incorporaba diapositivas en un telón de fondo, donde proyectaba texturas, formas geométricas o colores que por su puesto no ilustraban lo que iba a cantar sino que eran un elemento significador entre la voz de la traductora, mi voz cantada, la traducción y el canto; era una tercera imagen que la audiencia situaría o modificaría en su mente-cultura.¹¹⁶

Si reparamos en las palabras “mente-cultura” podemos ver cómo se asume a la mente del espectador como una versión subjetiva de lo observado, en tanto que cada cultura (aquella que se refiere a las costumbres y expresiones de un pueblo, pero también de una familia, esto es, de núcleos más pequeños que amplían las posibilidades de lecturas diferentes) teñirá de determinada manera aquello que observa. Esto implicaría la existencia de varias realidades sucediendo al mismo tiempo en el espectáculo, las cuales no son susceptibles de ser controladas por el autor. Así, en las presentaciones de Alberto Kurapel habría una conciencia de la experiencia de lo otro, de “El Otro”, aspecto constantemente revisado por los teóricos Fernando y Alfonso de Toro, el cual revisaremos más adelante. La invitación es a la experimentación conjunta de las mentes, lo cual se evidencia en la enunciación ya destacada “mente-cultura”, en la cual vemos inevitablemente al hombre como un ser de sociedad, inmerso, expuesto y guiado por un sistema epocal que si no nos determina, al menos condiciona nuestro hacer, actuar y pensar.

¹¹⁵ De Toro, Alfonso: Dispositivos Espectaculares Latinoamericanos: Nuevas Hibridaciones, Transmediaciones, Cuerpo. Editorial Herausgeber, Hildesheim-Zürich-New York. Pp 9.

¹¹⁶ Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 46

Los años que Alberto Kurapel vive en el exilio modifican su poética y su sentimiento estético, los cuales están indisolublemente ligados a su experiencia con la dictadura chilena y la injusticia evidente de la violencia impune que se vivía en esos años. Será esta temática un tópico constante en toda su obra. Por ejemplo, en el libro *Reflejos Abrazados* del autor, el cual contiene 10 obras de Teatro-Performance escritas por Kurapel, no hay ni una sola obra que no haga alusión directa a alguna temática relacionada con la dictadura. Por tanto, decide desde su necesidad “(...) hacer un *teatro de exilio* y no un *teatro en exilio* (...)”¹¹⁷, en tanto que la temática que abordará en cada una de sus obras estará ligada a su condición de exiliado. De esta manera, Alberto Kurapel vive una situación de presencia ausente en Canadá y de ausente presencia en Chile, en la medida en que está en Montreal sin estarlo, en una especie de fantasmal presencia y no está en Chile físicamente, pero lo está con toda su fuerza, su mente y su corazón. Por tanto, desde el dolor del desarraigo y desde esta presencia fantasmática, acoge al fragmento híbrido en su hacer. Esto es, desde el punto de vista semántico (significado) y sintáctico (formal), es decir, desde el significado que no se aborda de manera lineal sino que a modo de fragmentos a anexar por el espectador, los cuales cobran sentido en el momento en el que el espectador los conecta en su mente. Y así mismo, desde la visualidad y la forma, las cuales al no tener una continuidad aparente, al estar en el escenario dispuestas de manera híbrida necesitan de un “otro” para ser decodificadas.

Por otro lado, Kurapel comprende que viviendo en Montreal, provincia bilingüe, debía adaptarse en un amplio sentido. Uno de estos sentidos implicaba aprender a hablar el inglés y el francés, puesto que de lo contrario no podría comunicarse, y ¿no es el teatro una de las grandes formas que adquiere la comunicación? Es así como Alberto Kurapel comenzó a escribir una gran cantidad de textos, a sacar fotografías y sobre todo a vivir un proceso de observación que estuvo marcado por una sensación contradictoria. Por una parte estaba la maravilla que implicaba lo nuevo, pero por otra, la profunda tristeza que generaba el contexto mundial. América Latina estaba devastada por las dictaduras militares, Estados Unidos ponía toda su fuerza en estrategias para alcanzar más dinero, la Unión Soviética abusaba de su poder y en definitiva, el mundo entero se encaminaba hacia un capitalismo

¹¹⁷ Kurapel, Alberto: *El actor Performer*. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 46

desmesurado. Éste, convertía al ser humano en un producto *inconsciente* de consumo y de venta. Subrayamos la palabra *inconsciente* puesto que el gran problema estaba en que al parecer nadie reparaba en las implicancias profundas que generaría la nueva ideología mercantilista del uso, y la ceguera ante lo que sucedía devino catastrófica. Alberto Kurapel desde su arte intentó hacer frente a esta realidad, tal como podemos observar en varias de sus obras, en las que la crítica y el intento de dismantelar el sistema capitalista es evidente.

De este modo, Alberto Kurapel comienza a poner su atención en el idioma como concepto, más allá de las particularidades de uno u otro. En Canadá residían muchos inmigrantes que adoptaban las dos lenguas del país, otorgando a la mezcla su propio acento. Esto daba tintes diferentes al uso oral del lenguaje y de la voz. En Lyon, el artista conoce a una pareja de inmigrantes marroquíes con quienes entabla una relación de amistad. Esto lo lleva conocer su hogar, conjunto de casas de muy escasos recursos donde vivían muchos inmigrantes hacinados. Kurapel se decide a montar la obra *Tartarín de Tarascón* con los niños hijos de inmigrantes, usando en la obra el francés como idioma básico y las lenguas maternas propias de cada inmigrante sólo en escasos y determinados momentos. Así, descubrió cómo el idioma hacía cambiar la voz y entendió que “Cada idioma tiene su respiración particular y aprender otra lengua es aprender a respirar de otra forma.”¹¹⁸ Conoció el arte del Cuentacuentos africano, ejercitándose en esta disciplina y siendo corregido por los mismos niños que dirigía después. Encontró en ellos una experiencia cultural distinta a la occidental y a la concepción clásica del espectáculo, donde por ejemplo, no existía la separación entre el espectador y el actor y los espacios de presentación eran espacios públicos.

Siguió pasando el tiempo y Kurapel siguió haciendo recitales, yendo al teatro, a escuchar jazz y sobretodo a observar el país que lo acogía, pero que de algún modo no entendía. Le llegaban noticias de Chile, amigos desaparecidos y otros que estaban siendo torturados y pedían ayuda. Desde lejos era poco lo que el artista podía hacer, sin embargo pedía socorro con los contactos a los que podía recurrir. De esta manera, comprendió que su teatro tenía que ser un teatro que estuviera ligado al contexto: “Necesito realizar un teatro que

¹¹⁸ Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 55

interprete lo que está sucediendo hoy, lo que acontece a los cientos y cientos de desplazados a partir de medio millón de exiliados chilenos.”¹¹⁹

Viaja a Terranova a dar un concierto en el cual alterna su música y su escritura con poemas de distintos canadienses. Ejemplos de estos son Patrick Straram, Gilbert Langevin, Lionel Kearns, entre otros. Para este concierto Kurapel ya tenía muchos aficionados a su arte y las entradas estaban completamente vendidas antes que el artista llegara al aeropuerto. “Fragmentados los recuerdos, fragmentados los olvidos, expongo los fragmentos: Soy parte de algo que no veo, y si me muevo es porque tengo una función con cada ser sobre esta tierra. No sé cuál es.”¹²⁰ En esta frase citada, vemos cómo el artista sentía que su arte debía cumplir con una tarea, como si hubiera sentido un deber moral en su creación, aspecto que profundizaremos más adelante. Las funciones en Terranova fueron un éxito. Sin más accesorios que una silla y una guitarra, Kurapel cantó llenando la sala con su presencia, y fueron las luces de colores que pidió a algunos pescadores que manejaran en el espectáculo, lo único anexo a sí mismo. Debió doblar las funciones, pues la gente quedó afuera en algunas de ellas.

Como ya hemos destacado, para Alberto Kurapel la temática de la lengua fue primordial. Se topó con ella desde la necesidad de aprender a comunicarse y desde la diferencia, que lo forzaba a este aprendizaje. Su presencia habitando otro espacio le permitió explorar los diversos límites del lenguaje. Noam Chomsky, destacado lingüista norteamericano, postula que el límite de nuestro lenguaje es el límite de nuestro mundo. Esto es, el lenguaje genera realidad. Nombrar es hacer existir. Ahora, ¿qué pasa cuando nombro un mismo objeto en diferentes lenguas? ¿El significado sigue siendo el mismo? El objeto no varía, pero, ¿qué sucede con la percepción de éste? Una vez inmerso en un contexto diferente, Alberto Kurapel comienza a sentir la realidad de otra manera. Desde la fonética, desde los nuevos significantes que debía usar para nombrar los mismos objetos de siempre, comienza a haber un desajuste. ¿Es realmente arbitrario el lenguaje? ¿Por qué varían los nombres? ¿Es la misma realidad la que señalo de otro modo? ¿Qué aspectos de la realidad destaca cada lenguaje particular? Desde todas estas interrogantes y desde lo empírico de la problemática, a Kurapel se le genera un vacío de sentido. La realidad ya no era tan asible.

¹¹⁹Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 67

¹²⁰Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 75

Este escollo me ayudó a escuchar esa topografía, a concebirla desde un *hic et nunc* y a poder situarme allí desde mis posibilidades críticas, proyectándolas hacia un prisma artístico, estando consciente que todas las contradicciones estarían basadas sobre el desvanecimiento de los límites de la imagen-acción¹²¹

Se dedicaba a escribir durante muchas horas en un café en Montreal, donde vivía con Susana Cáceres, su gran compañera de vida. “Me sentía allí abrigado del alma.”¹²² La suerte lo hace toparse con gente que lo ayuda en el camino, por ejemplo, con un joven musicólogo admirador de su obra, quien lo invitó a la Radio Canadá a dar una entrevista sobre su música en un programa de mucho *rating*. También se topa con Erika, quien lo invitó a participar en un taller de danza-teatro Butoh. Producto de la entrevista radial surge el proyecto de grabar un tercer disco, sin embargo esta idea no se lleva a cabo debido a que el artista rechaza la proposición de incluir quenás y charangos folklóricos a sus composiciones. Este rechazo se debe a que no quería caer en ningún tipo de propaganda panfletaria que banalizara el objetivo profundo de su arte. Debido a esto, el proyecto no se concretó y su canto fue considerado como “elitista”, “anarquista”, “desmovilizador”. Dos años después, la escritora quebequense Huguette Le Blanc, se contacta con Kurapel para escribir el libro que llamaría “Alberto Kurapel, canto y poesía de exilio”, en el cual postula la profunda resistencia dolida de su música, proveniente del horror insoportable de un expatriado. El lanzamiento del libro tuvo mucho éxito, fue realizado en Montreal y estuvo cargado de emoción.

Los días transcurrían lentamente para el artista, quien deambulaba en un paisaje que se le hacía adverso. De este modo, debido a todo lo que estaba sucediendo en su vida y su país, una depresión severa lo inmovilizó: “Me sentía débil, me dolía mucho la garganta, veía mal y lo peor de todo fue que un mes después, una mañana traté de levantarme de la cama y al dar dos pasos, caí al suelo.”¹²³ En este estado de cosas, le propusieron escribir un radioteatro para la Radio Canadá, a lo cual accedió. Tuvo que crearlo con extremado esfuerzo, tumbado desde su cama y a veces dictándole a su compañera Susana los textos

¹²¹Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 91

¹²²Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 105

¹²³Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 128

que él no podía escribir. El cansancio emocional propio de la depresión lo postraba y lo hacía dormir en exceso, sin por esto dejar de sentirse cansado. A su vez, el poeta Gonzalo Millán le ofrece la traducción de un texto que sería bien pagado y le permitiría vivir holgadamente por ocho meses aproximadamente, a lo cual también accede. En la primavera graba su tercer disco *Las Venas del Distanciado*, obra realizada desde el dolor. “(...) me encontraba atravesando, cantando la sangrienta niebla de un pueblo entero.”¹²⁴ Hizo un recital en la Biblioteca Nacional de Quebec donde sucedió algo que consideramos importante. A Alberto Kurapel le llegó desde Chile, esa misma tarde del recital, una carta de Melinka, mujer que había sido apresada en este país. En la carta le contaba sobre las atrocidades vividas en Chile, así como le comentaba que ahí mismo se estaban escuchando sus canciones clandestinamente. Además, la carta contenía un poema escrito por la mujer. Es así como en medio del recital, Kurapel improvisa vociferando una melodía inimaginada que declama las palabras del poema recibido esa misma tarde. “Surgiría así una mirada nueva: la representación que al exponerse desnudamente, permitiría que fuese el *sentido* del *proceso* quien se encargara de la intemporalidad que caracteriza a la obra artística.”¹²⁵ De este modo, se abre una amplia puerta que vislumbra el camino de la nueva poética del autor.

En este mismo contexto, su amigo y compañero Pablo, a quien Kurapel ayudara a trasladarse a Canadá desde Chile por medio de un obispo que accedió a hacerlo, se suicida en Montreal una noche de frío intenso. Alberto Kurapel sigue presentando sus proyectos artísticos de manera estoica, acompañado espiritual y físicamente por Susana Cáceres. Asistían juntos al teatro de vez en cuando, pero para el artista, tal como nos comenta en su obra *El actor Performer*, todo era lejano, impostado. Por más que intentaba sostener una comunicación profunda con el arte que veía, no lograba acceder a la verdad que buscaba. Prefirió entonces, asistir a recitales y a eventos de danza donde presentía un riesgo que lo seducía, riesgo que no veía en el teatro. Para el artista faltaba un tipo de comunicación que: “(...) no fuese didáctica sino dialéctica, donde la pertenencia jugara con nuevas interpretaciones de lo real y lo irreal (...)”¹²⁶

¹²⁴Kurapel, Alberto: *El actor Performer*. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 133

¹²⁵Kurapel, Alberto: *El actor Performer*. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 138

¹²⁶Kurapel, Alberto: *El actor Performer*. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 151

Se propone escribir el libro *Correo de Exilio* donde aúna todas las cartas recibidas pero a modo de fragmento, fundiendo tipografías y temáticas. Es invitado a Nueva York a realizar otro concierto y en su estadía se dedica a observar el paisaje que lo acogiera de niño. Percibe diferente y entonces constata algo crucial para sus creaciones futuras: “(...) si cambia el observador, cambia lo observado; si cambia lo observado, cambia el observador, además no es el cerebro el único órgano donde reside el conocimiento y el sentimiento.”¹²⁷ Los recitales son bien acogidos e incluso debe dar más funciones de las previstas, sin embargo, todavía siente que algo le falta en su espectáculo y que aún no lo encuentra. Si bien siempre utilizó el elemento medial, se fue percatando de a poco de su importancia. Es así como surge la idea de que Susana estudie en la Universidad de Montreal algo relacionado a la temática audiovisual, pues ambos estaban conscientes de que las obras de Kurapel eran tremendamente enriquecidas por el video, el cine, las imágenes y voces en *off*.

Estábamos conscientes de la cultura masiva de los medios de comunicación que se había establecido en Canadá, Estados Unidos, Europa, desde antes que llegásemos y de qué manera ésta se iba acrecentando, alterando la concepción ineluctable de la convivencia social. Esto variaba obviamente la estimulación rítmica y los dispares estímulos de la conducta en la relación arte-realidad, arte-emisor-receptor. El ordenamiento de los signos escénicos se conmocionaba dando origen a una estética imposible de predecir. Se planeaban ahora dichas mutaciones como una imperiosa necesidad de transmitir mundos internos que afloraban y ya no nos hablaban de la misma manera como cuando vivíamos en América Latina.¹²⁸

Poco a poco comienza a adentrarse, sin saberlo claramente, en el lenguaje de la Performance. Sus recitales tenían otra perspectiva, en la que la palabra como signo principal era abolida. No había una sola temática sino que había un carácter atópico, difuso de significados. Las obras no intentaban dar respuestas ni concluir fijamente. Tenían la característica de obra abierta, sin estructura predecible por la lógica. La intención de descomponer los códigos teatrales imperantes se superponía a cualquier otra. Es así como Alberto Kurapel se dedicó a observar, a fines de los años setenta, variadas Performances de distintas procedencias. Sin embargo, siempre le sucedía lo mismo. Consideraba que algo

¹²⁷Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 167

¹²⁸Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 186

faltaba, pues al final de cada presentación sentía que la muestra se reducía a una mera repetición infinita que se agotaba en los primeros instantes. Esto, para el artista, demostraba una falta de instinto escénico, de la rigurosidad que supone la disciplina artística. Consideraba que más allá de tener una idea o algo que decir, había que saber cómo decirlo. Entendía que había un afán de originalidad, de impacto hacia el público. Sin embargo, percibía que faltaba una consciencia de lo escénico y por sobre todo de lo actoral, de la presencia del actor en escena.

Los performers tenían mal concebidos los objetivos ya que éstos estaban evidentemente relacionados íntimamente con el público, lo que hacía que descuidaran totalmente su relación con los signos performativos de su espacio, dedicándose a tratar de lograr el beneplácito del espectador.¹²⁹

Es así como un día, luego de intentar infructuosamente encontrar lugares donde presentar una obra de Teatro-Performance, nace su primera obra llamada *Hoy/La Terre*, la cual fue realizada en un basural de Montreal. Ésta fue presentada durante sólo una semana, debido a razones cívicas y de sanidad que hicieron que la policía la suspendiera. La obra tiene imágenes audiovisuales, los textos son dichos en francés, húngaro, portugués y castellano. Había proyección de diapositivas y un vestuario que iba ensuciándose cada vez más a lo largo de la escenificación. Había música y canto y un fuerte hincapié en el movimiento.

Es 1981 y Kurapel se dispone a grabar su quinto disco *long-play* al que llamaría *Contra-Exilio*. Trabaja como traductor, escritor y doblador de voces para películas. El artista y su pareja Susana Cáceres, se dedicaron por mucho tiempo a investigar y analizar imágenes que obtuvieron de las cintas de video que encontraban en el gran basurero del casino de la Universidad donde Cáceres estudiaba. Estas cintas recogidas, les servían como fuente lumínica para las obras, además de imprimir un sello particular al movimiento de los cuerpos en el espacio escénico, debido al color que las imágenes proyectaban. Estos aspectos eran de gran interés para Alberto Kurapel, quien comenzó a buscar actrices y actores que sintieran parecido a él, que lo pudieran percibir y que pudieran ensayar cuatro

¹²⁹Kurapel, Alberto: *El actor Performer*. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 195

horas todos los días. Comenzaron varios, pero al final sólo quedaron cuatro, una india mohawk, dos chilenos, una canadiense, Susana Cáceres y Alberto Kurapel. Ensayaban donde podían, en iglesias y escuelas, hasta que pudieron arrendar una bodega. En ésta, inauguraron finalmente un espacio que llamaron *Espace Exilio*, el que daría cabida a las obras de Teatro-Performance de la compañía que denominaron *La Compagnie des Arts Exilio*, la cual contaba con Susana Cáceres, Aída Fernández, José Venegas y Alberto Kurapel. Es en este punto en el que comienza un largo recorrido de investigación creativa que tendría como base los postulados del teatro vistos desde la perspectiva de la Performance. Así, un mes de agosto, surge la primera obra de Teatro-Performance ensayada en este espacio que se denominó *exiTLio in pectore extrañamiento*, en la que había sólo dos personajes: el Exiliado y La Máscara. Ensayaron por un año, hasta estrenar el 23 de marzo de 1983. Se presentaron por varios meses y luego partieron de gira a otras provincias de Canadá, a Estados Unidos y Europa. Después de esta primera obra, Alberto Kurapel montó y actuó en más de veinte obras en exilio, recorriendo el mundo con sus postulados y su estética, para poder volver a Chile el año 1996.

B) LA HISTORIA DE PAULA AROS GHO.

Por su lado, Paula Aros Gho, actriz, directora teatral, dramaturga y performer, nace el 5 de octubre de 1978, treinta y dos años después que Alberto Kurapel, en Santiago de Chile. Estudia en el colegio Saint George y es aquí donde aparece por primera vez su inclinación artística teatral, lo cual corroboramos al saber que la artista se reunía luego de clases con sus compañeros y amigos en el teatro de su colegio para improvisar largamente. Estas improvisaciones se daban a modo de juegos infantiles, los cuales jamás se mostraron ante público y tampoco se fijaron de manera de poder ser repetidos. A estas improvisaciones las denominaron *Concepto*. Sin embargo, Aros recuerda algunos momentos de aquellas improvisaciones e incluso, comenta en la entrevista que le hemos realizado¹³⁰, que es posible que algún día reutilice ese material para alguna futura creación. Una vez que Paula Aros sale del colegio decide entrar a la Universidad Católica a estudiar Letras. Coincidió

¹³⁰Agradecemos la disposición de la artista Paula Aros Gho para concedernos una larga entrevista en donde nos cuenta su biografía personal y artística. Ésta fue realizada en el mes de septiembre del año 2011 y se adjunta como anexo de este trabajo. Véase anexo.

con su amiga Macarena Teke, quien también participara en las improvisaciones de *Concepto* y quien se matriculara para estudiar teatro en la misma Universidad. De este modo, y como en aquel tiempo ambas carreras se cursaban en el mismo Campus Oriente de esa Universidad, las dos amigas continuaron haciendo improvisaciones. La diferencia estaba en que esta vez sí armaron piezas que mostraban luego en espacios públicos, tales como plazas, restaurantes, etc. Estas piezas no eran obras teatrales, sino que improvisaciones estructuradas sin trama, que funcionaban como presentaciones momentáneas donde el azar vulnerable tenía cabida. Aquí, Aros leyó muchos de los poemas que escribía, pues la poesía, de algún modo y tal como nos comenta, fue su primera relación con el arte. “Eran estructuras armadas pero sin ninguna pretensión. Tirábamos poemas, yo escribía. Esa fue mi primera entrada al arte, la poesía.”¹³¹ Antes de involucrarse en talleres teatrales, Paula Aros participó en talleres de poesía, práctica que no dejó en ningún momento de su adolescencia. Es así como gana un cupo en la fundación Neruda, estando activa en la sociedad de escritores durante mucho tiempo. No es de extrañar por tanto, que posteriormente la artista pusiera el énfasis creativo en la Performance, pues la estructura poética deviene de una asociación, de un caos ordenado de imágenes evocadas susceptibles de ser asimiladas a la estructura performática.

Un día, tal como nos relata Aros, Macarena Teke decide cambiarse a la Universidad de Chile a estudiar teatro y ella decide seguir a su amiga en la aventura, ya que el teatro la llamaba de alguna manera especial, por lo que opta por hacer las pruebas especiales para estudiar teatro en esa Universidad. Queda seleccionada, y aunque nunca tuvo el deseo evidenciado de ser actriz, decidió aventurarse en la actuación. Esta decisión se debió más que nada al hecho de haber comprendido que lo que ella quería era ser una “hacedora de teatro”, más allá de la actuación en cuanto tal. El teatro para Paula Aros implicaba muchas aristas artísticas que no necesariamente pertenecían sólo al ámbito actoral. “Se nota al tiro cuando alguien quiere ser actor y alguien quiere hacer teatro. Yo no quería ser actriz sino que quería hacer teatro.”¹³² Sin embargo, comprendió que para ello debía saber actuar y así entró en el vertiginoso camino del estudio actoral, donde poco a poco se vio altamente exigida. Para su tristeza, debió ir dejando de lado a la escritura y a la fundación Neruda, ya

¹³¹ Entrevista realizada a Paula Aros Goh. Por Camille Claude. Véase Anexo.

¹³² Entrevista realizada a Paula Aros Goh. Por Camille Claude. Véase Anexo.

que el tiempo no le alcanzaba para realizar las dos cosas. Este asunto es postergado por diez años, pues recién el año pasado (2011) decide retomar el trabajo escritural. Se titula en la Universidad de Chile como actriz, obteniendo nota 7 en el examen de egreso. En éste, realiza por primera vez un personaje cómico, pues se dedicó siempre a papeles dramáticos, los cuales por alguna razón, no encajaban con lo que los profesores le exigían. De esta manera, terminando la Universidad pero abriendo su camino hacia la comedia, comienza su carrera profesional. A partir de la frustración que Paula Aros experimentaba en los talleres de actuación y así como también, debido a su marcada tendencia plurivalente, aquella que la hacía trabajar en diferentes ámbitos artísticos, la artista exploró en lo directorial y visual antes de salir de su carrera. Convocó a sus compañeros a diversos festivales, en los cuales se encargó de la dirección de variados montajes, entre los que figura *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, o bien *Don Quijote de la Mancha*. De este modo, sorprende en la última instancia actoral con su representación cómica, en la que nos interesa destacar el hecho que hace que ella misma vislumbre y amplíe su camino creativo hacia la comedia. De esta manera, Aros realiza su primer proyecto fuera de la escuela, el cual tuvo un gran éxito y estaba cargado de tintes cómicos. Se llamó *Dr. Mortis* y fue posible gracias al apoyo de FONDART 2002. Se estrenó por primera vez el 13 de marzo del año 2003 en la Plaza Yungai, y se mostró en 8 Municipalidades de la Región Metropolitana. El gran éxito alcanzado en la primera temporada tuvo como resultado la realización de 2 temporadas más, lo que significó la ejecución de más de 40 funciones. En esta obra hubo mucho trabajo de recopilación histórica en el que Aros investigó acerca de los radio-teatros. Se contactó con los hacedores antiguos de radio-teatro, consiguió derechos y en la tercera temporada (2004) montó este espectáculo frente al palacio de la Moneda. Este espacio que no es tradicional nos indica que en la metodología de Aros ya hay una ligazón con la metodología Performática, aspecto en el que profundizaremos más adelante. Para sorpresa de muchos, el uso de este espacio causó gran revuelo positivo, pues la obra tuvo una excelente convocatoria de público. La gran concurrencia se debió, en parte, tal como la artista asume una vez que ya ha realizado el espectáculo, a que *Dr. Mortis* era un bien nacional, parte de la historia de nuestro país. La manera en que Paula Aros lo dirige y lo lleva a escena, hace que las personas revivan un aspecto de una época que la gente recuerda con cariño. La idea de la artista era hacer hincapié en lo auditivo, es más, la compañía que llevó a cabo *Dr.*

Mortis se llamaba “Teatro-Sonoro”. El vestuario de esta obra aludía a los años ’50 y desde lo auditivo se guiaba al espectador hacia lo teatral donde, poco a poco, el set de radio se iba transformando en un verdadero escenario teatral, donde los personajes cobraban vida y todo se desarrollaba ante los ojos que alguna vez imaginaron aquellos personajes radiales que sólo tenían voz. Luego de esto Aros realiza, junto a la misma compañía, la obra *Los 7 Pecados Capitales*, la cual parafraseaba la ópera de Bertolt Brecht denominada *Siete pecados capitales* (1993). Esta relación fue hecha en parte porque la compañía quería seguir explorando la sonoridad teatral. Construyeron dos estructuras que tenían 14 telones pintados, los cuales rotaban y pasaban por cada pecado capital, los cuales a su vez representaban diversos estilos musicales, tales como el tango, el vals, la ranchera, etc., a la luz de una banda en vivo que relataba la historia de Ana y Ana, dos hermanas que en realidad eran el mismo personaje y que se embarcan en el proyecto de conseguir trabajo para construir una casa para su familia.

“Los 7 Pecados Capitales” narra el viaje de Ana en busca de trabajo, el dinero que ahorra lo envía a su familia para construir una casa, el viaje demora 7 años a través de 7 ciudades: cada una es un pecado capital. Ambientado en la década de los 40 en Chile el montaje recorre el viaje de Ana desde Valdivia a Valparaíso.¹³³

Como el tema auditivo era tan importante para Paula Aros en sus comienzos, la obra podría incluso considerarse como un musical, pues no había ningún diálogo que no fuera emitido conjuntamente a una melodía que la artista componía. Además, nuevamente esta obra fue realizada en un espacio no tradicional, que en este caso correspondió al sector de estacionamientos frente al Galpón 7, en bellavista. A pesar del éxito obtenido con *Dr. Mortis*, la compañía no obtuvo el Fondart al año siguiente, por lo que tuvieron que auto-producirse en la realización de *Los 7 Pecados Capitales*, lo que fue muy desgastante para todos sus integrantes. No obstante, fue estrenada el 7 de enero del año 2005 y tuvo una excelente asistencia de público, con más de 300 personas por función. Continuaron haciendo una co-producción con el Teatro Camino, donde Héctor Noguera, a partir de lo que había visto en *Dr. Mortis*, contacta a Paula Aros para que escriba una versión sobre la

¹³³ Compañía Teatrofónico: Documentos de presentación de la obra “Los 7 Pecados Capitales”. Pp 3

novela de Miguel de Cervantes: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* y para que lo dirija a él en el futuro montaje que saldría de la versión de Aros. Así lo hace la artista, y siguiendo la línea de sus creaciones hasta el momento, musicaliza esta versión. Realiza unos cancioneros que son ubicados en los asientos del público para que cada asistente pueda acompañar a los actores cantando, cual liturgia. La obra es estrenada el 21 de abril del 2006 en el Mall Paseo Quilín. Durante el proceso de creación de la versión de *Don Quijote*, Muriel Miranda llama a Paula Aros para pedirle que participe en la escritura del montaje *Maleza*, así como también en la actuación del mismo, el cual tuvo mucho éxito. Esto se debió en parte a que resultó muy llamativo para el público el hecho de que esta obra conjugaba la animación con la actuación real del cuerpo en vivo. Así, Aros se convierte en intérprete de la obra y colabora dramáticamente, aunque es preciso considerar que esta creación fue colectiva y no suya propiamente tal. *Maleza* se estrenó el 12 de mayo del 2006. Es aquí donde se produce un gran quiebre en la biografía de la artista, pues se le presenta una oportunidad única que cambiará el rumbo de su actividad artística para siempre. En Junio del año 2006 decide partir a Londres a estudiar en la escuela denominada *Darton College of Arts* un master denominado *Devise Theatre*. Aquí, Aros se vio enfrentada a una concepción teatral totalmente diferente a la que existía en Chile. La forma institucionalizada y generalizada que se concebía en nuestro país era mucho más tradicional. Si bien había artistas que se esmeraban en hacer arte menos convencional, y había en sus trabajos atisbos de los preceptos que Paula Aros observaba en Londres, de todos modos para ella fue un descubrimiento y una sorpresa el tipo de arte teatral que encontró allá. Se enfrentó por tanto, a un modelo de creación diferente del que ella estaba acostumbrada. Se percató de que aquello que ella consideraba como teatro no-tradicional, o bien teatro artaudiano, en Londres estaba mucho más inserto en el inconsciente colectivo. Esto, debido a que por ejemplo, no se concebía como posibilidad el teatro que respetara la cuarta pared, o bien aquel que narrara cronológicamente los hechos, que supusiera personajes estructurados según un guion, estructura que no asume al yo del actor. Tampoco se concebía el teatro que no dando cabida a la improvisación tuviera todo previsto y estructurado desde el guion y los ensayos. Para los teatristas de Londres, tal como nos cuenta Aros, el contacto directo con el público, aquel que traspasa la cuarta pared, era algo asumido casi de modo intrínseco al hecho teatral. Por tanto, la artista entiende que este tipo

de teatro menos convencional, del cual había pequeños atisbos en Chile, en Londres estaba masificado, en la medida en que había mucho trabajo práctico y teórico al respecto. Aros se percató de que todo aquello que ella había observado como posibilidades creativas, en las cuales transgredía los preceptos tradicionales del teatro, ya estaba trabajado. Incluso, sus intuiciones inespecíficas tenían nombre y clasificación. Se vio inmersa poco a poco en una metodología de trabajo sumamente nueva para ella, donde comenzó a trazar las líneas de la propia metodología que adoptaría más adelante. Comenzó a darse cuenta que muchos de los referentes con los que se trabajaba en Londres y a los que se aludía, no eran personas que hubieran estudiado actuación y que el modo en el que denominaban sus creaciones era precisamente el nombre de *Performance*. Comienza entonces, para la creadora, un vertiginoso tiempo de estudio y descubrimiento, en el que pasó largas horas, semanas y meses, leyendo y nutriéndose de esta nueva posibilidad artística que surgía en su camino.

En septiembre del año 2006 Paula Aros viaja de regreso a Chile por un mes, pues debía trabajar en el festival de teatro “Santiago a Mil”. Es aquí donde surge el material de trabajo que le permitirá concretizar su hallazgo metodológico, teórico y práctico. Comienza a preguntarse sobre el viaje, sobre la extranjería, sobre el estar de paso, y lo primero que se le ocurre es grabar sus traslados, lo cual comenzó en su viaje de retorno de Chile a Inglaterra. Al volver a Londres decide instalarse en esta capital y el destino convoca a la actriz Trinidad Piriz, quien por diversos contactos y motivos llega a vivir a la casa de Paula Aros, en Londres. Aros sigue grabando y preguntándose cosas, hasta que a partir de su viaje y sus primeras preguntas por el no-lugar surge una temática que se volvería recurrente en su obra, aquella que pregunta por el lugar de origen, la raíz, el hogar. Como la artista vivía con Trinidad Piriz y ambas estaban en una búsqueda creativa importante, comenzaron a trabajar juntas, originando el colectivo *Laura&Marta*, el cual daría muchos frutos, posteriormente. Paula Aros comienza a estudiar a los *Forced Entertainment*, grupo teatral que figura como su gran referente y consta de un conjunto de artistas que se unieron en 1984 para crear Teatro-Performance, en una búsqueda que tiene que ver con la relevancia y el significado que pueden tener el teatro y la Performance en la vida contemporánea. Han realizado numerosas creaciones en las que lo teatral y lo performático se conjugan de manera lúdica y creativa. Avanzada la exploración de *Home*, nombre que le pondrían a su primer trabajo, ambas artistas deciden realizar un viaje a un lugar llamado *Lands End*, como parte de la

exploración que estaban haciendo para su trabajo con *Home*. No sabían nada acerca de este lugar, así como tampoco sabían mucho qué era lo que harían allí, sin embargo querían conocerlo, pero conocerlo de manera artística. De algún modo, y como comenta Aros, fue una especie de retiro en el que las artistas necesitaban volver a nacer, reencontrarse consigo mismas para dar vida a las mujeres que estaban descubriendo dentro de ellas y que se llamarían Laura, desde Paula y Marta, desde Trinidad. Hicieron un ritual performático en el cual padecían una especie de muerte, para luego renacer y bautizarse con estos nombres comenzando de este modo, un proceso de creación que marcaría sus vidas y su hacer.

No era un personaje ficticio. Cuando nos preguntábamos quién es Laura y quién es Marta, respondíamos que era una parte de nosotras exacerbada. Laura soy yo, no es otra. Pero es un lugar de mí que es la artista, la que busca, la que se pregunta, la que anda registrando. Hay toda otra parte de mí que no es Laura y esa no se sube al escenario.¹³⁴

Las artistas partieron en auto hacia *Lands End* y una amiga de ambas se dedicó a grabar todo aquello que hicieron como Laura y como Marta, las que de algún modo eran el yo artístico de Paula Aros y Trinidad Piriz, un yo que si bien las comprendía como un todo, no era un todo cabal, sino más bien un yo que existía para y en el arte. Volvieron a Londres con 30 cintas de video grabadas, de las cuales surgió el material para *Home*, la cual resultó ser una pieza de Teatro-Performance y un cortometraje (enmarcado en el género de la *Road Movie*). Esta Performance nos muestra el viaje de Laura y de Marta en busca de una concepción profunda de lo que se define como el hogar. El viaje se presenta como un deseo de perderse juntas para encontrar desde el ser extranjeras, lo esencial del hogar. Tanto la Performance como el Cortometraje dialogan directamente con el cotidiano de las artistas, usándolo como la gran fuente de inspiración y realización. Además, el texto de *Home* está entrelazado con comentarios que las artistas extraen de un blog creado por ellas, en el cual piden a todas las personas que lo visiten, el emitir una opinión sobre lo que consideran que es el hogar. Así, la obra fue construida desde diversas perspectivas, y tuvo mucho éxito en Londres y también en Chile. Esta pieza de Teatro-Performance fue creada y estrenada en Inglaterra en Septiembre del 2007. Se realizaron 6 funciones de la obra en *Dartington Arts*

¹³⁴ Entrevista realizada a Paula Aros Goh. Por Camille Claude. Véase Anexo.

y fue presentada en Enero del 2008 en Santiago de Chile. Aquí, hubo 10 funciones de la Performance en la azotea del teatro Lastarria 90. Posteriormente, Aros y Piriz realizaron lo que denominaron *Boot-Show*, Performance en la que ambas artistas cantaban con botas de agua en las manos, las cuales funcionaban como títeres a veces y como pies otras. Su canto se daba a partir de un texto medianamente establecido. Esta pequeña pieza de Teatro-Performance tuvo muy pocas funciones y es concebida por las artistas como un juego que les permitió cerrar el ciclo de *Home* para poder comenzar a construir otra obra desde la metodología encontrada.

Una vez que ambas performers vuelven a Chile, realizan el montaje *Asamblea*, en el que todos los postulados y su metodología de trabajo se ven aplicadas. En este montaje aparece la pregunta por la muerte y la vida, por el universo, la existencia y el tiempo, y en estas preguntas las artistas intentan validar los puntos de vista diversos de los espectadores, dándoles un espacio activo para la opinión.

ASAMBLEA comienza con el replanteamiento de preguntas que creíamos tener solucionadas con respecto al modo de comprender el cotidiano: los fenómenos naturales y las certidumbres humanas. Esto nos ha llevado a entrar en una inocencia que genera preguntas sumamente profundas y ontológicas, como la pregunta por la muerte, el tiempo, dios y el fenómeno de la vida. Comenzamos a hacer una revisión de cómo el ser humano ha querido dar sentido a su existencia mediante diversas prácticas y disciplinas. Estudiamos religiones, mitos, filosofías, ciencias y literatura e intentamos hacer un mapa de las preguntas y respuestas que la humanidad ha generado. Salimos a la calle y registramos comportamientos y fenómenos sociales: iglesias, cementerios, espacios de ocio, lugares de espera, etc. Nos sometemos y registramos diversos experimentos donde ponemos en observación nuestro cotidiano. Sostenemos la tesis de que las preguntas más simples son las más serias y que todo ser humano independiente de su raza o estrato social se familiariza con ellas. El encontrar una respuesta no es el fin, sino el hecho de habitar el misterio que entrega el cuestionarse y reflexionar.¹³⁵

De este modo, la obra se realiza bajo el concepto de *asamblea*, esto es, de discusión, de mesa redonda, con el fin de eliminar cualquier tipo de jerarquía, permitiendo al público opinar sobre las diversas temáticas que ellos mismos pondrán en la palestra. Al público se

¹³⁵ Aros, Paula, Piriz, Trinidad: "Presentación Proyecto Asamblea." Pp 4.

le ofrecen como asientos pequeños escritorios portátiles que cuentan con una ampolleta, un papel y un lápiz.

Los espectadores serán invitados a ser parte activa de esta experiencia mediante los aportes, reflexiones y comentarios que puedan dar respecto a la discusión. Con esto sostenemos la idea de que la obra se completa con la presencia de los espectadores, generando un espectáculo que los involucra directamente, dejando atrás la noción de “espectador pasivo” que el teatro convencional suele poseer.¹³⁶

Mientras los espectadores responden algunas preguntas, las artistas salen a la calle con su cámara en mano a grabar lo que suceda en el trayecto, buscando respuestas sobre lo planteado en *Asamblea* y con un espacio de tiempo determinado. Aquello que suceda en el exterior del teatro será mostrado al público posteriormente. Esta obra fue estrenada en Noviembre del año 2009 en el teatro Lastarria 90 y tuvo un considerable éxito.

Las artistas continúan con el cortometraje *Manual Butterfly*, presentado en Matucana 100 en Septiembre del año 2009. Este cortometraje fue una creación hecha a partir de un mandato erigido por el performer Sergio Valenzuela. Durante el video Laura y Marta realizan las acciones físicas y emotivas que el performer Valenzuela les indica por medio de un audio grabado por el artista, el cual Laura y Marta escuchan a través de audífonos. “La propuesta del colectivo se centra en la búsqueda del amor por la ciudad, terminando en una muerte trágica, tal como la de Madame Butterfly.”¹³⁷

Posteriormente, las artistas comienzan a realizar *MiFaMiLa*, obra que tendría tres meses de proceso, en los que fueron asesoradas por una antropóloga, quien las ayudó a investigar sobre la temática de la familia chilena. La obra se dedicó a indagar sobre las concepciones de la familia, los diversos tipos de familia que existen y de qué dependen esas diferencias. La obra fue estrenada el 1 de Mayo del 2010.

¹³⁶ Aros, Paula, Piriz, Trinidad: “Presentación Proyecto Asamblea.” Pp 5.

¹³⁷ Aros, Paula, Piriz, Trinidad: “Presentación Proyecto Manual Butterfly.” Pp 2

A partir de un trabajo de investigación sociológico, se crean y presentan múltiples escenas que abordan desde distintas aristas el concepto de familia, con diferentes conformaciones y estratos sociales, provenientes tanto de realidades Chilenas observadas y registradas, como de ficciones creadas a partir de los materiales personales de los integrantes del equipo.¹³⁸

Luego de este montaje, y a partir de las investigaciones realizadas en *MiFaMiLa*, Paula Aros y Trinidad Piriz realizaron *Once* en el SCL, donde instalaban un living-comedor y se dedicaban a dar once a las familias que se acercaban con el fin de conversar con ellos, dando estadísticas sobre las familias chilenas. Además, se proyectaban videos de muchas familias tomando once.

Posterior a esto, Paula Aros y Trinidad Piriz deciden disolver su colectivo *Laura&Marta*, tomando cada una rumbos diferentes. Ambas comienzan un nuevo camino de creación donde nuevas preguntas comienzan a generarse de a poco. Piriz parte a Berlín y Aros se queda generando material en Chile, con posibles obras sobre las relaciones a distancia. Sin embargo, un suceso importante cambia su vida, y siguiendo su estilo artístico le es imposible separar la vida de la creación. De esta manera, nace *Entelequia*, el día en que Paula Aros se entera que está embarazada. *Entelequia* significa un trabajo activo de la existencia sobre sí misma. Es la búsqueda consecutiva de un fin, que al alcanzar la plenitud del mismo, deviene perfecta cuando alcanza su potencial. La *Entelequia*, concepto acuñado por Aristóteles, es un impulso de vida y conversión, de desarrollo. ¿Y qué podría ser mejor ejemplo de *Entelequia* que la evolución intrauterina de un ser humano? De pie frente al público, la artista muestra su vientre abultado y proyecta la imagen de su hijo o hija que ya tiene corazón y late al fondo del escenario. Observamos la aparición en blanco y negro de una vida pequeña en movimiento y que a pesar de su diminuta existencia ya habita un cuerpo, el cuerpo de Paula Aros en la vida y de Laura en el arte. Ella, rodeada de luces amarillas tararea una canción suave y dulce, que pronto entenderemos como la búsqueda de una melodía esencial que pertenecerá al niño a quien la artista está dando la vida. De esta manera, comenzamos a empaparnos de nacimiento, de un relato que habla de las dificultades, de los primeros embates por la vida que han implicado un tiempo de reposo y reflexión, tiempo que desemboca en un discurso sensible, de amor hacia lo constructivo y

¹³⁸ Aros, Paula, Piriz, Trinidad: "Presentación Proyecto MiFaMiLa."

de cuestionamientos que aluden a la existencia en su primera instancia. La artista nos invita a volver al útero, a reencontrarnos con el primer espacio habitado que para algunos es el espacio de la más plena felicidad. De este modo, accedemos a la primera casa que todos tuvimos y de la cual venimos, hogar en crecimiento conjunto con uno mismo y que la artista nos ofrece desde su propio cuerpo, desde su voz, desde las imágenes de su estructura por dentro, desde la luz tenue que ambienta el espacio, desde la música y las confesiones íntimas que generan un encuentro entre cuerpos que han habitado otros cuerpos, que tal vez ya han sido arquitectura de otros, o bien pueden llegar a constituir el hogar de algún futuro ser. Si la creación más perfecta y más sentida es la creación de la vida, la artista vuelca su experiencia en el proceso alucinante de la gestación de la vida y en esta pieza de Teatro-Performance llamada *Entelequia* recorre el tiempo y el espacio desde lo originario, desde la placenta acogedora y tibia que aparece como la primera arquitectura que habita el ser. La obra fue estrenada en Abril del 2012 en la Biblioteca del Museo Gabriela Mistral.

De esta manera, Paula Aros ha tenido un desarrollo activo a lo largo de su vida donde podemos predecir muchas creaciones más.

3.2 Alberto Kurapel y Paula Aros Gho: *Sus metodologías.*

A) Metodología de Alberto Kurapel.

Para comprender la metodología de Alberto Kurapel es preciso que antes revisemos las concepciones de alteridad, de lo otro, de identidad y diferencia. Para esto, hemos analizado los postulados de Fernando y Alfonso De Toro, quienes abordan la obra de Kurapel desde estas perspectivas.

En el prólogo del libro *Alberto Kurapel: 10 Obras Inéditas: Teatro-Performance*, Fernando de Toro propone que Kurapel forma parte del arte denominado Postmoderno, en el cual las preguntas pasan por la identidad y la alteridad. De esta manera, en este cuestionamiento que implica la concepción del yo y del otro (cuestionamiento en el que ahondaremos más adelante) Alberto Kurapel intenta dar un espacio a la diferencia en tanto definición del ser y además, a la interculturalidad. Fernando De Toro divide la obra de Kurapel en dos momentos. El primero estaría marcado por la fractura y la irrupción del bilingüismo. El segundo, por la vuelta al lenguaje unívoco. En este segundo momento estaría la conciencia de la alteridad. Como bien dice De Toro, se ha considerado que el ser es en tanto se diferencia, “La identidad es diferencia.”¹³⁹ De algún modo, el yo se estructura a partir del vínculo, teoría aceptada y desarrollada desde el punto de vista de la Psicología Psicodramática, a la cual ya hemos aludido anteriormente. Según ésta, el ser humano nace con una indiferenciación del Yo, indiferenciación que va tornándose diferencia en la medida en que el ser humano se va desarrollando y va madurando. La idea sería ir evolucionando hacia la individuación. Esto es, desde la diferencia, desde el no ser lo mismo, nos definimos, somos. Por tanto, luego de este trabajo hacia la individuación-diferenciación, comprendemos que sólo podemos pensar en lo mismo, estar de acuerdo, entendernos, a partir de la diferencia intrínseca de todo ser humano, diferencia que además, conlleva un duelo. Ser diferentes es también doloroso, pues implica soledad y pérdida de

¹³⁹ Kurapel, Alberto: *10 Obras Inéditas: Teatro Performance*. Editorial Humanitas, Chile 1999. Prólogo de Fernando de Toro. Pp 9

una ilusoria realidad sin límites. Sin embargo, también implica libertad, autonomía, capacidad de decisión y también capacidad de amar profundamente.

Y es inútil huir, aturdirse, enredarse en la maraña de las ocupaciones, los quehaceres, los placeres. El otro está siempre ausente. Ausente y presente. Hay un hueco, un hoyo a nuestros pies. El hombre está desaforado, angustiado, buscando a ese otro que es él mismo. Y nada puede volverlo en sí, excepto el salto mortal: el amor, la imagen, la Aparicionm.¹⁴⁰

Este aspecto estaría inmerso en las creaciones de Kurapel, en tanto que desde su condición de expatriado, de ser un Otro, de ser distinto, busca su identidad. Esta identidad la habría perdido al momento del exilio, cuando la realidad mutó y las certezas se invalidaron. Por esto, Kurapel se inscribiría en lo que De Toro denomina la *alteridad*, en tanto la alteridad aparece como algo irreductible. La alteridad es presencia y ausencia a la vez, en tanto que el otro está presente en la medida en que su ausencia es percibida, y para que exista ausencia, debe haber habido alguna vez una presencia. El Yo porta al otro en lo más esencial, puesto que para comprenderse a sí mismo, el Yo requiere comprender que hay un otro distinto. “Es precisamente con este acto de auto-traducción que se intenta no-ser-el-Otro, pero al mismo tiempo el eco de su voz en otra lengua le revela su estado de Otro.”¹⁴¹ Así, desde la búsqueda de un lenguaje nuevo, esa que surge en Kurapel como necesidad de comunicación con el otro, surge la diferencia, o más bien se evidencia. De este modo, desde la evidencia de lo disímil se concreta la identidad. Esto sucede en la medida en que Alberto Kurapel se instala en un lugar entre medio de dos lugares que no son el suyo. Está entre el ser Otro y no ser Otro, en un espacio desde el cual se plantea una lucha, que es la lucha por la identidad.

¹⁴⁰ Paz, Octavio: El Arco y la Lira. Editorial Fondo de Cultura Económica, S.L 1972.

¹⁴¹ De Toro, Fernando: Prólogo a “10 Obras Inéditas: Teatro Performance” de Alberto Kurapel. Editorial Humanitas, Chile 1999. Prólogo. Pp 10

(...) Kurapel instala su otredad dentro de la lengua adquirida, se instala en un espacio que no es ni éste ni aquél, es un espacio entre, un espacio que evita el margen pero que revela su *différance* en la doble articulación lingüística (diferir/referir).¹⁴²

De esta manera, el bilingüismo aparece como un factor determinante en la metodología de Alberto Kurapel, en tanto que en el intento de hablar como otro se evidencia el otro y el yo al mismo tiempo. Así, el bilingüismo funciona como punto de partida hacia las preguntas por la identidad, la alteridad y la diferencia, y como punto de partida también, de la articulación de una metodología propia del artista.

La traducción implica, como los puentes de Venecia, a la vez unión y separación, cercanía y lejanía, pertenencia y soledad, diferencia y semejanza (...). Así, Kurapel crea un nuevo espacio, incrustando y negociando su discurso con los discursos predominantes. La batalla de Kurapel es una batalla de la lengua, de discursividades en competencia, de diversas posicionalidades.¹⁴³

De este modo, podemos observar que Alberto Kurapel comienza a estructurar un método desde su uso de diversos lenguajes, los cuales se vio obligado a aprender y a utilizar en sus creaciones. Tal como revisamos en la biografía del artista, el contexto para él es determinante, pues debido a éste su metodología de creación se establece. Es en el exilio donde comienza a sentir una necesidad de encontrar una nueva manera de expresar aquello que estaba sintiendo, aquello que para él era también nuevo e implicaba dolor. Fue desde la extranjería que Kurapel necesitó un cambio y un modo de comunicación con lo ajeno, con un otro desconocido, extraño, distinto y a la vez igual, en tanto que somos todos seres humanos. Ante la coyuntura cada vez más capitalista y mercantilista, aquella que el mundo entero estaba adoptando alrededor de los años '80, Kurapel siente la necesidad de cambiar el método estético que hasta ahora había sobrellevado.

¹⁴² De Toro, Fernando: Prólogo a "10 Obras Inéditas: Teatro Performance" de Alberto Kurapel. Editorial Humanitas, Chile 1999. Prólogo. Pp 10

¹⁴³ De Toro, Fernando: Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial. Editorial Galerna, Argentina 2002. Pp 100-101

La cultura tendrá por ende nuevas características, (...) teniendo que encontrar sus propias estrategias para sobrevivir, a pesar del nuevo sistema socio-económico que tratará de sorprenderla constantemente para anular su poder contestatario. Y como en todas las épocas, habrá siempre nuevos resistentes y reaccionarios en el campo artístico pero existiendo ya otra modalidad de romper las hegemonías de los estilos culturales, sus influencias y sus privilegios en una sociedad que se tornará aún más despiadadamente mercantilista.¹⁴⁴

De esta manera, podemos agregar otro aspecto en la metodología de Kurapel, el cual hace alusión a las temáticas que se propondrá abordar en su teatro, la cuales siempre deberán surgir del contexto. El arte debe ser y es, para Alberto Kurapel, por sobre todas las cosas, una herramienta denunciatoria, contestataria, que se hace cargo del contexto y lo lleva en los hombros. Así, el arte aparece vinculado a lo político en tanto que todo acto inmerso en un sistema social es un acto político, sin por esto pasar a ser panfletario.

En nuestra organización, nada ni nadie estaría desvinculado del ámbito político, pues como ciudadanos estamos inmersos en su composición y procesos sociales; dentro de esta estructura soy un artista y hombre de teatro, que con el retorno a la democracia, pudo volver a vivir en el país de origen, para continuar su exilio.¹⁴⁵

Pero, para que esto sea efectivo, es preciso ser un observador silencioso y pensante, en primera instancia, para después poder dismantelar lo que puede estar oculto. Es preciso, por tanto, instalarse en el margen, para poder observar el centro y posteriormente participar de él. Esta marginalidad fue asumida por Kurapel el día que se vio inserto en un contexto cultural distinto que lo definía como un agente externo. Esto es, el exilio lo hizo marginal inmediatamente, y al asumir esta condición, Kurapel agrega un nuevo precepto a su metodología. Su teatro será siempre creado desde el margen, desde la periferia, desde el desarraigo que le permite no pertenecer y a la vez pertenecer, esto es, ser un otro constante, un nómada que se define por la diferencia, por ser todos y ninguno a la vez.

¹⁴⁴Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 92

¹⁴⁵ Kurapel, Alberto: Reflejos Abrazados. Teatro Performance. Editorial Humanitas, Chile 2008. Pp 11

Mi propuesta teatral es una creación de desarraigo que se desarrolló en exilio-condición política impuesta- naciendo desde la urgente necesidad de evidenciar la marginalidad del creador, en un incesante peregrinar por lenguajes, culturas y geografías, aflorando con singular necesidad el nomadismo.¹⁴⁶

Alberto Kurapel crea desde la precariedad. El movimiento interno que se produce en él tiene que ver con una insatisfacción constante que apareció en el exilio. Ésta, le hacía imposible comunicarse en profundidad con las creaciones que veía, y al mismo tiempo, le hacía sentir que algo faltaba en lo que él mismo creaba. Es así como comprende la necesidad de unir su vida a su arte, aspecto que será fundamental en el planteamiento de su metodología. Sin embargo, esta unión todavía aparecía de manera inespecífica. Este nuevo arte que nacía en él, todavía tenía una forma indefinida, en la medida en que aún no lo comprendía, no lo veía nítidamente. Su metodología de trabajo, aquella que prontamente se establecería, rondaba su creatividad, pero todavía no la podía asir con certeza, no podía aferrarse del todo a aquella forma precisa que necesitaba. El movimiento era hacia esta fusión entre la vida y el arte, polos que sin embargo, tal como explicaremos más adelante, no dejan de ser diferentes, puesto que si no lo fueran, la necesidad de creación (como algo diferente a la realidad misma, pero no por esto menos real) no existiría.

Lo que voy escogiendo, ofreciendo, deseando, escribiendo, cantando, arruinando, desnudando, será parte medular de toda la expresión escénica que me sufrirá, que será el reflejo corrosivo de mi camino marginal y marginado fuera de todo ámbito de poder, como siempre lo he hecho.¹⁴⁷

Así, Kurapel crea para sobrevivir, desde la necesidad. Por eso exhibe sus heridas en la exposición de su biografía, las cuales funcionan como una herida colectiva, en donde la memoria juega un rol compartido que evidencia el dolor humano. Desde su marginalidad de extranjero debía saber levantar un arte que comunicara las atrocidades que sucedían en el mundo entero, en su propio país y en su intimidad, y la mejor manera de hacerlo fue hablando de sí mismo, de su historia y su experiencia. La gran fuente de creación resultó

¹⁴⁶ Kurapel, Alberto: Reflejos Abrazados. Teatro Performance. Editorial Humanitas, Chile 2008. Pp 12

¹⁴⁷ Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 68

ser la vida misma, pues debido a ella surgía la necesidad creativa. Hacerse cargo del contexto era hacerse cargo, también, de sí mismo. De este modo, se agrega otra característica a la metodología del artista, la cual alude a la inseparable relación entre la vida y el arte. Todo esto, sin caer en banalidades fáciles que terminaran siendo panfletos políticos que aborrecía, pues entendía que todo fanatismo conllevaba la destrucción del ser humano. Además, su idea nunca fue proponer posturas políticas. Alberto Kurapel jamás militó en ningún partido político. Abogaba por la paz, por la libertad de expresión, por un ser humano creativo y constructivo, libre en el pensamiento y en el hacer. Por lo mismo, no podía concebir la muerte del presidente Allende, o las torturas de las que le llegaban noticias una vez radicado en Canadá.

Pido a las nubes, a la tierra que no se ve, al agua subterránea, al volcán Llaima, al hollín de los cabellos, que nunca se filtre el aborrecible panfleto en lo que hago; pido ser la humana condición por donde pasen las finas arenas del sentimiento, de las extrañas preguntas, del sufrimiento de todos los pueblos.¹⁴⁸

Fue desde la precariedad del espacio, de la luz, de los materiales a utilizar que Alberto Kurapel se vio en la necesidad de mutar sus creencias artísticas y reflexionar sobre la estética y el teatro como género. Así, la iluminación, otro elemento fundamental en la metodología del artista, apareció como un factor importante que le permitió indagar en las posibilidades escénicas. Para esto, debió pasar horas intentando generar luminosidad desde linternas que amarraba a los cuerpos de los intérpretes, sin embargo, este sistema no funcionaba del todo. Sabía que no podía acceder a focos debido a su falta de dinero, y por esta razón, además de otras, decidió proyectar imágenes, pues de este modo adquiriría mejor iluminación. Así, comenzó a fijarse en las posibilidades del color que encontraba en los videos que además, en un principio, él no podía grabar, sino que más bien se conformaba con un reciclaje de imágenes que otros habían grabado y que desechaban en basurales que después él recuperaba. Desde este reciclaje pudo entender la importancia del montaje como relaboración de fragmentos, donde el cómo disponer las partes generaba un todo particular que daba cuenta de las intenciones creadoras aludiendo a aspectos que el teatro

¹⁴⁸Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 71

convencional no podía abarcar. Comprendió que el encuadre especial y la articulación de los detalles evidenciados por los planos cercanos aportaban sensaciones riquísimas expresivamente hablando, y producían una cercanía insospechada.

Este arte espacial que me ha sido impuesto por las circunstancias de precariedad exiliada me ha llevado a una deconstrucción reflexiva, donde estos nuevos espacios sin iluminación, los diferentes materiales de cimentación, están dejando atrás los arquetipos de teatralidades añejas para dar paso al color y su nueva razón, a la imagen mecánica y acústica que corresponden a la integración del pasado y el presente, sumergiéndolos en diapositivas, pinturas, voces-off, archivos, documentos actuales en presentaciones directas e indirectas.¹⁴⁹

Así, Kurapel estaría apropiándose de otros discursos para hacerlos suyos, lo cual se suma a su estructura metodológica. Desde el intertexto elabora una propuesta de fragmentos hilados donde el pasado tiene una cabida importante. Al traer el pasado al presente se evidencia la imposibilidad del retorno, sin embargo, ofreciendo una salida. En el revivir una experiencia, un mito, una historia, habría una nueva lectura que permite la re-elaboración y por lo tanto, la apropiación de lo ajeno. Así, es posible que lo que no es nuestro, lo que no nos pertenece, de algún modo pueda pertenecernos. Esto es, si vivimos en un país ajeno, de alguna manera nos lo podemos apropiar, en el sentido universal de la pertenencia del hombre al mundo. De esta manera, Alberto Kurapel genera un tiempo nuevo en su arte, en donde el pasado se actualiza, y al fragmento se le da un nuevo uso que no obstante su condición de fragmento genera un todo unido.

Esta práctica de “montarse” en otro discurso para deconstruirlo, es una característica capital de la práctica teatral de Alberto Kurapel y de todo el arte de la Post-Modernidad, independientemente de su procedencia.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 95

¹⁵⁰ Kurapel, Alberto: 10 Obras Inéditas: Teatro Performance. Editorial Humanitas, Chile 1999. Prólogo de Fernando de Toro. Pp 13

La Postmodernidad, mencionada en la cita anterior, aparece como el fracaso de los grandes postulados modernos, de sus bases epistemológicas totalizantes e incuestionables. Para Fernando de Toro, en la época actual estaríamos en la Postmodernidad, producto de la caída de los grandes relatos y del modelo europeo imperante. Habría entonces un descentramiento eurocéntrico, una nueva mirada que cuestiona lo que ha sido marginal y lo revisa ante la nueva situación de los discursos totalizantes fracasados. El margen tendría otro espacio y el centro dejaría de ser universalizante. Ante esta crisis que presentó la teoría habrían surgido dos grupos, uno que asumía la postura formalista universal y otro que se negaba a ella articulando un discurso esencialista. Este discurso esencialista sería de rechazo, rechazo desde el cual se busca construir un sujeto propio desde el que se habla y un objeto propio de conocimiento. Esto, como búsqueda de un origen, un regreso a una identidad perdida. Sin embargo, siguiendo a De Toro, este regreso y este origen sólo podrían funcionar como ficción en tanto que el pasado es ilusorio. El único tiempo certero es el presente. La posibilidad de recuperar el pasado se propone como algo posible sólo en tanto verdad parcial que traída al presente también se modifica.

El intento de fracturar la Otridad mediante la recuperación de un origen ausente en el presente se manifiesta como una ucronía, o más bien por una heterotopía, puesto que es inalcanzable y esquizofrénicamente presente.¹⁵¹

El problema sería que esta posición esencialista de algún modo cae en el mismo argumento totalizante del centro al cual rechaza. Esto debido a que se plantea desde un aquí y un allá, desde un sujeto ante otro. Además, habría una ilusión purista y exclusivista. Sería una especie de fanatismo autóctono que quiere generar los relatos desde una exclusividad imposible donde se rechaza la influencia del otro.

De lo que se trata no es de negar, sino de (des) territorializar, para (re) territorializar un territorio inscrito por otro, por un Sujeto que ha impuesto el silencio en los márgenes y bordes del discurso marginal.¹⁵²

¹⁵¹ De Toro, Fernando: Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial. Editorial Galerna, Argentina 2002. Pp 22

La recuperación del origen sería imposible en tanto que el discurso de los márgenes, como el de América Latina, estaría fracturado, contaminado por una diseminación discursiva ineludible. Por otro lado, hablar de lo autóctono es posible sólo desde la perspectiva de los colonizadores, pues desde sus conceptos nos entendemos a nosotros mismos. Es imposible olvidar la historia y sacar todo lo que ha ocurrido para llegar a ese origen puro. Nos hemos ido mezclando y eso es inevitable, no podemos hablar desde una pureza pues esta ya no existe. Ver el pasado con una pretendida “limpieza” es un error pues se está obviando a la historia. Por su lado, el discurso universalista tiene que ver con la asimilación de posturas teóricas europeas. Sin embargo, esta asimilación no es una mera copia, sino que significa acoger los avances hechos desde el mundo entero y aportar algo a ese discurso que no por venir de otro lugar es menos válido o habría que hacer caso omiso de él, generando un provincialismo absurdo que se aísla innecesariamente.

Es sorprendente que la crítica purista no ataque el problema de la constitución de un nuevo Sujeto, de una apropiación estratégica de la teoría, ni mucho menos el complejo problema de la imposibilidad de romper prístinamente con un contexto cultural y social impregnado por el cruce de discursos y prácticas de diversa procedencia.¹⁵³

De esta manera, entendemos que Kurapel comprendió la necesidad de acoger el discurso del centro, en tanto que Latinoamérica es un constructo de él. Alberto Kurapel, como Latinoamericano, forma parte de Occidente y ser parte de éste implica hacerse cargo de todo lo que se ha pensado allí. Así, Kurapel no se situaría ya en el margen, asimilando de este modo el movimiento postmoderno en el que el centro se ha fracturado en el discurso desde sí mismo. Así, los márgenes ya no serían márgenes y podrían participar desde otro lugar.

¹⁵² De Toro, Fernando: Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial. Editorial Galerna, Argentina 2002. Pp 23

¹⁵³ De Toro, Fernando: Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial. Editorial Galerna, Argentina 2002. Pp 26

La postmodernidad puede ser caracterizada por el descentramiento y el cuestionamiento de los grandes relatos, por el desmantelamiento del sistema filosófico y conceptual eurocéntrico, desde dentro; y simultáneamente realiza una crítica deconstructivista del Sujeto como ha sido definida por la tradición humanista europea. Esta crítica del sujeto es fundamental para entender la crisis de la filosofía metafísica de Occidente.¹⁵⁴

Alberto Kurapel sería partícipe de este descentramiento postmoderno, en la medida en que en sus obras y en el discurso que ellas proponen, se exhibe la mezcla de fragmentos de culturas. Además, desde su llegada marginal intenta apropiarse de un centro que finalmente no es más centro que lo que Kurapel trae consigo. En un principio fue una mixtura desde el bilingüismo, pero también, es importante destacar los otros niveles de mixtura a los cuales acude el autor. Vemos, por ejemplo, desde lo auditivo, mezclas interesantes, tales como el folklore de América Latina sonando al mismo tiempo que guitarras eléctricas, sintetizadores. Hay una multiplicidad de elementos ocurriendo en escena, los cuales aluden a diversas culturas. Por ejemplo, Kurapel se refiere al Trauco, personaje legendario del Sur de Chile, y al mismo tiempo, en la misma obra *Trauco Pomopñ de los Demonios* cita a Foucault, o bien recoge la figura griega del mensajero. También, en otra obra, rescata a Shakespeare apropiándose de sus personajes y actualizándolos, mezclándolos con figuras mapuches. Esto es, Kurapel está atento al intento de homogeneizar lo que alguna vez fue margen y centro. Habla desde un discurso mezclado en el que da la misma cabida a los elementos que provienen de diversas culturas y épocas, intentando reflexionar sobre el ser humano más allá de las hegemonías totalizantes. Esto lo hace inscribirse en lo que tanto De Toro como otros autores denominaron arte Postmoderno.

Desde nuestra perspectiva pensamos que la postmodernidad y el deconstructivismo ofrecen una oportunidad única, tanto epistemológica como estratégica con respecto al centro. Única en el sentido de que el descentramiento eurocéntrico y la relativización de su aparato epistemológico da lugar no solamente a exhibir la construcción de su discurso y representaciones, pasadas y

¹⁵⁴ De Toro, Fernando: *Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial*. Editorial Galerna, Argentina 2002. Pp 30

presentes del Otro, sino que a la vez permite la constitución de un Sujeto plural postcolonial, donde ya no existe una jerarquía preestablecida y dominante.¹⁵⁵

Esto no implicaría anular la diferencia sino que definirse a partir de la diferencia aceptada e integrada, en tanto sujeto con derecho propio y no marginado. Implica asumirse como parte importante del discurso no desde fuera sino que desde dentro, y así, no tener ningún problema con apropiarse de los otros discursos, con el propósito de aportar nuevos pensamientos y creaciones. De Toro propone una apropiación estratégica que nos desvincule del margen desde el cual nos ha definido el centro, en el que al asumirnos como margen colaboramos con la reafirmación del centro. Por tanto, es necesario apropiarse del centro sin anularnos en tanto diferentes, sino que siendo igualmente partícipes y activos de la cultura y el pensamiento: un sujeto en pie de igualdad. Es esto, precisamente, lo que realiza Alberto Kurapel en su propuesta de un teatro performativo.

No negamos que se trate de una sobreposición violenta de una cultura sobre otra, como revelan las pirámides y monumentos aztecas, toltecas o mayas que se encuentran debajo de las iglesias, catedrales, edificios españoles. Pero allí, precisamente, reside la convivencia, el intercambio, la voz y el silencio, íntimamente entrelazados. Aquellos que no desean entrar en el debate, que añoran volver a la pirámide, olvidan que primero, en la realidad concreta del presente que nos inscribe, debemos pasar por la catedral, debemos dismantelar la catedral para llegar a la pirámide.¹⁵⁶

Lo que se hace es usar los modelos europeos para construir modelos propios, no a modo de copia idéntica, sino que como construcción conjunta en la que también es válido que se tome lo nuestro, como se ha hecho, para construir lo que se ha llamado la cultura Occidental. Kurapel se inscribe en el retomar para re-evaluar, re-organizar y proponer desde un discurso-fragmento-total. “Es una capacidad de apropiarse estratégicamente del conocimiento para producir un conocimiento otro, lo que consideramos fundamental en el

¹⁵⁵ De Toro, Fernando: Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial. Editorial Galerna, Argentina 2002. Pp 31

¹⁵⁶ De Toro, Fernando: Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial. Editorial Galerna, Argentina 2002. Pp 34

debate actual.”¹⁵⁷ Así, la búsqueda implicaría un nuevo espacio, un espacio que no es el aquí o el allá de manera dicotómica, sino que es un aquí y un allá simultáneo que deviene en un tercer espacio, que sería el espacio del entre medio.

Intervenir en el presente significa, entonces, interrumpir la performance del presente al explorar los espacios entre-medio. Entiendo este espacio como liminal en su sentido antropológico/performativo, esto es, un espacio transitorio, un tercer espacio que no es aquí/allí, sino ambos. Este tercer espacio implica la inscripción de voces que hasta ahora han sido silenciadas o que han permanecido clandestinas (...) significa la posibilidad de nuevas formas de representación que no caigan en el binarismo que aún caracteriza nuestra cultura (...) significa ir más allá del canon y la hegemonía de Occidente. Es precisamente este entre-medio performativo que también llamo posteoría.¹⁵⁸

Kurapel por tanto, estaría intentando con su arte superar el binarismo proponiendo una salida. Así, Alberto Kurapel habita otro espacio, aquel que está entre-medio de la cultura pasada y la cultura presente. Va al pasado para modificarlo en un presente que se hace cargo del pasado pero que al hacerlo se transforma. Asumir el paso del tiempo, la imposibilidad de la repetición idéntica es algo que Kurapel asume constantemente en su metodología. Esto lo vemos en las partes de sus obras en las que el autor repite un fragmento. El mismo personaje emite un parlamento del mismo modo en que lo dijo minutos antes en la misma performance (no especificamos cuál, puesto que sucede en varias obras de Kurapel, como lo veremos más adelante). Sin embargo, algo cambia. Es imposible que lo repetido sea percibido de la misma manera. Y en esa constante repetición está el discurso del autor. En esta emisión permanente del mismo discurso, está la aparición de lo Otro. Al traer el pasado al presente vemos la modificación del emisor y también del receptor. La relación vinculante cambia en la medida en que cambia el tiempo. Si somos seres que existimos en el espacio y el tiempo, en la medida en que uno de estos factores cambia, cambia el sujeto. Por tanto, en esta repetición se evidencia la diferencia y se busca la identidad. Y en esta repetición vemos una propuesta metodológica.

¹⁵⁷ De Toro, Fernando: *Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial*. Editorial Galerna, Argentina 2002. Pp 39

¹⁵⁸ De Toro, Fernando: *Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial*. Editorial Galerna, Argentina 2002. Pp 61

La respuesta que provee Kurapel en sus performances es la escritura intersticia (*between*), que sitúa su obra en el centro mismo de las problemáticas de identidad y alteridad. Toda su trayectoria está marcada por la otredad y la diferencia, pero fundamentalmente por la alteridad.¹⁵⁹

Alteridad no sería lo mismo que diferencia o que identidad. No hay identidad sin diferencia y no hay diferencia sin identidad, por tanto, la identidad sería la diferencia. Kurapel globalizaría su discurso pero desde un punto de partida marginal que intenta no volverse marginal. Desde lo que se ha considerado como tal intenta subvertir el centro, recogiendo el pasado originario y mezclándolo con temáticas y técnicas actuales, haciendo uso de la tecnología, del intertexto, de la ironía, de la escritura rizomática, la discontinuidad, la alteridad., etc.

Kurapel parecería proponer, en sus últimas obras, la eliminación de bordes y límites y una radicalización de la identidad, en términos de una globalización no basada en la otredad sino en la aceptación y celebración de la alteridad *qua* alteridad.¹⁶⁰

Por otro lado, tal como propone el mismo Kurapel, decimos que el autor pone el énfasis en la escultura por sobre la arquitectura. Esto es, la arquitectura implica una construcción y ordenamiento tradicional de “pureza”, y la pureza, a su vez, es asociada a los sistemas predominantes y vigilantes, donde la apariencia propagandista elimina todo lo artístico que pudiera haber en ella. Por su lado, la escultura aparece como un modo no verbal de dismantelar preceptos asumidos o bien ocultos, que para lo que buscaba Kurapel en ese entonces, parecía lo más propicio y coherente. “La Escultura ha tenido una función de relato explícito e implícito a través de los círculos en los que ha penetrado, para revelar

¹⁵⁹De Toro, Fernando: Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial. Editorial Galerna, Argentina 2002. Pp 97

¹⁶⁰ De Toro, Fernando: Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial. Editorial Galerna, Argentina 2002. Pp 103

conceptos escondidos y muchas veces prohibidos.”¹⁶¹ Por tanto, estamos hablando de la cualidad denunciatoria que Kurapel otorga al arte que realiza.

Por otro lado, Alberto Kurapel, en su búsqueda profunda, comprende la importancia sustancial del espectador, lo cual es fundamental es su metodología. El espectador aparece como el ente unificador de la fragmentación propuesta, pues en su mente es donde todo cobra sentido. El espectador, al asistir a la presentación lleva consigo toda la enciclopedia que ha ido desarrollando a lo largo de su vida, nos referimos a toda su cultura, su lenguaje, su modo de decodificar el mundo y comprenderlo. Así, cada uno de ellos tendrá una lectura particular que hará que la obra tenga múltiples lecturas y que se ordene coherentemente allí. De esta manera, el artista otorga suma importancia a todos los elementos escénicos, entendiendo que la expresión artística y por tanto, su comprensión, no pasa sólo por un tema racional conceptual, sino que más bien por un entendimiento sensorial que traspasa la lógica verbal o lingüística que por tanto tiempo predominó en el imaginario creativo. Desde todo aquello que el artista iba encontrando en su camino, y desde el profundo desarraigo del que se estaba haciendo cargo, la iluminación, como ya hemos referido, comienza a plantearle problemas y preguntas que irán abriendo un espacio novedoso y provechoso en su hacer.

Los elementos heterogéneos, las texturas disímiles, los materiales diversos, amontonados, agrupados o diseminados en distintos lugares del lugar escénico, estarán así buscando su “otra razón”, desprendiendo en este proceso el misterio de la necesidad contemplativa, que es la participación más activa que puede conseguir la comprensión emotiva del espectador. La iluminación se entrecruza entonces como una pregunta prohibida a través de los objetos, dándoles una capacidad de transposición de imágenes.¹⁶²

De esta manera, va comprendiendo también lo fructífero que resulta el entrecruce de las disciplinas artísticas, el teatro es propicio para ello, y el Teatro Performático todavía más. Como el autor vivía en un país ajeno caracterizado por la cantidad de inmigrantes que recibía en esa época de revuelo mundial, la transculturación y globalización mencionadas

¹⁶¹Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 96

¹⁶²Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 96

más arriba, eran un fenómeno imposible de obviar. Esto permitía aún más la mezcla cultural que se traducía en una mezcla estética tremendamente provechosa. Así, el espacio escénico devino instalación en las obras de Kurapel, puesto que la escenografía como había sido entendida en el teatro tradicional no daba cuenta de lo que el autor necesitaba. Esto era, en definitiva, un lenguaje completamente nuevo, desde lo visual hasta lo verbal, donde todo significaba sin pretensiones miméticas. De esta manera, al no intentar hacer mimesis (término aristotélico que se refiere al intento del arte de imitar la realidad) los significantes pueden significar muchas cosas en la mente del espectador. Además, no habría una pretensión previa de significar algo determinado y unívoco por parte del autor. La tarea de dar sentido estaría hecha para el público. De este modo, el espectador se vuelve a evidenciar como parte primordial del espectáculo, en tanto que éste no existe si no está presente aquél. Así, el significado surge de significantes plurivalentes reconstruidos (en tanto que el autor toma lo ajeno y lo re-significa mezclándolo con otros signos) desde una mirada ajena que se apropia aportando, que asume la condición errante del que comprende de manera diferente los signos, del que se siente aislado e invita a la comunión haciendo que el otro se sienta extranjero sin necesariamente serlo. Esto lo logra invitando al otro a un espacio desacralizado, inventado, reorganizado, donde el cuerpo comparte con el espacio un nuevo gesto. Este nuevo gesto se articula desde una memoria desconocida, la cual emerge en una acción que evoca espontáneamente lo que nadie sabía de antemano. El espacio fragmentado, herido desde lo precario, ofrecido en su multiplicidad significativa y significativo trascendiendo al tiempo en la manera habitual de comprenderlo.

Las presentaciones me fueron llevando a concebir el lugar escénico como una corporeidad escultural y no escenográfica, llegando así a la Instalación: inscripción estática con volúmenes que encierra un lenguaje de indicio desnudo, de trascendencia temporal diferente a la del actor, que al estar en un mismo campo de acción, juntos crean una transgresión particular transformándose uno al otro en realidad escénica. La Instalación es una estructura polisémica que paraliza el desarrollo habitual de una curva dramática, desviándola hacia otras consideraciones del texto espectacular. En el intercambio de disciplinas artísticas, en el movimiento de transculturación, en la polivalencia, la Instalación es texto fragmentado y

fragmentador del lenguaje espectacular, volumen poético que emana dimensiones múltiples y metafóricas.¹⁶³

Así, como nos dice Alfonso de Toro, Kurapel habría dado vida a un teatro nuevo. La idea del nuevo teatro tiene que ver con un sentido del espectáculo intrínseco al teatro que se despoja de la visualización ideológica del mismo, donde éste funciona como un mero vehículo de comunicación de ideologías o políticas determinadas que hacen del teatro un instrumento de expresión de mensajes literarios. Lo nuevo sería la toma de conciencia ante los signos espectaculares, ante los gestos propios del teatro en donde el compromiso político, si lo hubiere, no va en desmedro del arte en cuanto tal. “Lo ‘nuevo’ se encuentra en la revolución y subversión del lenguaje, de la escenografía, del papel del actor, es decir, del concepto de teatro.”¹⁶⁴ De algún modo, Kurapel entendió lo que dijera Fernando de Toro en una entrevista en Buenos Aires en 1989, a raíz de la feria del libro. Esto es, el panfleto político, el mensaje explícito en donde se hace política a través del arte no funciona, se necesita un nuevo modo de comunicación teatral. “(...) el arte antes que nada debe ser arte y luego transportador de mensajes (...)”.

Así, Kurapel necesitó encontrar un nuevo lenguaje en la medida en que cambió su cotidiano y su sentir. Aquí, la postmodernidad se le apareció y él la usó jugando. Es importante recalcar el remplazo que hizo de la palabra escrita por la imagen. Ésta tiene fuerza en la medida en que mezcla a la palabra en su sonoridad, con la visualidad, generando un impacto fuerte. El lenguaje no verbal puede ser muy potente en tanto que significa más allá de las palabras, esto es, desde la acción en movimiento. Esta acción puede llegar a un nivel de entendimiento por parte del espectador que abarca más ámbitos que sólo el racional, interpelando al espectador desde lo físico, emocional, sensible. Pensamos que el entendimiento a veces, debe pasar por el cuerpo, ser sentido vívidamente, para que nunca más se olvide. De esta manera, aparece el arte como constructo ficticio y el teatro como proceso. El texto funciona como base, no como aquello en torno a lo cual todo gira. Se abre a todas las maneras de comunicar y a todas las artes y cualquier lugar puede

¹⁶³ Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 96-97

¹⁶⁴ De Toro, Alfonso: Cambio de Paradigma: El Nuevo Teatro Latinoamericano o La Constitución De La Postmodernidad Espectacular. Iberoamericana. Lateinamerika-Spanien-Portugal. 15. Jahrgang. Nr. 2/3 (43/44), Sonderdruck, 1991. Pp 71

funcionar como escenario. Habría una resistencia en este teatro a la decodificación semántica propia del teatro tradicional. No hay un solo mensaje claro oculto tras un teatro postmoderno, sino que hay una multiplicidad de signos en funcionamiento que cita, que juega, que interactúa, que propone, que no fija, que fragmenta, que repite, que reúne a modo de collage, que hace de lo ajeno, de lo otro, algo propio, para crear un nuevo teatro.

El actor se transforma en elemento-tema central, debe solamente representar a través de su gestualidad kinésica, a través de su actuar, de su percepción del mundo. En un teatro así concebido pierde la palabra su sentido, se actúa sin discurso, en base a meditación, gestualidad, ritmo, sonido, silencio, las acciones son instintivas, no se desprenden necesariamente de un entrenamiento. El teatro adquiere formas nihilistas, grotescas, llegando hasta el silencio (Robert Wilson), hasta el espacio vacío (Peter Brook).¹⁶⁵

En las Performance de Alberto Kurapel habría una predominancia absoluta del texto espectacular sobre el texto escrito, donde el proceso es evidenciado, lo cual se suma a su estructura metodológica. Cita al teatro tradicional y lo transforma, la idea es reunir lo disímil, desde el fragmento aunar, desde la diferencia evidenciar lo diferente para armar un todo que no anula sino que acepta, acoge y crea desde lo ya creado. En el fondo Kurapel con su teatro performático se re-hace a sí mismo, nace de nuevo sin negar por esto lo que era antes. Conjuga las identidades, tomando lo nuevo y lo viejo y haciendo un nuevo lenguaje, un nuevo Alberto Kurapel, un nuevo teatro. Así superaría la marginación que implica el estar exiliado.

La idea del origen perdido, de volver a un lugar que ya no existe más es evidenciado en las performances de Kurapel, como en: *Prometeo encadenado según A.K.* En ésta aparece lo indígena como evidencia del origen, pero el paso del tiempo es innegable y si el único tiempo que existe es el presente nunca es posible retornar sin las modificaciones propias y ajenas. Por tanto, y como ya explicitamos más arriba, Kurapel juega con los tiempos, en los

¹⁶⁵ De Toro, Alfonso: Cambio de Paradigma: El Nuevo Teatro Latinoamericano o La Constitución De La Postmodernidad Espectacular. Iberoamericana. Lateinamerika-Spanien-Portugal. 15. Jahrgang. Nr. 2/3 (43/44), Sonderdruck, 1991. Pp 80

cuales el único que cobra realidad es el presente y el futuro en forma de presente deviniendo.

La sexualidad, el vacío, la violencia, la autoridad y el autoritarismo, el comercio capitalista exagerado, los sonidos guturales, la menstruación, la voz en off, la reiteración repetitiva de palabras, frases y hasta párrafos, los neologismos provenientes de balbuceos indeterminados, el cuerpo, la mezcla de lo imaginario y lo real, la alusión a Latinoamérica en general, son elementos recurrentes en la obra de Kurapel.

Los performances de Kurapel proponen la forma más radical de la renovación del teatro latinoamericano y una impactante y original expresión dentro de la tradición del performance, obteniendo una unión privilegiada de la interculturalidad y del uso de diversos códigos que no se reducen al puro efecto al nivel del significante, sino que producen un significante cuyos significados pueden ser derivados por el espectador a través de los diversos intertextos. Los performances de Kurapel ponen la carnavalización del teatro en su último límite, la lleva casi a su disolución.¹⁶⁶

Como ya hemos referido, Alberto Kurapel ahonda en la concepción del Otro desde su ser extranjero, pero también, desde su ser actor. Considera que es preciso que el público sea un público activo, pensante y participativo, sin por esto, como bien dice, obligarlo a participar, pues en alguna medida está mucho más desprotegido y vulnerable que los actores, quienes han ensayado y están preparados ante lo que acontezca.

(...) la ficción escénica de la Instalación posee un significado siempre errante en una aparente inmovilidad que, sin embargo, se trasladará, mutará, se transformará gracias a la permeabilidad que posee para recibir al Otro. La proyección de la Alteridad del que está en escena y la de los espectadores, interactuarán sensorial e íntimamente de manera libre con su entorno; lo que no significa que yo esté de acuerdo con obligar al público a “actuar”.¹⁶⁷

¹⁶⁶ De Toro, Alfonso: Cambio de Paradigma: El Nuevo Teatro Latinoamericano o La Constitución De La Postmodernidad Espectacular. Iberoamericana. Lateinamerika-Spanien-Portugal. 15. Jahrgang. Nr. 2/3 (43/44), Sonderdruck, 1991. Pp 90

¹⁶⁷Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 97

A pesar de sus postulados performáticos, el autor considera que no todo es presentativo en el Teatro-Performance que propone, más bien indica que hay grados de ficción y grados de realidad por los cuales se transita. “Ni la ficción supera a la realidad ni la realidad a la ficción, ambas son miradas paralelas del universo que el ojo humano tiene la opción de querer fusionar o no.”¹⁶⁸ Esto es de suma importancia para efectos de la metodología que investigamos, en tanto que Kurapel transitará constantemente de un lado a otro. Sin embargo, llega a un punto en el que considerará que todo lo creado es parte de la realidad, puesto que ¿hay algún contexto más real que otro? La representación por tanto, no entra en su discurso metodológico. Podríamos decir que hay “creación inventiva” y no representación. Esto es, la representación re-presenta, a modo de mimesis, intenta copiar algo externo. La obra de Kurapel no se adscribe bajo este término, pues él no intenta calcar una realidad. Lo que hace es crear una realidad otra, en definitiva, ficcionar. Sin embargo, tal como nos dice el autor, la ficción no es ni más real ni menos real que la realidad. La ficción es una creación más, dentro de las múltiples inmersas en la sociedad. Por tanto, si el teatro es ficción, la vida también lo es. El teatro como un espacio de “creación inventiva”, ficcionalizada, pero donde también hay cabida para la improvisación que emerge de ese espacio otro que es la realidad externa. Ambas se conjugarían en el espacio escénico. Ahora bien, si Kurapel entra al escenario, será siempre él mismo, puesto que desde su perspectiva no puede ser otro. En él está inmerso el otro, por tanto no necesita jugar a ser otro. Él es él mismo, en el escenario habla desde su sí mismo, su ser artístico, hombre de teatro y su esencia humana que porta y transporta al cotidiano.

En el teatro de Alberto Kurapel, los límites entre ficción y realidad han sido fracturados, abolidos. Kurapel es Kurapel dentro y fuera del escenario: su relato no es de ficción sino que es una forma de construcción de lo que llamamos Realidad.¹⁶⁹

Es en el recital realizado por Kurapel en Quebec de su disco *Las Venas del Distanciado* en el cual hay un giro importante de su metodología. Por primera vez el artista rompe lo que

¹⁶⁸Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 97

¹⁶⁹Kurapel, Alberto: 10 Obras Inéditas: Teatro Performance. Editorial Humanitas, Chile 1999. Prólogo de Fernando de Toro. Pp 15

entendemos por representación y trastoca los postulados de la construcción de un personaje en escena.

(...) me dirigí caminando hacia el público para conversar por primera vez con él; más que romper la cuarta pared rompí la representación, ya que lo que hablaba era lo que iba sintiendo en esos momentos y lo hacía sin la estructura de encarnación de algún determinado personaje, sino como la consciencia de las diversidades culturales de un público al que quería relacionar, justamente porque éramos todos diferentes. Cambió la percepción, el tiempo y el acontecimiento, transformándose nuestras presencias en una dialéctica de representación simbólica.¹⁷⁰

El artista fue construyendo reglas para luego quebrarlas, habló improvisadamente junto con Susana Cáceres quien estaba a cargo de las luces y quien captó perfectamente el devenir del momento y así Kurapel se sintió inmerso en una ritualidad momentánea, a la que denominó “rito de tránsito”. De este modo, comprendió la importancia de la presentación como método comunicativo en la medida en que hay una presentación mutua que acoge a un otro diferente. También, comprendió la futilidad efímera de lo presentado, en donde no hay posibilidad de estructura rígida ni de repetición de aquello que sucede en un momento único. Todo esto será un aspecto imprescindible en la metodología de Alberto Kurapel.

Todos estos signos traspasan sus territorios de origen, sus regiones maternas transformándose en “lo desconocido”, impregnándose de una nueva connotación que al superponerse a la presentación, la trasmuta dotándola de nuevas funciones; signos multisémicos que abolirán toda noción de estilo y género porque en su continua metamorfosis no cabrán las imágenes perdurables ni los caracteres esencialmente rígidos. Las realidades se exponían y trasvasiaban mediante su contemporaneidad, mientras los referentes escenificaban acontecimientos que sucedían en ese mismo instante.¹⁷¹

Por otro lado, para la metodología del artista es fundamental el aspecto autobiográfico, aunque no por esto postula un total fusionamiento del arte con la vida. Comenta que si el

¹⁷⁰Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 138

¹⁷¹Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 140

teatro fuera la vida no existiría la necesidad de hacer teatro. Si bien ambos se retroalimentan y están íntimamente relacionados en la propuesta teatral de Alberto Kurapel, puesto que su arte ha sido de alguna manera un modo de sobrellevar las desventuras que en su vida han surgido, el teatro aparece como una relación con un otro en la que es imprescindible la comunicación y en ella es imprescindible la concepción de alteridad, diferencia e identidad.

He dicho en innumerables ocasiones que el teatro no es la vida, pero que indudablemente se nutre de ésta. Ahora bien, la sustentación significa en esencia interrelación, es decir, reconocer el relato interno sensible que sostiene a cada ser y a cada elemento del universo para reconocer al Otro, por lo tanto, era necesario comenzar a indagar un desconocido lenguaje que siempre había existido y que no nos habíamos detenido a escuchar.¹⁷²

En Kurapel hay un sentido del cosmos, de la búsqueda hacia una totalidad universal que arroja al hombre hacia una individualidad aunadora que comparte y a la vez se diferencia. La creación artística, para Alberto Kurapel, sería una reordenación, esto es, el artista no aboga por una originalidad, puesto que ésta aparece como una imposibilidad, un invento que no busca pues comprende que la creación está en el cómo, en la disposición de los elementos. Será en esto, así como también en los demás aspectos mencionados, en lo que se basará la metodología creativa del autor.

La expresión artística es el lenguaje individual de un ser que deambula en una sociedad planetaria y que para expresar dicho lenguaje es necesario la recombinación del abecedario que transita incesantemente por el Universo.¹⁷³

Como ya hemos referido, para Alberto Kurapel el arte surge como necesidad abrumadora. Su búsqueda y su hallazgo aparecen como una razón poderosa (tal vez única) para seguir viviendo. Para Kurapel el teatro es “el extremo más absoluto del juego”. A raíz de una visita al hospital, comprende cómo el cuerpo habla, y la importancia de su lenguaje a la

¹⁷²Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 167

¹⁷³Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 168

hora de asimilar la construcción de un personaje. El síntoma estaría expresando un dolor profundo, asimilable a un dolor del alma que marca definitivamente el modo en el que se presentará. Comprende la importancia del cine, del video y de la radio, como métodos comunicativos y polisémicos al mismo tiempo, lo cual incorporará a su propuesta teatral.

Lo que me interesa del Cine en el teatro es que sus imágenes y sobre todo los primeros planos escapan a una espacialidad escénica dramática, imponiendo un tiempo disímil al teatral y por lo tanto llevando al espectador a un universo de ficción inesperado donde entra en juego lo imprevisto, lo impensado (...) presentando aparentes revelaciones polisémicas que se mueven siempre en el campo de lo oculto, de lo inefable.¹⁷⁴

Esto hace que inevitablemente la presencia del actor se vea modificada en escena. De alguna manera, al cambiar el espacio tradicional cambia el sujeto, tensionado entre una ficción y una realidad. El yo del actor se ve puesto en jaque, en tanto que el actor es él mismo en escena, pero también es personaje. Sin embargo, la pregunta está en la identidad. Una vez más, ¿cuál es el yo? ¿Acaso se es más real en una oficina trabajando o en un escenario? ¿Qué parte del yo reluce cuando un actor entra a escena? Si el teatro de Kurapel presenta una realidad ficcionada, también presenta cuerpos ficcionados, que no por estar ficcionando son menos reales. Habría por tanto, una mezcla entre realidad y ficción en la que la presencia surge como aspecto innegable del presente real, único tiempo certero. De algún modo, se habría superado el discurso universal instaurado por una norma en el que los conceptos de sujeto y realidad habrían cambiado radicalmente.

La Performance, expresión contemporánea que interpretaba mi descentralización del espacio, ritualidad actual que experimentaba cada vez que me presentaba con una dramaturgia abierta, desplazándose en forma espiral sobre códigos interculturales en la interrelación de disciplinas artísticas, me llevaron a repensar, a re-sentir la labor del actor y su expresión en estas nuevas condiciones ya universales.¹⁷⁵

¹⁷⁴Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 186

¹⁷⁵Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 191

Sin embargo, la Performance como tal no era lo que el artista buscaba. Si bien adhería a muchos de sus postulados, tales como el hincapié en el proceso, la movilidad del clímax, la cercanía con el público y etc., algo había en ella que le faltaba. Cuando el artista acudía a espectáculos performáticos no se sentía interpelado profundamente. Salía de las funciones con una sensación de agotamiento inoportuno que no lo llenaba ni le abría caminos, sino que más bien entorpecía lo que consideraba como comunicación fructífera y necesaria. Sentía que las Performances a las cuales asistía le generaban un vacío poco agradable. La fuerza escénica propia de una puesta en escena era algo de lo que carecían los performers que observaba. Los espectáculos, resultaban para él, como una seguidilla de acciones repetitivas y aburridas.

Para Kurapel, la técnica es fundamental y el actor/personaje debe tener una rigurosidad ensayada, un manejo perfecto de la voz que implica a la respiración, una planta de movimientos planificada, un vestuario e iluminación determinadas, lo que hace que nada en escena sea como en la vida, pues la expresión artística es un artificio construido y eso es lo que la hace valorable. Precisamente el constructo que la valida en su existencia. El artista postula que en realidad lo que se valoró de Marcel Duchamp fue el que él resaltara el artificio al descontextualizar lo utilitario y otorgarle el carácter artístico que enaltece la creación artificial. De algún modo, Duchamp estaría evidenciando la capacidad creadora del ser.

Para Kurapel, el performer debe tener un objetivo claro, para que no se pierda y aburra al público en una sucesión de acontecimientos sin sentido o sin sentido escénico.

El tránsito entre la representación-presentación surgió como metodología de manera definitiva, una vez que Kurapel comprende la fuerza que se alcanza al proponer experiencias en un aquí y ahora. El artista considera que transita por estos dos niveles en sus obras y que contiene tanto elementos performáticos como elementos teatrales. Por lo tanto, en definitiva tildar su obra como Teatro-Performance era, a final de cuentas, una cosa meramente lingüística que ya había estado dada por la realidad de su creación mixturada. Como suele pasar, la teoría va un paso atrás de la creación.

Esta manifestación era para mí una nueva relación en la diferencia y se llamaba Teatro-Performance, entiendo esta práctica artística no como una pugna entre el Teatro y la Performance, sino como la síntesis, la unión creadora, fructífera y universal, que requería una continua recodificación de la creación escénica contemporánea, que aparecía inéditamente, construyéndose a raíz de las diversas realidades socioculturales que me había correspondido habitar artísticamente.¹⁷⁶

La poética de Kurapel es la de la necesidad de un cambio radical, la creación de una nueva mirada. De la mano de su concepción de Teatro-Performance, surgió lo que denominó el *Autor Escénico*, figura que estaría a cargo de llevar a cabo la realización de obras teatrales performativas. El *Autor Escénico*, para Alberto Kurapel, es aquel que es capaz de aunar híbridos para articularlos en un todo coherente de sentidos polisémicos. De este modo, tendría la capacidad de ser él mismo quien se encargue de los diversos aspectos de la creación, funcionando como un generador de encuentros estructurados que sin embargo, pueden dar como resultado, nuevas estructuras impensadas. Así, el *Autor Escénico* podría estar sólo en escena frente a un público y haber planeado y ejecutado él mismo todos los aspectos de una obra.

Con el Teatro-Performance nacía al unísono el Autor Escénico, persona generadora de un discurso ontológico teatral-performativo, que buscaría el espacio idóneo para dirigirlo, ponerlo en acción, presentándolo-representándolo frente a un público. El Autor Escénico sería el lúcido artífice poético de la contemporaneidad ante el hombre que, inmerso en la entronización de un discurso vacío y depredador quiere volver a lo arcaico con un computador al hombro, y para esto se organiza en tribus urbanas con sus jeroglíficos y el dominio de un lenguaje utilitario e inmediato de comercialización sin fronteras. Para él el artista de Teatro-Performance puede escribir, dirigir-se y actuar en una obra creada completamente por él.¹⁷⁷

La estructura de una obra de Teatro-Performance para Alberto Kurapel debe ser totalmente abierta, de manera que fusione diversos estilos, imágenes y lenguajes virtuales, cibernéticos y tecnológicos. De este modo, debe tener una proyección escénica poderosa. El teatro de

¹⁷⁶Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 204

¹⁷⁷Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 208

Alberto Kurapel aparece, por tanto, como un teatro que viene de una nueva cultura, cultura híbrida que mezcla el pasado latinoamericano con un presente fusionado con la cultura norteamericana. La idea es coexistir en la diferencia. Kurapel se instala como el desarraigado, y como aquel que desde su desarraigo habla haciendo de esto mismo, algo productivo y creativo. Las presentaciones travestis de Kurapel, por ejemplo, hablarían de la hibridez a la que alude constantemente. Y en esta hibridez lo sensorial permite la existencia del *Autor Escénico*.

El autor-performer-autor escénico, puede escribir su obra, producirla, dirigirse, actuarla. Aquellas personas a las que les parece imposible que alguien se pueda auto dirigir porque éste no puede observarse desde el exterior, ignoran que en una creación artística no se ve u observa sólo con los ojos, ni se escribe únicamente con las manos y que todo lo que el creador hace está más allá de él y de su creación.¹⁷⁸

De esta manera, Alberto Kurapel define lo que denomina como Teatro-Performance de la siguiente manera:

El Teatro-Performance es pues la repetición participativa de la recepción de lenguajes diversos y contradictorios que son transformados por el yo-escénico en un proceso articulado de expresión artificial.¹⁷⁹

Así, queda explicitada la metodología de Alberto Kurapel, aquella que nace de la vida misma de este artista, en una búsqueda de lenguajes que logran advertir un mundo en estado particular. Desde el hallazgo del Teatro-Performance y del *Autor Escénico*, el artista logra armar una estructura de creación en la cual la hibridez, la multiplicidad de signos, la transición en los grados de ficción y realidad, así como muchos otros aspectos que ya hemos mencionado, se incrustan en su modo específico de concebir la creación y de llevarla a cabo. Damos paso, por tanto, al análisis de la metodología de la artista Paula Aros Gho.

¹⁷⁸Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 215

¹⁷⁹Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010. Pp 219

B) Metodología de Paula Aros Gho.

Por su parte, Paula Aros Gho hace un Teatro Performático, en la medida en que también, al igual que Alberto Kurapel, replantea la manera tradicional de crear teatro. Sin embargo, en su propuesta mantiene la idea de lo comunicativo del teatro como algo que sigue siendo fundamental. Lo performativo se entiende para ella como un modo de hacer y ver teatro desde una globalidad que supera al objeto mínimo de arte, esto es, excede al hecho sucediendo en escena, pues abarca el espacio, el público, el tiempo y los actores en tanto personas. De esta manera, el contexto es fundamental e imprescindible. Así, el momento del encuentro que se produce en una presentación teatral (actores-personas y espectadores) deviene única e irrepetible, en tanto ese mismo tiempo, ese mismo espacio, esas mismas personas expectantes y lo que ocurra entre ellos y los actores-personas no puede, bajo ninguna lógica, volver a repetirse tal cual. Como dijera Yasunari Kawabata en su libro *Lo bello y lo triste*: “No puedes hacer nada. Esperar a Oki es lo mismo que esperar al pasado... El tiempo y los ríos no corren para atrás.”¹⁸⁰ Desde esta percepción del tiempo, Paula Aros hará investigaciones performáticas en las que repetirá acciones y frases para evidenciar su creencia. ¿Es posible que una acción repetida sea acaso la misma que fue hecha anteriormente? ¿Qué sucede con la percepción cuando algo se repite? ¿Es acaso el teatro un modo de repetición de la vida? Ante estas interrogantes, Aros va desarrollando una metodología particular, en la que el concepto de arte-vida, subrayado ya por los futuristas y dadaístas, es esencial. Aquí, la importancia de la mezcla en distintos planos, tanto estéticos como temáticos y lógicos, es fundamental para apreciar este nuevo arte que pretende renacer. Con renacer nos referimos a que el énfasis está puesto en no continuar con los legados del arte, sino que la idea es más bien enfrentarse a los padres que le anteceden. Esto se llevaría a cabo trastocando los postulados del arte teatral tradicional, aquel que se ha llamado teatro representativo. Esto lo hace por ejemplo, no enfocándose en la fidelidad a un texto. Si bien el teatro de Aros tiene un texto establecido, éste no se rigidiza ni se fija. La improvisación y el efecto producido en los espectadores permite que todo cambie en virtud de la espontaneidad que la artista evoca desde la concepción del tiempo presente, el aquí y

¹⁸⁰ Kawabata, Yasunari: “Lo bello y lo triste”. Buenos Aires, Ultramar Editores, 1997. Pp 105

ahora en el cual se enmarca su presentación. Subvierte las jerarquías del teatro clásico, dando un espacio muy importante al proceso de creación y no a la obra terminada y determinada. El arte de Aros y Piriz pretende ser un arte en constante movimiento, un arte que no termina y que nunca estará siendo el mismo. Todo cambia, puesto que el tiempo pasa, y no somos los mismos hoy, ni mañana, ni en ningún momento. Somos seres deviniendo en el tiempo. La vida aparece como proceso hacia un final incierto, y como para Aros el arte está íntimamente ligado a la vida, aquél sería también un proceso con final abierto, indeterminado. Destacamos en este punto un fragmento de la obra *Home*, en la que Aros y Piriz fingen un final anticipado. Ambas se despiden del público, agradecen su presencia y piden aplausos anunciando el fin: “*This is our ending*”- “Este es nuestro final”. Sin embargo, la Performance continúa. ¿Qué significa esto? Aros y Piriz están jugando con la concepción del fin y están desplegando preguntas. ¿Hay acaso alguna vez un fin? ¿Qué es el fin?

Por otro lado, Aros en sus Performance juega con el aspecto medial definido anteriormente, y considera su teatro como un arte interdisciplinario. Así, se da cabida a lo que, como referíamos más arriba, Alfonso de Toro ha denominado como el nuevo teatro, aquel que es postmoderno. Desde lo ya creado la idea es aportar una liberación de los límites impuestos por la tradición. Paula Aros otorga mucho énfasis al sentido comunicacional del teatro. Intenta rescatar lo que el teatro tradicional obvia, esto es, al público y a la persona del actor en cuanto tal. Esto lo explica, junto con Trinidad Piriz, en una ponencia realizada en un marco académico de la siguiente manera: “En el teatro performativo el yo es el actor, el tú es el espectador y el él es el personaje.” Aros nos dice: “Henry Bial se refiere a la performatividad como concepto que trata de describir el espectáculo sin las connotaciones artificiales o superficiales que acompañan al concepto teatralidad.” Comenta que lo específico del teatro performativo que ella realiza es que hace hincapié en el proceso, no así en el resultado acabado. Lo importante estaría dado por cada uno de los integrantes más allá de los roles que cumplan en el equipo, otorgando al espectador además, un imprescindible lugar activo. Propone un teatro “transdisciplinario”, que excede los bordes del teatro y acoge todas las posibilidades de manifestación artística. De esta manera, las jerarquías son abolidas, por lo que se concibe al actor como un creador “multifuncional”, a cargo de desarrollar una creatividad durante toda la vida, esto es, no deja de ser artista nunca. Lo

interesante del proceso es que en él nada está resuelto, lo que permite que de a poco se vayan encontrando respuestas y que la creación sea un diálogo dinámico con todo aquello que quiera escucharse, esto es, el trabajo se desarrolla desde el presente constante que impide la fijación estricta y que por el contrario, se abre a la improvisación movедiza. De esta manera, se rescata la característica intrínseca del teatro de estar sucediendo en un aquí y ahora, en vivo y en directo.

Paula Aros junto con Trinidad Piris generan a partir de todos sus referentes postdramáticos una metodología particular de creación. De estos referentes, destacaremos tres. El primero es el grupo *Gob Squad*, quienes generan una relación sumamente especial con el público y conciben el arte teatral como algo inmerso en la vida real. *Gob Squad* es un grupo de artistas alemanes que nace en 1992 y que se dedica a hacer Performances y videos en los cuales acogen el cotidiano, puesto que sus preocupaciones artísticas residen en la pregunta que alude a la fusión entre la vida y el arte. Por lo mismo, muchos de sus espacios de presentación son espacios no tradicionales, tales como hoteles, la calle misma, una oficina de trabajo, un estacionamiento, el metro, etc. Intentan hacer del espectador un agente activo, en tanto que entienden la importancia de su presencia. En el afán comunicativo desean hacerlo hablar, actuar, sentir y vivir una experiencia conjunta con los actores.

El segundo referente es el grupo *Forced Entertainment*. Éste consta de 6 artistas que hacen Performance desde hace 25 años. Ellos hacen hincapié en el teatro como experiencia de vida. Empezaron a trabajar juntos en 1984 y exploran el sentido del teatro actualizando las temáticas, en un intento de llevarlo a la vida cotidiana y de acercarlo al público. En su deseo de aproximar el arte a la vida se han expuesto a estar haciendo Performances por incluso 24 horas de corrido. Su idea principal es generar sensaciones en el público, movilizarlos para que así la presencia de éste cobre relevancia en el momento mismo de la presentación. Esto lo realizan de diversas maneras, ya sea frustrando a los espectadores o bien generándoles preguntas, haciéndolos reír o asustarse, cansarse, etc.

El tercer referente y último que destacaremos es la artista francesa Sophie Calle. Ella nace en 1953 y realiza libros, fotografías, videos y Performances. Lo interesante de esta artista es que concibe la vida como un arte y hace de sí misma, de su vida personal, un material para la creación. Se interesa por la intimidad y la realidad. Por ejemplo, se dedica a

fotografiar a personas durmiendo (*Los durmientes*), se hace seguir por un detective para que registre su cotidiano y le otorgue otras perspectivas de sí misma que ella no alcanza a ver (*Detective*), invita a su casa cada año a un número determinado de personas el día de su cumpleaños, número que siempre debe corresponderse con la cantidad de años que ella cumpla (*Los cumpleaños*). Esto es, se convierte a sí misma y a sus seres queridos en objetos de arte. Y para Paula Aros Gho esto fue determinante para la conformación de su metodología, como lo veremos inmediatamente.

La metodología de trabajo que aplica Aros en conjunto con Piriz es la siguiente. Ambas comienzan observando su propio contexto, tanto externo como interno, y desde ahí generan una o varias preguntas. De esta metodología nace *Home*, *Asamblea* y *MiFaMiLa*. “Por lo tanto, el contexto en el que trabaja Laura&Marta es la pregunta: ¿qué sucede si vivencio tal o cual experiencia?”¹⁸¹ De este modo, el punto de inicio es absolutamente abierto, es un camino a recorrer que involucra a la persona del creador. Es imposible separar la vida misma del arte cuando aquello que en la vida nos está haciendo pensar y sentir de determinada manera es el origen de una creación. Así, Aros y Piriz se vuelven sujetos ineludibles de sus creaciones. Por esta razón, tal vez, ambas necesitaron re-bautizarse.

Entendemos este proceso como estar viviendo y reflexionando al mismo tiempo. Por ende, es un quehacer que puede durar hasta las 24 horas del día. De alguna forma, desde que te haces la pregunta ya no puedes volver atrás.¹⁸²

A partir de la o las preguntas que nazcan como punto de partida para la creación de una obra, ambas actrices-performers desarrollan largas conversaciones en torno a la temática que se desprenda de las mismas. Intentan, en sus conversaciones, generar más preguntas sobre ese mismo tema. Estudian el o los conceptos desde las diversas perspectivas que estos hayan podido ser abordados, buscan referentes de todo tipo, literarios, audiovisuales, teóricos, etc. Posteriormente, entablan conversaciones con terceros que puedan otorgar otra perspectiva a la reflexión, para poder ahondar en su conocimiento y obtener ejemplos de

¹⁸¹ Claude, Camille: Entrevista realizada en el mes de septiembre, 2011. Véase Anexo.

¹⁸² Aros, Paula y Piriz, Trinidad: Ponencia realizada por las artistas en el año 2009.

experiencias concretas. Luego, se otorgan tareas respectivamente, que deben involucrar un estudio empírico del tema. Por ejemplo, si se están preguntando acerca de la muerte, la idea es que en esta etapa de su metodología experimenten ellas mismas lo que es la muerte, el concepto sobre el cual ya han conversado y del cual ya han tenido opiniones de terceros. Esto deben hacerlo yendo a un cementerio, o bien a un funeral, o a conversar con alguien que haya padecido la muerte de un ser querido recientemente. Si se están preguntando sobre el viaje, deben experimentar lo que es viajar. Deben ir a un aeropuerto, observar los aviones, escuchar su sonido, observar a las azafatas, a los pasajeros, etc. Todo esto, para que lo racionalizado se vuelva experiencia, se vuelva algo vivo y vivido. Es fundamental en esta etapa de su metodología el registro. Todo debe ser registrado, ya sea mediante el video o la cámara fotográfica. Así, incorporan el elemento medial desde una necesidad metodológica. La cámara es un elemento esencial en sus creaciones pues de algún modo, permite revelar el cotidiano y el proceso de creación al público. A través de la cámara (de video y fotográfica) las artistas pueden mostrar todo lo que han hecho hasta llegar al punto de la presentación. En *Home*, por ejemplo, graban largas horas de conversaciones, aquellas que dieron paso a la creación de la obra. Graban muchas cintas de ellas mismas tomando té, improvisando, divagando. Así, posteriormente, muestran un fragmento de su vida cotidiana al público, logrando unir la vida, en su cotidianidad más íntima, al arte. Además, está el concepto de exposición, la idea de exponerse frente al público, mostrarse en su intimidad, en la privacidad secreta del hogar, las hace seres vulnerables frente a los espectadores. Esta fragilidad que deriva de la exposición genera sentimientos fuertes en el público, lo que tensiona la situación artística y abre un espacio para la espontaneidad de los espectadores, quienes pueden reaccionar trasgrediendo las reglas del teatro tradicional. Esto sería altamente positivo y rico en posibilidades varias que cambiarán en todas las presentaciones. Este aspecto está ligado al concepto de Performance.

Luego de registrar su experiencia empírica alrededor de algún determinado tema, las artistas editan el material. Al editarlo lo descontextualizan, en tanto que interrumpen los tiempos lineales. De esta manera, se genera una especie de collage creativo, en donde hay múltiples imágenes, múltiples espacios y tiempos. A todas estas etapas del proceso creativo en el cual se preguntan, conversan entre ellas y con otros, y registran experiencias en torno a un tema le han denominado *Acumulación de Material*. Hasta aquí, todo el desarrollo del

trabajo tiene que ver con recolectar material desde lo racional y lo experiencial y no con el sentido estético de composición. A la etapa posterior la denominaron *Selección de Material*, en la cual la estructura se genera. En esta etapa comienzan a fijarse pequeños fragmentos, no de modo estricto, puesto que en sus creaciones siempre habrá cabida para la improvisación y para lo inesperado. Aros comenta que organiza el material para generar una posibilidad de obra, una especie de camino que tiene paradas determinadas, pero en el intervalo de una a otra, nadie sabe lo que ocurrirá. Es como si hubiera espacios que sólo el aquí y el ahora, la presencia del público, el momento, podrán llenar. “Robert Wilson dijo en una entrevista, que no sabía exactamente qué es lo que hacía, y que creía que un artista no necesariamente debe saber de qué se trata su trabajo. Los artistas son sólo personas que generan preguntas e inquietudes y no es parte de su trabajo deber contestarlas o entenderlas.”¹⁸³ Por lo tanto, el material no se representa sino que se exhibe, se presenta y se comparte con una audiencia, la cual es igualmente responsable que las artistas en cuanto a lo que suceda en escena. La idea es generar un encuentro donde tanto los espectadores como los actores vivencian, experimentan, lo cual implica una abolición de las jerarquías.

No nos interesa que el espectador vea nuestros trabajos como ve un programa de televisión donde no importa nada quién es él y qué es lo que le pasa con lo que ve. Queremos saber qué es lo que le sucede, queremos darle cabida a ese espectador. No es necesario que se haga la misma pregunta que nosotras o que consienta con lo que proponemos, sino que reflexione activamente y se haga cargo de lo que le ocurre. Abrimos también, la posibilidad de que el espectador no quiera participar y decida irse, eso es parte del riesgo que queremos correr y parte de la propuesta de convertir al espectador en un testigo activo del evento.¹⁸⁴

Para las artistas es fundamental el poder relacionarse con el riesgo que implica el Teatro-Performance, pues sólo a partir de aquél se sienten ligadas a una sensación vital. En ésta muy pocas cosas de las que están establecidas realmente suceden. Además, es muy difícil predecir lo que sucederá. Sólo en la medida en que no saben bien lo que ocurrirá, sienten que el teatro está realmente inmerso en la vida. De este modo, no estarían representando

¹⁸³Aros, Paula y Piriz, Trinidad: Ponencia realizada por las artistas en el año 2009.

¹⁸⁴Aros, Paula y Piriz, Trinidad: Ponencia realizada por las artistas en el año 2009.

cuando están escena, sino que viviendo una experiencia tan dentro de la vida como cualquier otra. Se permiten divagar, estar en silencio y hasta hacer hablar al público. Por ejemplo en *Asamblea* así lo hacen. Esto aparece para ellas como un riesgo enorme, puesto que controlar a la audiencia en su necesidad expresiva puede ser un trabajo arduo que no necesariamente resulte satisfactorio. Todo lo planeado puede estropearse. Sin embargo, eso es lo que ellas buscan, esa es su propuesta Teatral Performativa. Asumen el riesgo, lo buscan, y se abren a un estado espontáneo, de reacción libre pero no impulsiva, que les permite actualizar constantemente sus creaciones. Y si todo lo planeado se estropea, y en una presentación ocurre todo lo contrario a lo que estaba estipulado, para las artistas esa sería una gran victoria de la concepción Teatral-Performativa que proponen.

Al pararnos en este punto inevitablemente corremos el riesgo de que las cosas no salgan como las pensamos y de que algo suceda que modifique el evento, ya que la gran diferencia es que esto no está ocurriendo “en alguna parte” como en el teatro representacional sino que “aquí y ahora”. Este riesgo se asocia al fracaso pero, ¿es realmente un fracaso? Debemos entender que no hay forma de obtener el control del evento, tal como no tenemos el control sobre lo que sucede en la vida cotidiana, donde se vive en la confianza de que quien pasa por mi lado en la calle no me chocará o no se abalanzará sobre mí, o bien que los autos pararán en la luz roja. Simplemente vivimos en una confianza invisible, y si me tropiezo o me choca un auto no lo tomo como un fracaso, sino como algo implícito dentro del vivir. ¿Por qué en el teatro intentamos tener el control de todo lo que queremos que suceda y si no sucede viene la frustración? Si el teatro y la vida son parte de lo mismo, dejemos de querer tener el control y confiemos, abramos nuestras posibilidades a lo inesperado. ¹⁸⁵

Para Aros es fundamental no perder de vista el proceso y no dejar nunca de preguntarse, sin el afán de encontrar respuestas. La pregunta abre un camino exploratorio, de recolección, de posibilidades, de imágenes, de recuerdos. La respuesta aparece como un fin, un disco PARE a la reflexión. La respuesta finaliza, y hasta que Paula Aros no muera, no pretende parar de crear. Una obra de Teatro-Performance no finaliza cuando el público se marcha, sigue viva en la mente de cada espectador, abierta en las preguntas que cada quien pudo

¹⁸⁵ Aros, Paula y Piriz, Trinidad: Ponencia realizada por las artistas en el año 2009.

haber generado en la experiencia. La idea para Aros, es vivir la vida sin certezas ilusorias. La única gran certeza sería la incerteza. Está en contra de las estructuras rígidas que hacen del hombre un ser inmerso en el deber ser, un hombre que no se conoce a sí mismo, que no ha explorado sus deseos reales. La idea para Paula Aros, es ir en busca de una espontaneidad perdida, aquella que teníamos de niños. Ésta sería la gran salvadora del hombre, puesto que le permite salirse de las nociones impuestas y conocerse. Un hombre espontáneo, según Jacob Levi Moreno, el padre del Psicodrama mencionado anteriormente, sería un hombre sano. Así, en esta espontaneidad libre, el ser humano se cuestiona, y desde el cuestionamiento asociado al dejarse llevar en el aquí y el ahora que propone el espacio performático, puede haber una transformación enriquecedora del yo, una revelación interna que haga que el espectador al salir del teatro, o bien del espacio que se haya escogido para presentar, no sea ya más el mismo.

Cuando se parte de una pregunta se debería terminar siempre con otra pregunta. Muchas veces, incluso, con la misma pregunta del comienzo. Pero es el camino recorrido lo interesante y además es un camino digno de recorrerse. Porque uno nunca pierde la esperanza que después de un determinado tránsito quien vuelva a preguntarse ya no será más el mismo. Las palabras son eternas y dictatoriales en sus significados. Y la pregunta puede que nunca mute. Quien muta es quien vive y quien re-significa esas palabras y esas preguntas. Es por eso sumamente necesario ocuparse simplemente de ese viaje transformador, y ese viaje puede ser el arte.¹⁸⁶

Es a partir de todo lo que hemos visto que tanto Paula como Trinidad generan un manifiesto que cristaliza sus preceptos más básicos. Procedemos a transcribirlo:

¹⁸⁶ Aros, Paula y Piriz, Trinidad: Ponencia realizada por las artistas en el año 2009.

MANIFIESTO

Nosotros tendemos a vivir un mundo de certidumbres, de solidez perceptual in disputada, donde nuestras convicciones prueban que las cosas solo son de la manera que la vemos, y que lo que nos parece cierto no puede tener otra alternativa. Es nuestra situación cotidiana, nuestra condición cultural, nuestro modo corriente de ser humanos.

Humberto Maturana Romensí

Está cambiando un paradigma en nosotras

Ha comenzado la crisis de nuestras certidumbres

Crisis con todas las respuestas que nos dimos

Crisis por no poder sostener el cotidiano

Crisis con la certidumbre de lo que soy en mi mente

No estamos dispuestas a dar por sentada la realidad que pensamos

Volvemos a la época de las preguntas

Después de haber entendido supuestamente

Quedamos rendidas a una supuesta certidumbre

Bajo supuestas respuestas convincentes y objetivas

No aceptaremos más supuestos

No confundiremos lo que soy con lo que fui o lo que seré

Buscamos un tiempo presente continuo y en movimiento constante

Queremos hacer activo el intento y que sea un intento colectivo

Nuestro slogan será: *Incertidumbre en Tiempos de Certezas*

Es así como las artistas toman la Performance como un concepto umbral, en tanto que ésta no tiene una definición clara. Si la tuviera, se acabaría, tal como expresaran los primeros hacedores de Performance, futuristas y dadaístas. La imposibilidad de definirla nos otorga esos espacios vacíos, impredecibles, que no agotan la posibilidad creativa. La Performance está en constante movimiento, tal como la vida. Paula Aros suele definirla como un lente por el cual se puede mirar toda la realidad, o bien como un lente que se puede posicionar delante de una obra. No hay, por tanto, un solo modo o una sola manera performática establecida, ya que la Performance no le pertenece a nadie. Es como “la prostituta del arte”, comenta Aros, en tono humorístico en la entrevista realizada.

Para Paula Aros hay una importancia superlativa en el cómo. Ella sabe bien que no sabe con exactitud cómo llegará a encontrar algún material de trabajo. Sin embargo, sabe que lo encontrará. Comprende que debe entregarse con seguridad a la inseguridad, pues parafraseando a Jodorowsky que alude al budismo zen, Aros expresa que la única certeza que tiene el ser humano, aquella certeza que no cambia, es la existencia del cambio mismo, la mutación a la cual estamos todos sujetos. Esta sería la permanente “impermanencia” del presente deviniendo y del yo mutando en el tiempo, en donde lo único estable es el cambio. El tema para ella es cómo nos relacionamos con aquello que es imposible fijar. ¿Desde el deseo neurótico de controlar o bien desde la espontaneidad que suelta y se deja llevar? De esto se desprende que ya no hay grandes ideas, que no hay grandes monumentos que den cuenta de una verdad absoluta. Cada ser humano, bajo su perspectiva, crea su propia realidad. Para Paula Aros es fundamental confiar en la intuición que no tiene forma. La forma devendrá del gesto intuitivo de la confianza en la búsqueda. Y todo el hincapié de su metodología está puesto en esa búsqueda. En este sentido es fundamental estar presente, estar atento, sin la ansiedad que pone el énfasis en el resultado, esto es, en el futuro que no existe en lo palpable.

Por otro lado, Aros valora la capacidad de síntesis para una metodología eficiente. Sin ella, la posibilidad de perderse en el intento creativo sería muy alta, sobre todo para su modo de

trabajar en el que registra muchísimo material. En cuanto a lo directorial es mucho más eficiente ser sintéticos, comenta. Además, debe permitirse la flexibilidad, donde los roles en un ensayo pueden cambiar o intercambiarse.

Siguiendo a Artaud y Grotowsky, Aros pretende restar, puesto que en los procesos de representación tradicionales la idea es ir sumando una cantidad de elementos en el actor, los cuales al acumularse se presentan. Pero para Aros es fundamental no ponerle nada extra al actor, sino que sacarle, esto es, buscar el ser humano esencial que hay en él, el principal, el ser animal, el cuerpo despojado de cualquier tipo de pretensión, lo cual es fundamental en el teatro performativo. Para Paula Aros es muy beneficioso pensar en la temporalidad como metodología, pues es mucho más fácil acceder a través del tiempo a hacer patente el presente. El tiempo tiene posibilidades infinitas: “Es muy amistoso el tiempo para el teatro y no nos damos cuenta.”, comenta.

Por otro lado, Aros destaca dos aspectos importantes de su metodología, el primero es el que ella siempre comienza en sus creaciones desde lo visual. Al obtener una idea, ésta aparece desde una visualización que surge como tendencia natural de imaginarse cuadros, donde cualquier aspecto formal puede surgir como elemento relevante. El segundo, es que se imagina el espacio que sostiene la imagen ideada, lo cual tiene que ver con el funcionamiento visual del evento exento de la historia y de los personajes, en una primera instancia.

Cuando empiezo a hacer algo lo primero que miro es el espacio, y veo a los actores caminando para allá o para acá, enfrentando al público, sin temática, desde un espacio- tiempo. Desde ahí parten mis ideas. Cuando hice *Mortis*, dije: Quiero hacer un espectáculo que sea basado en el radioteatro. Pero mis preguntas no eran sobre qué radioteatro, de qué se iba a tratar, no. Mis preguntas apuntaban al cómo estarían los actores, dónde, de qué manera se enfrentarían al público, cual sería la visualidad que propondría.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Claude, Camille: Entrevista realizada en el mes de septiembre, 2011. Véase Anexo.

Lo que sucede, tal como comenta la artista, es que en definitiva le cuesta ver la estructura de una obra (aquella que señalábamos anteriormente) hasta que no tiene claro el funcionamiento espacio-tiempo.

Paula Aros define el Teatro-Performance como un proceso de colaboración donde el grupo que se junta a crear observa su contexto, observa sus preguntas y comienza a generar material a partir del contexto en el que está. Terminan las jerarquías, no existe el director, todos trabajan en pos de lo mismo y luego se empiezan a designar roles. A Londres, Aros llega con la inquietud de lo sonoro y del suspenso. Tenía un gran fanatismo por Hitchcock y quería trabajar el suspenso en el teatro y mezclarlo con lo auditivo. Su primer trabajo práctico en Londres tuvo que ver con eso. Si la Performance es ese lente por el cual se pasa todo el material que se tiene, postula la artista que se puede montar incluso a Shakespeare bajo la perspectiva del lente performático. La presencia viva del performer en copresencia con la audiencia, con los espectadores en este mismo espacio-tiempo, es lo más relevante para ella, pues de algún modo, todas las metodologías escénicas del Teatro-Performance son mecanismos para hacernos recordar la copresencia (presencia simultánea del espectador y el actor). De esta manera, ella intenta darle un rol al espectador dentro de lo que está sucediendo, un rol activo, pues en alguna medida la presencia de un otro, el hecho de que ese otro la esté mirando y haya pagado por mirarla o haya decidido verla y mantener la mirada por una hora y media o más (lo cual podría parecer tan nimio o tan convencional), hace que en definitiva ella exista como Laura, y su trabajo es estar recordando esto, validando la decisión del público mediante su presencia.

Es un tema de ejecución, del cómo nos paramos. Nos paramos como anfitrionas que los recibimos y los invitamos a vivir una experiencia. Los invitamos a hacerse una pregunta. Está eso por un lado y por otro, el tema de la utilización del video como registro y el video en vivo, para traernos al momento actual. Uno desde el performer mismo y otro desde la media. El video es un referente, una referencia al trabajo que estamos haciendo ahora. En *Home* el video era una referencia, pues validaba que nosotras estuviéramos hablando del hogar. Le daba un anclaje, lo justificaba, porque fuimos extranjeras durante un año y nos sentimos así. En *Asamblea* y en *MiFaMiLa*, por otro lado, hay una utilización de la media diferente. Porque en *Asamblea* nosotras salíamos a hacer un video al mismo tiempo mientras estaba la audiencia presente en el

espacio y en el momento escénico. En *MiFaMiLa* las escenas que se hacían de la performance estaban siendo grabadas al mismo tiempo que el público estaba sentado ahí. Esa utilización de la media nos trae al presente, la otra, la de *Home* no.¹⁸⁸

De esta manera, podemos ver cómo la artista utiliza el elemento medial de diversas maneras. Como hemos referido, lo utiliza en absolutamente todas sus obras. Sin embargo, el uso varía en la significación que le otorga. A veces el video funciona como registro, actualizando el pasado como presente. Por ejemplo en *Home* sucede así. El hecho de mostrar lo registrado da cuenta de un proceso que ha llevado al día actual de la muestra, y plantea preguntas sobre la repetición, sobre la identidad y sobre el tiempo. En *Asamblea* el uso es diferente, en tanto que las artistas salen a la calle a grabar mientras en el teatro sigue sucediendo la Performance. Esto es, las artistas proponen la multiplicidad de los espacios, la posibilidad de ampliar el espacio teatral mediante la tecnología. Llevan al teatro la calle misma, en un presente simultáneo. Se exponen a lo impredecible del mundo urbano y juegan con el tiempo. En *MiFaMiLa* el uso de medios también funciona como registro y como espacio paralelo y simultáneo, ampliando el espacio performativo. En *Entelequia* nos devela el espacio intrauterino donde crece el bebé, desmantelando lo que oculta el cuerpo humano. Y así, en cada obra es diferente el modo de utilizar la tecnología, puesto que depende de la pregunta de la cual surja la creación. Sin embargo, en todas siempre hay y habrá un uso medial, puesto que este elemento es intrínseco a lo que Aros concibe como Teatro-Performance.

Por otro lado, para Paula Aros la Performance es mucho más presentativa que representativa, aunque va jugando con los niveles de presentación y representación. “En la Performance se va transitando y se puede ir de uno a otro como se quiera”, comenta.

Además, está el tema de la presencia corporal. La presencia, para Aros, tiene que ver con la exposición del cuerpo vivo y en vivo, y eso solamente se logra en la medida en que haya una resistencia. Todos los actos en escena están dirigidos hacia una corporalidad que tiene que ver con la hiperkinesis, la exposición de un show o un canto o un baile.

¹⁸⁸Claude, Camille: Entrevista realizada en el mes de septiembre, 2011. Véase Anexo.

Durante toda la Performance tengo que tener claro que mi cuerpo debe estar resistiendo ese tipo de acciones, y en la resistencia ocurre el paso del umbral de lo conocido o del tiempo limitado, porque en la resistencia hay tiempo limitado, hay un despojo de cualquier tipo de pretensión y ahí aparece la presencia, la exposición y el ridículo donde se pierde la autoimagen, la compostura. A partir de las diversas situaciones propuestas se va olvidando la compostura y la autoimagen que todos tenemos, lo que implica una entrega, una fidelidad a la exposición. Hay una parte en *Home* en que bailo desnuda cantando rapanui y, desde mi perspectiva, llega a dar pena el nivel de exposición de la persona en escena, lo cual genera risa y pudor. Entonces, lo que el público hace inmediatamente es confiar en mí, porque es tanto lo que les estoy dando, que se produce ese fenómeno. Los lados más oscuros, los ataques de pánico, los llantos y las risas son lo que se expone. Más que el ridículo es una pérdida completa del pudor, y a través de eso, lograr que el otro te valide, te entregue su confianza, que crea en ti como persona no como personaje. La diferencia entre hacer creer y provocar creencia de la que habla Schejner. Las primeras son aquellas obras que separan la vida del arte y las segundas son las que pretenden fundir la vida con el arte. Lo que yo hago al exponerme sin pudor es que creas en mí como performer, no en mi representación. Si después te hago una representación vas a creer en mí representándote, no en mi representación.¹⁸⁹

¹⁸⁹Claude, Camille: Entrevista realizada en el mes de septiembre, 2011. Véase Anexo.

3.2.1 Puntos de encuentro entre ambos autores. Ejemplificación con algunas de sus obras.

3.2.2.1 Fusión entre arte y vida:

Tanto Alberto Kurapel como Paula Aros Gho, tal como hemos visto, se inscriben bajo la concepción de lo que hemos denominado Teatro-Performance. Así, uno de los grandes postulados referentes a su metodología de trabajo, tiene que ver con la fusión que hacen entre el arte y la vida. De este modo, Paula Aros considerará que el gran motor que impulsa a la creación proviene de la vida, en su forma más pura y simple de lo cotidiano. Las preguntas que ella genera para comenzar el camino creativo surgen siempre de aquello que ronda su vida personal, de las inquietudes que brotan de su contexto próximo y que se relacionan con ella misma como persona. La pregunta que escoja para desencadenar un proceso marcado por las etapas que ya revisamos en el subcapítulo anterior, pasará por una revisión interna que tenga que ver con aquello que la interpela como persona. Así, su vida íntima estará indisolublemente ligada a su arte, en tanto que éste nace de lo que a ella la remueve como ser humano en un momento determinado. Es de esta manera que nace *Entelequia*, por ejemplo. Esta obra de Teatro-Performance estrenada el 2012 en la biblioteca del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) fue escrita, dirigida e interpretada por Paula Aros Gho. En *Entelequia*, todo gira en torno al proceso de embarazo de la artista, y sus reflexiones provienen de este hecho. La primera pregunta que le surge ante esta situación, es sobre el primer espacio que habita un ser humano. Al mirarse a ella misma se encuentra siendo un espacio, un cuerpo habitado. De este modo, surge la pregunta por la primera arquitectura que habita el ser, que es siempre la misma para todos, y esta es un cuerpo femenino. Desde aquí, se desencadena un proceso creativo, desde aquello que le sucede a Paula Aros en la vida, para fundirse en el arte con Laura, en una dialéctica inseparable que expone los sucesos personales de la artista mezclados con una elaboración estética que al mismo tiempo distancia la vida del arte. Nos referimos a que si bien hay una fusión arte-vida en la obra de Aros, de todos modos la disposición estética hace que el

teatro no sea igual a la vida, en la medida en que si así fuera, no existiría la necesidad de crearlo, tal como dijera Kurapel. Así, éste considera indispensable hacerse cargo de la vida en el arte, aunque postula que si bien hay una comunicación directa entre ambos polos, éstos siguen teniendo diferencias. Es debido a estas diferencias que ambos continúan teniendo razón de existir, y en la retroalimentación que se hacen mutuamente, comparten una conexión profunda. Para Kurapel la vida es un contexto, y asume la importancia de hacerse cargo de él. Es más, su hallazgo del Teatro-Performance surgió desde ahí, desde su situación de ser una persona exiliada. Esta situación vital, personal y social, lo llevó a la necesidad expresiva. Desde el contexto de su vida íntima necesitó al arte como salvavidas. Así, buscar un lenguaje que lograra abarcar la cabalidad de su dolor y de su lejanía comunicativa con el entorno, en donde aparecía como un extranjero expatriado, perteneciente a ningún lugar, fue una necesidad urgente que surgió de la vida misma. De esta manera, el arte se funde con la vida desde un contexto personal y social del cual el autor necesitó hablar. Es tan marcadora y tan larga la experiencia de una dictadura militar que para Kurapel implicó el destierro, que las múltiples temáticas que pueden ser desprendidas de una situación como esta, las vemos ser abordadas en todas las obras del artista. Por ejemplo, en *Aristas* (2008) aparece la temática de lo oculto, lo anónimo, lo impune. Esto, a partir de un personaje llamado “Hombre” que cita frases referentes al perdón, al sufrimiento prolongado, al abandono de un hermano, y posteriormente dice: “Anónimo. Pensamiento Anónimo”.¹⁹⁰ Es tan repetitiva la palabra “Anónimo”, que nos permitimos hacer el link con la prolongada impunidad que han tenido muchas de las crueldades cometidas en la dictadura militar comenzada en 1973 en Chile. En la misma obra, aparece la figura de los dinosaurios proyectada como fondo de lo que sucede en escena. Esto también lo interpretamos como el intento de hacer recordar el pasado exterminado, como un recordatorio de las muertes que nadie sabe bien cómo ocurrieron, y es que ¿ocurrieron en verdad?, nos podría estar preguntando irónicamente el artista. Para nosotros, Kurapel plantea la temática de los detenidos desaparecidos a partir de la figura de los dinosaurios, en donde trae al presente un pasado que no tiene responsables. Por otro lado, a nuestro parecer, en esta obra aparece el sentido de la culpa. Consideramos que podemos observar un sentimiento culposo que sobreviene del hecho de ser un sobreviviente

¹⁹⁰ Kurapel, Alberto: *Reflejos Abrazados. Teatro Performance*. Editorial Humanitas, Chile 2008. Pp 66

en exilio. Sus compañeros y hermanos muertos, sin embargo él, vivo y lejos de toda la situación violenta que se vivía en Chile. Si bien es un sentimiento irracional, en la medida en que no era preciso morir para ser consecuente, ni mucho menos exponerse a las torturas inhumanas que ocurrieron en ese entonces en nuestro país, de todos modos podemos observar cómo el artista siente, en alguna parte de sí mismo, que debió haber estado ahí. Interpretamos que hay una sensación de haber querido participar activamente en todos los sucesos de la dictadura, aunque ello le hubiera costado la vida. Procedemos a citar un fragmento de la obra en donde consideramos se expone lo que interpretamos:

Lavadora

Todo destruido. Alegrémonos hombre, a nosotros no nos pasó nada.

Hombre

Cómo quisiera que me hubiese pasado.

Lavadora

Te escondiste.

Hombre

Para salvarme. No hay nada, no hay nadie. Los mataron a todos. ¿Cómo era esto? Porque nada era como ahora.¹⁹¹

Si bien Aros comparte desde su hacer la misma idea, su encuentro del arte con la vida no tiene que ver con una coyuntura política. Sus temáticas aparecen desde los aspectos personales de la artista, igual que en el caso de Kurapel, pero no se refiere al contexto político directamente, como sí lo hace Alberto Kurapel. Sin duda esto tiene que ver con la distancia generacional que existe entre ambos autores, y con esto, la época diferente en que les tocó vivir. No obstante, consideramos que las propuestas de Aros siguen siendo políticas y contextuales, pues un ser inmerso en su cultura es político siempre. *Once* o bien *MiFaMiLa* son obras intensamente contextuales, por ejemplo, en las que Aros genera un estudio importante en torno a las familias chilenas. Esto, debido a que ofrece un panorama

¹⁹¹ Kurapel, Alberto: Reflejos Abrazados. Teatro Performance. Editorial Humanitas, Chile 2008. Pp 69

general de la realidad chilena en su núcleo más pequeño que es la familia. Se entrevista con distintos grupos de diversas clases sociales, registra sus costumbres, sus modos de celebrar cumpleaños, los alimentos que ingieren a la hora del té. De esto se desprenden las diversas dinámicas vinculares que se dan entre los miembros de las familias observadas. Luego de registrar, expone el material (habiendo pasado antes por las etapas metodológicas que Aros usa para sus creaciones) y aunque no juzga ni genera discurso evidente, ofrece realidades para que el espectador opine y aúne lo percibido desde su propia experiencia que debe poner al servicio de lo que observa. Del mismo modo, Kurapel jamás pretendió hacer propaganda política, es más, aborrecía el arte que caía en ello, tal como ya hemos explicitado anteriormente. En definitiva, Kurapel habla de la situación política desde su subjetividad, desde su sentir interno, desde el haber sido víctima de una dictadura injusta y violenta. Por lo mismo, al igual que Aros, expone, muestra, ofrece al espectador para que sea él quien genere una opinión al respecto.

Es así como vemos que los autores comparten la idea de que el arte y la vida se nutren mutuamente, en un encuentro íntimo que viene de un movimiento interno. Este movimiento interno necesitaría la expresión estética que permita plasmar de modo tangible aquello que les sucede en lo más profundo. Kurapel habla desde el dolor proveniente de un contexto social oscuro, agresivo, aniquilante. Aros desde sus cuestionamientos internos que tienen que ver con un contexto menos agresivo, desde un Chile que ha dejado de estar bajo dictadura, pero que sin embargo, sigue teniendo resabios de violencia e injusticia social. No es extraño que la artista se pregunte por el hogar, por ejemplo. De algún modo es la misma pregunta que Kurapel se hizo en algún momento. ¿Dónde queda mi hogar luego del desastre? ¿Quién soy luego del desarraigo? Ambos artistas se preguntan desde la extranjería. Kurapel desde un doloroso exilio y Paula Aros desde la nostalgia sentida en otra tierra, pero estando lejos debido a una decisión tomada en pos de un beneficio, que era el de estudiar. Así, la pregunta por el hogar, por el desconocerse en la medida en que cambia el contexto habitual surge en ambos artistas en tanto seres humanos sensibles afectados por el entorno. Y en su propuesta artística plasman su sentir llevando un trozo de su vida al arte, en forma de obras de Teatro-Performance. Es así como utilizan el mismo mecanismo de creación en el que el yo sensible se observa para poder volcar su creatividad y así aminorar un dolor y comprender al ser humano que vive en sociedad y que necesita

una identidad. Aunque esta sea finalmente, igual de etérea que las primeras preguntas que iniciaron su búsqueda.

3.2.2.2 Configuración de los personajes-no personajes. La actuación y la no-actuación.

Ahora bien, en este traspaso de lo interno a lo estético, ambos artistas coinciden en la elección del Teatro-Performance. Cabe preguntarse por qué esta forma les acomoda más para poder expresar, transformado en arte, aquello que les sucede como personas inmersas en un contexto social. Hemos visto que el Teatro-Performance permite a la improvisación, y da espacios en su estructura para lo inesperado. De algún modo, proponemos, los artistas se sentirían más cómodos en esta soltura proveniente de la forma artística escogida, puesto que en ella, la entrada de la vida al arte sería más propicia, natural y espontánea. Dentro de esta espontaneidad la problemática que se refiere a los diversos niveles que puede haber entre la actuación y la no actuación, la configuración de un personaje y un no personaje es relevante, puesto que indica otro aspecto común en la metodología de trabajo de ambos artistas. Para ambos autores está presente la idea de un personaje que a la vez no es personaje. Esto es, ambos autores transitan por los variados matices posibles del actuar y el no actuar. En la “No-Actuación” no se finge, no se simula nada ni tampoco se pretende estar en otro tiempo u otro espacio. En el aquí y el ahora, la persona está presente y dialoga con un público igualmente presente. Por su parte, actuar sería representar, hacerse pasar por alguien. Como ya hemos mencionado, Paula Aros necesita realizar una muerte simbólica de sí misma para dar vida a Laura, quien es ella misma, pero a la vez no toda ella. Laura es la parte creadora de Aros, la que se sube al escenario y se expone. Paula tiene otras aristas que de algún modo su arte nunca nos permitirá ver. Pero, cuando Laura está en el escenario Paula Aros también está. Y en esa exposición de Laura, Aros también se está exponiendo. Si bien hay un guion que Laura debe seguir en pos de un espectáculo, en esos espacios en los cuales nadie sabe qué ocurrirá es Aros quien reacciona, desde su espontaneidad más esencial, desde su yo enfrentado a situaciones nuevas. Esto es, Paula Aros actúa cuando realiza el papel de Laura, pues finge ser quien que no es, y también realiza acciones que representan una situación, (como cuando invita al público en *Home* a que entren a una

carpa dispuesta en el escenario, que hace que aquellos que entren se olviden de todos los malos recuerdos), pero al mismo tiempo no actúa puesto que Laura es una parte de Aros que surge desde lo más íntimo de esta última, y se ofrece para el arte. En el episodio de la carpa en *Home*, las artistas (Paula Aros y Trinidad Piriz) están fingiendo un espacio, es decir, actúan. Sin embargo, al mismo tiempo no lo hacen, puesto que invitan en el presente de un aquí y ahora a los espectadores a entrar a esta carpa. Rompen la cuarta pared, rompen las reglas del teatro realista e invitan al espectador a ser parte de la escena. Éste debe prestar un poco de sí, de sus recuerdos, de su propia historia personal, y participar de un acto simbólico que los llevaría a anular alguna mala experiencia. Esto es, hay un espacio fingido, pero un tiempo presente que se compenetra con el aquí y el ahora. De este modo, hay un “como sí” mezclado con un presente vivo que está sucediendo. De este modo, ficción y no ficción se funden generando como resultado un espacio de verdad y fantasía conjunta, que es el espacio del Teatro-Performance. Por tanto, Laura y Marta fingen y no fingen, no son Paula Aros y Trinidad Piriz, pero a la vez sí lo son.

(...) las creadoras hablan de lo que el público verá durante los próximos minutos: “la pregunta acerca del hogar”. Asimismo plantean que: “...nosotras vamos a ser nosotras mismas todo el tiempo, no vamos a fingir absolutamente nada, seremos honestas...” Van aún más allá, cuando ya pasados los 7 minutos de presentación la performer Piriz manifiesta que “... la gente que crea que esto no le va a gustar, puede irse ahora y nosotros le devolvemos el dinero de la entrada...”, incluso llega a decir que el público puede irse en realidad cuando quiera durante la presentación. También explican que no habrá desarrollo lineal, ni desarrollo de personajes, ni final feliz, ni climax, sino que el público sólo las verá trabajar. Finalmente instalan la idea fuerza del espectáculo: hogar es un presente. Todo durante la presentación sucede en tiempo real, y las acciones físicas que realiza el público, tales como tomar té, rellenar encuestas o participar de una escena surgen espontáneas y verdaderas.¹⁹²

¹⁹² Espinoza, Marco-Miranda, Raúl: Mutaciones Escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y posproducción en el teatro chileno contemporáneo. Capítulo IV, Punto 3: “Home” Esculturas Transmediales. Por Marco Espinoza. Editorial Ril, Chile, 2009. Pp 103

Así, vemos cómo las actrices pretenden ser ellas mismas, sin fingimiento alguno, pero comprendiendo que al estar en un espacio escénico, si bien todo es presentativo, espontáneo y directo, hay una parte que va a ser ficción. Del mismo modo, cuando Paula Aros está en el escenario de *Entelequia* y habla acerca de la relación que ha mantenido con su hijo o hija dentro de su cuerpo, es Laura quien nos habla dispuesta en el escenario, con un vestuario particular, con luces determinadas y artefactos mediales que la acompañan, pero al mismo tiempo es Paula Aros embarazada, con su hijo o hija real en el vientre. Todos aquellos sucesos que relata son vividos por Aros desde su sensibilidad más personal que surge del hecho de ser madre por primera vez.

Alberto Kurapel, a su vez, actúa y no actúa. En sus obras es Kurapel quien habla, desde su sentir, desde su dolor. Y si en escena finge es una ficción del cuerpo entrenado, dispuesto para el arte, en el rigor que éste supone. Pero la personalidad del artista, su historia y su sensibilidad son directamente evocadas de la vida hacia el arte, y no es un personaje el que sufre por su pueblo, no es un personaje el que critica a la sociedad capitalista. Es un cuerpo trabajado para la estética, para la forma, para la creación, pero a la vez, es Alberto Kurapel enfurecido, criticando e intentado entender una parte tan dolorosa de su propia historia.

En el teatro de Alberto Kurapel, los límites entre ficción y realidad han sido fracturados, abolidos. Kurapel es Kurapel dentro y fuera del escenario: su relato no es de ficción sino que es una forma de construcción de lo que llamamos Realidad.¹⁹³

Cuando Kurapel canta en su obra *Gota a Gota Nubes Tristes* (2008), su poema *El dolor de los Ultrajes*¹⁹⁴ es él mismo quien canta con toda su alma y su cuerpo. No finge ningún dolor, puesto que el suyo es el más puro y real. Sin embargo, actúa en lo que se refiere a una disposición actoral, en la cual el cuerpo sabe que está siendo observado y pretende ofrecer un trabajo pulcro, preciso, bien hecho. Por tanto, la actuación en Kurapel tendría que ver con su deseo de exactitud en la técnica. Es él mismo quien está en escena, no en la vida, lo cual hace una diferencia corporal, de disposición hacia la estética.

¹⁹³ Kurapel, Alberto: 10 Obras Inéditas: Teatro Performance. Editorial Humanitas, Chile 1999. Prólogo de Fernando de Toro. Pp 15

¹⁹⁴ Kurapel, Alberto: Reflejos Abrazados. Teatro Performance. Editorial Humanitas, Chile 2008. Pp 255

Una de las maneras de abordar la fenomenología del actor es considerarlo como una especie de narrador de historias que su particularidad reside en que él es la historia que se cuenta.¹⁹⁵

Si bien ofrece su propia biografía y su propio sentir, aquel que respecta a Alberto Kurapel, el autor considera que el personaje debe entrenarse, debe ensayarse, debe manejar perfectamente la técnica de la voz, los movimientos del cuerpo. Ésta aparece como una construcción artificial que se realiza para el arte, no para la vida, por tanto es Alberto Kurapel ejecutando un personaje que presta de sí mismo el cuerpo, la energía, el sentir y la temática, pero es constructo al fin y al cabo.

De esta manera, vemos cómo el límite entre la actuación y la no actuación puede ser sumamente delgado. Sin embargo, nuestros dos artistas coinciden en la concepción de una actuación que a la vez conlleva la verdad personal y que se conjuga con un tiempo presente que admite la espontaneidad, pero que a la vez asume las leyes que debe tener una creación artística rigurosa. Si bien ambos artistas no actúan en la medida en que su yo está al servicio del arte y funciona como el motor inspirador, (por lo que siguiendo a De Toro Alberto Kurapel es Alberto Kurapel en el escenario y fuera de él, así como también podemos decir que Paula Aros es Paula Aros en el escenario y fuera de él) a la vez actúan en tanto que comprenden que el arte es otra cosa que la vida, y que el arte necesita de la técnica. Esta técnica pasaría por una ficción, por un fingir expresivo necesario para hacer un buen trabajo. Esto haría, como ya hemos dicho, que arte y vida se nutran mutuamente y sigan teniendo razón de existir de manera separada pero al mismo tiempo conjunta.

3.2.2.3 El aspecto medial.

Alberto Kurapel recurre a los medios audiovisuales desde la precariedad que vive en Canadá. Éstos le permiten articular un lenguaje interdisciplinario que le permitirá dar cuenta de las múltiples fusiones culturales en las que se ve inmerso. El contexto canadiense

¹⁹⁵ States, Bert O.: LA PRESENCIA DEL ACTOR. Tres fenómenos o modos. 1983

le ofrece esta posibilidad y le va mostrando cómo en el arte mundial esto es algo que se utiliza de manera recurrente. Así, Kurapel compone un lenguaje en donde tanto la fotografía como el video, la radio y el micrófono generan una apertura de la consciencia artística en la que los estímulos otorgados al público son variados y por tanto, será el espectador el que deba decidir dónde poner su atención. El público sostiene una participación activa, en tanto que en su decisión de mirar una oferta variada, se escribe una narración determinada, propia de cada espectador que se encargará de unir de manera distinta los múltiples fragmentos de los que se compone una obra de Alberto Kurapel. De esta manera, el artista abre las posibilidades de su espectáculo en la medida en que nunca nadie podrá ver lo mismo que otro. Las narraciones posibles se amplían según la cantidad de gente que observe su propuesta. Así, el aspecto medial funciona como recurso de actualización constante, en tanto que permite que su obra sea abierta en el amplio sentido de la palabra. Abierta a múltiples posibilidades narrativas, de principio a fin, y abierta en el sentido en que nunca terminan los cuestionamientos posibles en torno a la diversidad discursiva. Así, Kurapel en vez de considerar que el aspecto medial derrocará el espacio tradicional del teatro, acude a él para ampliar sus posibilidades, generando un tipo de teatro enriquecido en su capacidad expresiva. Es gracias al aspecto medial que el espacio teatral se amplía, y Kurapel se permite usar esta técnica a modo de beneficio. De esta manera, el video, las voces en *off*, los micrófonos y parlantes le permiten crear signos y relaciones ricas en interpretación. Ya aludimos a los dinosaurios que proyecta en la obra *Aristas*. En la obra *Herencias Cancerberas* (2008) del mismo libro recurre también a las voces en *off* y al video. La voz en *off* deja al cuerpo olvidado, e impulsa al espectador a que lo imagine. Así, podríamos decir que mezcla la literatura con el teatro, puesto que en los libros debemos imaginar la corporeidad de los personajes, aquella que las palabras narran. Sin embargo, el efecto de escuchar una voz, en su materialidad sonora, ya nos da referencias de un cuerpo que aunque sea fantasmático, en la materia de su voz, nos permite atisbar algo de lo oculto. No es extraño que el personaje que Kurapel escoja en esta obra *Herencias Cancerberas* para que hable en *off* sea una Machi del pueblo Mapuche. Al hacerlo, le da un aura divina, lejana pero presente. Esto a modo de entrada, en la que genera una expectativa sobre el personaje que se hará presente, puesto que posteriormente la Machi entra al espacio escénico. Por otro lado, las proyecciones que Kurapel utiliza en sus obras son a veces

metafóricas y otras literales, aportando al discurso global desde lo estético, abstracto o bien directo. Por ejemplo, en la obra a la que nos hemos referido, Kurapel muestra escenas proyectadas de la construcción de una represa. La obra muestra el dolor de la naturaleza ante la imposición capitalista que destruye todo a su paso, sin respetar la historia, ni los vínculos, ni la tradición. Gracias a la proyección del video, puede traernos el espacio real de la naturaleza violada por el hombre, sin necesidad de re-crearlo. El video muestra un contexto real, y sobre éste se genera un discurso de lamento. En la obra *Confines* (2008)¹⁹⁶, Kurapel usa el video para mostrar fragmentos del cuerpo de un hombre que está siendo atravesado por dos rectángulos. El video nos da la posibilidad de apreciar el fragmento, agrandarlo para reparar en la parte que implica al todo. Esto nos puede hacer darnos cuenta cómo a través de este elemento medial el autor abarca una concepción de la vida más amplia, en la que cada parte, cada fragmento, cada pedazo de lo que sea, forma parte de un universo mayor. Así, nada existiría de manera aislada, con lo que volvemos a la concepción de la identidad que se observa en la obras de Kurapel. Citaremos un fragmento de la obra *Confines* en la que una mujer habla en voz en *off* lo siguiente:

VOZ OFF MUJER JOVEN

“No quiero más una vida particular, pues cuando me quedo sola, yo no existo. Yo sólo existo en el diálogo.” Clarice Lispector. *Canta Imperfecto Recuerdo* de Alberto Kurapel.¹⁹⁷

De este modo, vemos cómo Alberto Kurapel sigue postulando que el yo se define en su relación con el Otro, esto es, en el vínculo que evidencia la diferencia. Y esto lo reafirma de todas las maneras posibles que le ofrece el Teatro-Performance (cine, voz en *off*, micrófonos, televisión, grabadoras, etc.). Como el cine permite el plano cerrado, permite destacar aspectos y a la vez hacer referencia a la presencia ausente. El teatro tiene como característica la presencia del cuerpo en escena, en un aquí y ahora compartido entre los actores y los espectadores. Que se incluya el aspecto medial en el Teatro-Performance implica que se involucra otro tiempo, en el que hay ausencia del aquí y el ahora corporal.

¹⁹⁶Kurapel, Alberto: *Reflejos Abrazados*. Teatro Performance. Editorial Humanitas, Chile 2008. Pp 144

¹⁹⁷ Kurapel, Alberto: *Reflejos Abrazados*. Teatro Performance. Editorial Humanitas, Chile 2008. Pp 149

Es en esta mixtura en la que se enriquece el espacio escénico y la multiplicidad de estímulos simultáneos a los que se ve enfrentado el público. Así, el discurso adquiere formas variadas y puede tornarse tremendamente potente en su impacto, en la medida en que llega de formas diferentes a la sensibilidad del espectador. Por ejemplo, puede interpelar más desde el cine a quien le sensibilice más este arte o bien más desde la música amplificada a quien le sensibilice más lo auditivo. También puede suceder que, en tanto conjunto de signos, se impacte sin jerarquías y de manera global, desde todos los flancos artísticos a quien observe el espectáculo. Hemos dicho que el modo de usar el video en Alberto Kurapel es literal unas veces y otras metafórico. Procederemos a citar un fragmento de cine de la obra *Confines* (2008) en donde, a nuestro parecer, el uso medial alude metafóricamente a las muertes injustas de inocentes en la dictadura militar ocurrida en Chile.

CINE

Se proyecta en absoluto silencio, la secuencia de los pies de un hombre que camina por una calle. En su andar va pisando pequeños pájaros posados en el suelo. La cámara enfoca las suelas con sangre. Los pasos del hombre se pierden. La cámara hace un *tilt-up* rápido a la copa de un árbol donde hay un kultrún. Corte. ¹⁹⁸

Por su parte, Paula Aros llega al video desde su pretensión de registrar la vida en un presente asible gracias a este recurso. Desde la grabación pretende ofrecer al público un cotidiano espontáneo desde el cual genera material para sus obras. Así, en *Home*, el público podrá presenciar el viaje que Aros realiza junto a Piriz a un lugar denominado *Lands End*, ubicado en las afueras de Londres. De este modo, en una intimidad que no es fingida, no es actuada, sino que es presentada a modo de realidad, el público asiste a dos tiempos simultáneos, tal como ocurriría en algunos de los videos que utiliza Kurapel, como aquel que referimos sobre las represas en construcción. Estos dos tiempos serían un pasado sucediendo en un presente, en el que dos espacios diferentes se encuentran reunidos. Por otro lado, el video le permitiría a Aros traer la vida al arte, al espacio escénico en donde

¹⁹⁸ Kurapel, Alberto: *Reflejos Abrazados*. Teatro Performance. Editorial Humanitas, Chile 2008. Pp160-161.

está presentando y no representando, ofreciendo un espacio diferente al del escenario en el escenario mismo. Con respecto al uso medial en *Home* Marco Espinoza nos dice:

En cuanto a los módulos formales de la mediamorfosis escénica, en tanto tecnología digital, se detecta la coevolución, la convergencia y la posibilidad de la complejidad, ya que dentro del mismo montaje se opera con tecnología digital y análoga, se integran diferentes medios de re/presentación escénica y audiovisual, y el carácter vivo de este espectáculo podría generar nuevas versiones con mayor desarrollo tecnológico, respectivamente. Por otra parte, la interactividad se presenta claramente en *Home*, cuando las performers se acercan al notebook y manejan desde ahí el sonido del montaje, más aún cuando también desde ahí proyectan la *road movie* y se sientan frente al telón, comentando el cortometraje, lo que evidencia el impacto de la proyección en el cuerpo de las intérpretes a través de la recepción y percepción. También podría decirse que la *road movie* opera como hipermedio, debido a que se propone como un dominio de información transversal para el espectador, ya que traslada al presente de la presentación, un suceso ocurrido en otra realidad, en otro tiempo y otro espacio. Desde otra arista, la estructura dramático-teatral sostiene un espacio fragmentario, en donde cada escena opera de manera independiente una de la otra, como un proceso de *zapping* televisivo, en donde el conjunto de los cuadros conforman una unidad. El carácter hegemónico de la imagen de la *road movie*, inviste a la performance de una dialéctica entre imagen y contenido, ya que el cortometraje opera como un territorio de gran importancia, que llega a transformarse en la esencia del espectáculo en algún momento. Afortunadamente, la imagen de la *road movie* no opera superficialmente como un decorado, por tanto la mediamorfosis en este espectáculo no viene a ser un resultado estándar de la masificación, sino más bien, cumple un objetivo dramático.¹⁹⁹

Por otro lado, en algunas de sus obras Aros ha utilizado el aspecto medial para ampliar la posibilidad escénica desde un presente simultáneo pero en espacios diferentes. Es el caso de la obra *Asamblea* en la que Paula Aros y Trinidad Piriz salen a la calle a grabar acciones mientras el público observa otro video en el teatro. Las artistas trabajan contra el reloj y en un desfase ínfimo del tiempo, en tanto que muestran lo grabado a los espectadores con sólo unos minutos de retraso. Así, ambas logran introducir dentro del teatro la calle, aquello que sucede en el exterior mientras los espectadores están observando otra cosa. De esta manera,

¹⁹⁹ Espinoza, Marco-Miranda, Raúl: Mutaciones Escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y posproducción en el teatro chileno contemporáneo. *Capítulo IV, Punto 3: "Home" Esculturas Transmediales*. Por Marco Espinoza. Editorial Ril, Chile, 2009. Pp 104.

intentan ampliar la percepción del espectador y le ofrecen a éste la posibilidad de vivenciar distintos espacios al mismo tiempo. En *Entelequia*, por otra parte, el video nos muestra lo que el cuerpo de Aros oculta. Vemos proyectado el cuerpo de su bebé creciendo y escuchamos los rápidos latidos de su corazón. Así, el video nuevamente, nos muestra dos espacios diferentes en un mismo tiempo. Esta vez el otro espacio está en el mismo espacio donde ocurre la escena, pero está oculto, protegido por un cuerpo que es el de la artista. Sin embargo, ella vuelve a abrir el espacio performático, haciendo de la realidad algo múltiple y nunca algo unívoco.

Es así como observamos que ambos autores se interesan por el uso del aspecto medial, haciendo del teatro un espacio tan amplio como la vida.

3.2.2.4 El bilingüismo.

Ambos autores utilizan distintas lenguas a la hora de presentarse en escena. Para Alberto Kurapel esto nace debido a su necesidad de comunicarse con un país que domina otra lengua. Para Paula Aros, el hecho de recurrir al bilingüismo se debe a la misma situación de extranjería, sin embargo, los contextos de esta necesidad son diferentes. Como ya hemos referido, Kurapel genera esta estética desde un exilio no deseado que lo fuerza a aprender dos lenguas distintas a la suya, el inglés y el francés. A partir de esto se percata de la importancia que tiene el lenguaje, y de cómo la voz y la respiración cambian cuando se habla diferentes lenguas. Es así como no renuncia a hablar en español en sus obras, puesto que al hacerlo enriquece la propuesta desde múltiples aspectos, donde el más patente será el sonoro. Si bien es traducido a veces por otras personas, también aprende las lenguas mencionadas y al hablarlas en sus obras demuestra al público su calidad de extranjero, puesto que las fallas, los acentos y los ritmos al ser diferentes comunican a este público extranjero su propia otredad evidenciada. Por su parte Paula Aros recurre al inglés, también a modo de comunicación directa con un público londinense que no entiende el español. Sin embargo, al igual que Kurapel, no renuncia a hablar en español, puesto que comprende que su lengua materna posee una fuerza en ella distinta a la que es capaz de generar cuando habla en inglés. Es muy interesante cómo en un momento de *Home*, Trinidad Piriz pide a

Paula Aros, o más bien debiéramos decir que Marta pide a Laura entre sollozos, que por favor no hable más en inglés. De algún modo, la lengua materna representa un origen, un mundo determinado en el que se ha configurado la realidad y la identidad. Cambiar el lenguaje implica cambiar un aspecto de la realidad y en esa diferencia se puede producir un vacío de sentido, tal como le sucedió a Kurapel en un momento de su estadía en Canadá. Que Marta pida a Laura entre sollozos que no continúe con el inglés es, a nuestro parecer, una manera de pedir auxilio, de pedir su mundo propio de vuelta, de pedirle a su compañera y amiga que le devuelva su identidad y que no continúe mostrándole, a través del lenguaje, su estar desterrada, sin hogar. Para poder entender el mundo en el que vivimos hemos necesitado un lenguaje. Nombrar los objetos, las emociones, las situaciones ha surgido como una necesidad primaria en el ser humano. Kurapel nos dirá en su obra *Sala Común* (2008) lo siguiente: “Al nombrar la vida y la muerte creamos la vida y la muerte.”²⁰⁰ Así, el lenguaje nos daría un anclaje a la realidad, sería un modo de entendimiento del entorno y de nosotros mismos. Nos podemos referir a las cosas en gran medida gracias a las palabras, que son una combinación entre significante y significado, tal como expresara el lingüista Ferdinand De Saussure. Ahora bien, cuando sucede que cambian los nombres de las cosas, es posible que surjan mil preguntas, entre las cuales aparece la pregunta por la identidad y por la otredad. Al enfrentar la realidad con nombres nuevos, palabras nuevas que indican un mismo significado, se evidencia una diferencia. Por lo tanto, en la extranjería reluce el encuentro entre seres diferentes, los cuales perciben que son distintos cuando hablan con un otro. El yo se enfrenta a otro yo diferente y en esa diferencia surge la identidad, tal como referíamos anteriormente. En el afán comunicativo la diferencia se destaca en el acento o en el desconocimiento de una lengua. Así les sucedió a los dos artistas que estudiamos, quienes tuvieron que aprender idiomas nuevos, pero en sus creaciones no renunciaron a hablar en su propia lengua. Esto, interpretamos, debido a que el lenguaje propio les traía una zona de comodidad en la que seguían siendo ellos mismos. Podía cambiar todo, pero en la medida en que ellos siguieran hablando su lengua estarían en el hogar. De esta manera, podemos deducir que el hogar aparece reconocido gracias a la diferencia, sin embargo los límites de este hogar son difusos, por lo que surge la necesidad de seguir ahondando en el concepto. Aparece, de esta manera, la identidad como pregunta. Es en

²⁰⁰Kurapel, Alberto: *Reflejos Abrazados*. Teatro Performance. Editorial Humanitas, Chile 2008. Pp 175

tanto que hablan diferente y que se contrasta esta diferencia que se definen como seres humanos. Así, si nuestro lenguaje es, en parte, nuestra identidad y nuestro mundo, presentarlo ante una audiencia que no nos conoce y que habla otro lenguaje, es al mismo tiempo, presentarnos a nosotros mismos. Al hablar, Paula Aros y Alberto Kurapel en español en otras tierras, están llevando un trozo de Chile frente a los ojos de los espectadores. Así, están haciendo que los espectadores se sientan extranjeros, igualmente que ellos sienten la extranjería cuando retoman el idioma recientemente aprendido. Por lo tanto, en ese espacio Teatral Performativo serían todos extranjeros. Así, la invitación que hace tanto Paula Aros como Alberto Kurapel, es a encontrar el hogar y la identidad en un presente, en el cual hay diferencias intrínsecas que nos hacen ser seres únicos e irrepetibles, finitos e inatrapables en el sentido temporal de estar siempre mutando en el tiempo. Aros y Kurapel proponen la reflexión sobre el ser, el estar de paso por el mundo y hallar en éste de todos modos un sentido, una pertenencia. Esta pertenencia traspasaría las fronteras de los países y se referiría a una pertenencia presente, de ser y estar en el planeta deviniendo y contrastando para ser seres definidos desde la diferencia. Y la forma más clara de la diferencia apareció en ambos autores debido al bilingüismo al que debieron recurrir. Es preciso destacar que ambos artistas usan el bilingüismo cuando es necesario. Una vez que vuelven a Chile no siguen haciéndolo, puesto que ya no tiene sentido. Es decir, usarlo derivó de una necesidad urgente de comunicación, de la cual se desprendieron las reflexiones sobre el ser que acabamos de comentar.

3.2.2.5 El autor como intérprete.

Como podemos observar, ambos autores son los ejecutores de sus obras. Bien señaló Kurapel que aquel que pensaba que una misma persona no podía auto-dirigirse por el hecho de no poder mirarse desde afuera estaba en un gran error a la hora de concebir que el “ver” es sólo posible mediante la vista. La sensación táctil, el oído, la intuición, en definitiva, la percepción en sí, abarca muchos más aspectos y muchas más posibilidades que sólo la vista. Por esto, el autor considera que sí es posible ser el intérprete, el escritor y a la vez el director de una obra. De este modo, propone la figura del *Autor Escénico*, que corresponde a aquel que se encarga de todos los ítems mencionados al mismo tiempo, sin cargar con

ningún tipo de falencia proveniente del hecho de abarcar más de una tarea a la vez. A su vez, Paula Aros considera, de la misma manera que Alberto Kurapel, que sí es posible interpretar, auto-dirigir y escribir una obra al mismo tiempo, tal como lo hace en todas sus obras. La artista es siempre la que lleva a cabo sus ideas, ejecutando desde la verdad presentacional de sí misma. Es preciso, para emitir la verdad deseada, ser ella misma la que se ofrece en escena, buscando una confianza que tiene que ver con esto mismo, con su incapacidad para verse desde fuera y por lo mismo, otorgarle la posibilidad al público de que lo haga y discrimine por ella. Es darle, a fin de cuentas, aún mayor responsabilidad a los espectadores. Aros propone la figura del *Creador Multifuncional*, aquel que se hace responsable de las áreas mencionadas y que tiene otra responsabilidad más, la de desarrollar una creatividad durante toda su vida para ponerla, posteriormente, al servicio de la interpretación, la dirección y la escritura.

3.2.2.6 Espacio no tradicional.

Ambos autores utilizan en sus puestas en escena espacios no tradicionales. Alberto Kurapel comenzó haciéndolo debido a su precariedad monetaria, a la que ya hemos aludido. Es por esto que en vez de presentarse en salas de teatro, debe realizar sus obras en basurales, bodegas, escuelas, fábricas, etc. A su vez, Paula Aros se ha caracterizado por montar sus obras también en espacios diversos, tales como azoteas, estacionamientos, la calle misma y hasta una biblioteca. Esto le permite ampliar la relación espacio-temporal y aumentar los signos que determinan la posterior decodificación de la propuesta. Al presentarse en espacios diferentes a los establecidos, también se le está torciendo la mano a la academia del arte y están proponiendo, ambos autores, una revisión de los conceptos que alguna vez pudieron darse por sentado en la creación teatral. La Performance se ha caracterizado por utilizar otros espacios y esto permite una generación de signos ricos que amplían la capacidad perceptiva y otorgan al espacio una importancia fundamental, puesto que éste, cargado de su propia historia, conlleva un sentido y una energía que repercute en la presentación. Así mismo, el público es dispuesto como el espacio lo permita o bien como los autores deseen, pudiendo variar la clásica distancia de la cual ha surgido la cuarta pared,

y permitiéndoles vivenciar la observación de otra manera. Todo esto permite que la audiencia experimente nuevas sensaciones y contemple la puesta en escena desde perspectivas diferentes. No debemos olvidar que Aros, en su metodología, comienza a concebir una creación desde la visualización del espacio, con lo que podemos corroborar cuán fundamental es este aspecto en el arte de la artista, quien se permite escoger el lugar que le parezca más adecuado para lo que quiera mostrar, sin limitarse exclusivamente a salas de teatro. Lo mismo ocurre con Alberto Kurapel, quien por ejemplo, en su obra *La Via Dell' acqua/ El Camino del agua* (Italia, Junio, 2008) se pasea por las calles de la Ciudad Antigua de Rovereto cantando con instrumentos y vestimentas mapuches. Así, vemos cómo el uso de espacios nos tradicionales es algo recurrente en las obras de ambos artistas, lo que les permite aproximarse al espectador de otra manera, así como también narrar y significar desde la arquitectura que se impone. No es lo mismo presentar un poema en un teatro lleno de sillas que presentar un poema caminando por las calles de una ciudad con un público que sigue la peregrinación. No es lo mismo presentar una obra que se relaciona con el nacimiento y el desarrollo de la vida intrauterina (*Entelequia*) en una sala de teatro tradicional que presentarla en una biblioteca llena de libros. El espacio agrega significado y modifica la relación con el público, el cual se ve inmerso de manera más patente en aquello que acontece.

3.2.2 Puntos de desencuentro entre ambos autores. Ejemplificación con algunas de sus obras.

3.2.1.1 Contextos. Lo serio y lo cómico.

Como ya hemos señalado, los contextos en los que viven y se desarrollan ambos artistas a la hora de generar una metodología específica son absolutamente distintos. Esto hace que las temáticas tratadas también sean disímiles, aunque ambos afirmen que se inscriben en lo que denominan Teatro-Performance. Así, Alberto Kurapel vive en un contexto oprimido que le da otra característica, distinta a la de Paula Aros, a su arte. La estética de Kurapel tiene que ver con el sufrimiento, con el ser portavoz de un pueblo desgarrado, con ser, de alguna manera, un artista mediador del dolor humano. Por su parte, Paula Aros si bien viaja, del mismo modo que Kurapel, lo hace por decisión propia, debido a que quiere estudiar y formarse. Casi azarosamente llega al *Master of Devised Theatre* que resultó ser un *Master* con un alto nivel de compromiso con las tendencias performáticas. Así, sus búsquedas temáticas no se relacionan demasiado con el dolor, y su manera de poner en escena se caracteriza por ser lúdica, por ofrecer al público una experiencia en la que ellos lo pasen bien, se rían y empaticen con la exposición extrema que ella otorga de sí misma, provocando diversión, confianza y reflexión sobre la base de un momento entretenido que no por esto deja de ser transformador. Para la artista el humor es necesario, y si bien a veces colinda con el humor negro, su propuesta surge de un contexto en donde ella considera que: “Nada es demasiado grave y nada es demasiado ligero.”²⁰¹ Propone subvertir las dolencias de la vida y en definitiva, desde la participación lúdica, generar un espacio ameno en donde el público se sienta acogido. Así sucede en *Entelequia*, por ejemplo, obra en la que el tono es de ternura y de esperanza amorosa. En *Home* también hay una cercanía que invita, que acoge, y en *Once* sucede lo mismo. Las artistas (Paula Aros y Trinidad Piriz) ofrecen té y pan con mantequilla a los espectadores. Consideran que éstos son tan importantes que no quieren aburrirlos con grandes temáticas o con asuntos inentendibles. Quieren introducirlos

²⁰¹ Claude, Camille: Entrevista realizada en el mes de septiembre, 2011. Véase Anexo.

en la experiencia creativa que evidencia un proceso de vida, un trozo cotidiano de lo que ellas mismas son y pretenden generar un espacio amable de escucha e intercambio. Alberto Kurapel por su parte, a raíz de su contexto tan diferente, quiere compartir con el público el dolor de un pueblo torturado y acallado de manera brutal. En su contexto lo que está sucediendo sí es grave, sí es dramático, y la posibilidad de tomárselo con ligereza termina siendo nula. De esta manera, las temáticas aluden a la injusticia, a la opresión, a la lucha desigual, en las que lo lúdico no tiene cabida. Así, vemos por ejemplo en *Confinés* imágenes proyectadas que aluden a la “Operación Retiro de Televisores”, operación que fuera así denominada por el dictador Augusto Pinochet, quien ordenaba la exhumación de los cuerpos de los detenidos desaparecidos para dinamitarlos o lanzarlos al mar.

CINE

Una joven desnuda da vueltas lentamente contra un muro de ladrillos hasta perderse en la oscuridad. Luego, la cámara va en *zoom* a un candado oxidado que mantiene cerrado un portón. En *travelling-in* sigue los pies y la espalda de un hombre robusto, gordo, en camiseta sin mangas y *blue jeans* que empuja una carretilla y una pala. Llega a un lugar cubierto de malezas, excava, desenterrando televisores que arroja brutalmente a la carretilla. (...) ²⁰²

En la obra de Alberto Kurapel veremos abordadas las temáticas sobre la crueldad humana. Así, en la misma obra citada el artista pronuncia:

(...) Fervorosas transacciones

Acrecientan devociones

Alentando las crueldades

Con que se rigen los hombres (...) ²⁰³

²⁰² Kurapel, Alberto: Reflejos Abrazados. Teatro Performance. Editorial Humanitas, Chile 2008. Pp 150-151

²⁰³ Kurapel, Alberto: Reflejos Abrazados. Teatro Performance. Editorial Humanitas, Chile 2008. Pp 160

A su vez, en la obra *Sala Común* Kurapel nos dirá: “Mi voz es un tumor que me hizo la dictadura.”²⁰⁴ Así mismo, en *Principio de Incertidumbre* (2006) el artista declarará lo siguiente:

Que no saben que existo

En la enorme lágrima

De la derrota

Navego

Mientras escucho clamores

En el desenlace fatal

De cada imagen

Que agoniza en este espacio

Teatral-Performativo.²⁰⁵

De esta manera, podríamos decir que el Teatro-Performance en Chile ha cambiado, puesto que el contexto del país ha cambiado también. Si un día esta expresión artística comenzó a modo de protesta, desde los márgenes, desde la periferia hacia el centro, hoy ésta está un tanto más aceptada, es más, el hecho que se estudie en las aulas no es menor. Así, podemos ver cómo el modo de abordarla ha variado puesto que ha variado el contexto. Sin embargo, sigue siendo una propuesta atrevida y no del todo inmersa en el inconsciente colectivo a modo de posibilidad artística, esto es, posibilidad de oferta posible de ir a ver. Paula Aros se queja diciendo que aún la gente observa sus propuesta como algo “raro”, a pesar de lo bien que lo pasa el público cuando acude a sus presentaciones, y a pesar de la cantidad enorme de asistencia que han tenido sus obras. La prensa, teniendo frente a los ojos estos sucesos, pareciera no dar cabida a este tipo de manifestaciones todavía; por ejemplo en

²⁰⁴ Kurapel, Alberto: *Reflejos Abrazados*. Teatro Performance. Editorial Humanitas, Chile 2008. Pp 177

²⁰⁵ Kurapel, Alberto: *Reflejos Abrazados*. Teatro Performance. Editorial Humanitas, Chile 2008. Pp 207

Asamblea, obra que tuviera una cantidad muy importante de asistentes, no acudió si quiera un solo periodista, por lo que las artistas no tienen ni una nota de prensa al respecto. Esto nos demuestra que si bien las temáticas y los modos de enfrentamiento con el público varían a lo largo de los años, de todos modos el Teatro-Performance sigue ubicándose en los márgenes, siendo un teatro de resistencia y por lo tanto, siempre político en tanto disidente. Al mismo tiempo, al corroborar que el modo de hacer Teatro-Performance cambia si cambia el contexto, volvemos a percatarnos de la cualidad intrínseca de esta forma teatral, la cual alude al hecho de que esté tan ligada al presente. Este presente, en el caso de los artistas que hemos escogido, tiene relación directa con la intimidad personal de cada uno, con aquello que los interpela como personas. Y en la medida en que somos seres en constante mutación, expuestos al tiempo que no para de correr, el Teatro-Performance (indisolublemente ligado a la vida), muta conjuntamente con sus creadores. Nunca una presentación de Teatro-Performance va a poder repetirse, puesto que si el contexto cambia, invariablemente cambia la obra. *Entelequia* no podrá volver a presentarse una vez que Paula Aros de a luz a su hija o hijo, y si en el futuro vuelve a quedar embarazada será otra la manera de vivir ese proceso. Las obras que Kurapel hizo en Canadá no pueden ser repetidas, y la situación de extranjería sería otra si es que las hiciera como extranjero en algún otro país, puesto que ya no es más un exiliado. ¿Sería vivido el bilingüismo de la misma manera? ¿Sería el mismo el dolor? ¿Desde dónde hablaría ahora como portavoz del pueblo? De este modo, podemos ver cómo los contextos hacen que las obras sean absolutamente otras si el contexto es otro. Así, podemos concluir que nunca un Teatro-Performance va a ser igual a otro, ni entre artistas diferentes, ni tampoco entre diversas funciones de una misma obra. Kurapel desde su contexto adolorido genera un arte propio, de denuncia que no es panfletaria, de expresión del sentimiento intenso de desgarró que le generó la dictadura. Paula Aros desde su contexto genera un arte propio, lúdico y reflexivo que admite al humor creativo. Ambos autores difieren en los modos de llevar a cabo su arte, uno sufre, la otra juega. Estas son las particularidades de su diferencia, sin embargo, no podría ser posible que ésta no existiera. Una vez más comprendemos que es desde aquí, desde la diferencia, que el ser humano se define como ser único, irrepetible e inigualable.

3.2.1.2 La Representación y la Presentación como aspectos de la Copresencia.

Si bien ambos autores transitan por los diversos niveles de presentación y representación, tienen perspectivas diferentes relacionadas con la participación que imprimen en el público. Para Kurapel es fundamental la rigurosidad que implica todo trabajo artístico, por lo que el ensayo para él es un proceso fundamental en donde la técnica debe precisarse. De esta manera, no es mucho el espacio que otorga a la improvisación momentánea que incluya al público, puesto que considera que el espectador está desprotegido en tanto que el actor-performer ha ensayado y sabe bien aquello que sucederá. De este modo, no está de acuerdo con obligarlo a participar en las escenas y sus niveles de presentación tienen que ver más con el tema autobiográfico que expone una verdad personal, tal como ya hemos revisado, así como también, con la metodología que utiliza en donde no hay afán mimético, sino que existe la idea de presentar en escena en un momento presente, algo que devendría irrepetible, puesto que la presencia del espectador como decodificador de lo expuesto ya lo hace partícipe imprescindible del rito teatral. Más allá de ser un agente activo en una obra, el espectador ofrece al espectáculo su propia enciclopedia, aquella que le permite realizar lecturas únicas de las obras, y cada lectura es diferente. Para Paula Aros, por el contrario, el espectador tiene un papel sumamente activo en tanto que lo invita a vivir una experiencia conjunta en donde incluso en algunas obras ha corrido el riesgo de hacer hablar a sus espectadores. Por ejemplo, en *Asamblea* les pide que anoten preguntas sobre las cuales versará parte de la obra, o bien en *Home* invita a algunos espectadores a que entren en el espacio escénico y experimenten la “Carpa”, a la que ya nos hemos referido, que les permitirá el olvido. De esta manera, la artista deja espacios abiertos en sus presentaciones en los que la improvisación cabe en una relación con el público que siempre será distinta, pues siempre será otro el público convocado, y aunque fuera el mismo, el tiempo es otro y esto ya lo hace diferente. Es así como lo que presenta la artista tiene directa relación con la audiencia que convoca, y lo que representa es aquello que ha ensayado. Además, y en esto se asemeja a la metodología de Kurapel, no pretende hacer un arte mimético. Su idea es presentar desde lo autobiográfico una parte de sí misma, apelando a una verdad, a una realidad y a una honestidad que genera confianza. Sin embargo, para ambos artistas el arte siempre tendrá un grado representacional, y es ese el que Aros ensaya. Ahora bien, lo que

la artista fija en sus obras nace de la improvisación proveniente de la vida, por lo que su representación conlleva dentro de sí misma una presentación, aquella que surgió espontáneamente y que por ser importante o bien coherente, se fija y luego se ensaya. De este modo vemos cómo, si bien ambos autores pretenden transitar entre estos dos polos, sus modos de llevarlo a cabo en la relación con el público son diferentes.

3.2.1.3 El uso del texto. La improvisación como herramienta.

Ambos autores están de acuerdo con la idea de dejar de enaltecer al texto en desmedro de todos los otros aspectos escénicos que tanto importan a la hora de llevar a cabo una propuesta. Para Kurapel y para Aros, todos los aspectos escénicos que tienen que ver con el movimiento, con la estética, con lo sonoro y lo visual tienen la misma relevancia que la parte escritural. Sin embargo, el modo de escritura en Kurapel es sumamente distinto al de Aros, y ésta última ofrece muchos aspectos improvisados en los que lo textual varía en cada presentación. Kurapel, por su lado, tiene un grado altamente poético en sus escritos, en cambio Aros recurre al uso más cotidiano del lenguaje, aquel que se asimila al oral y no al escrito. Además, muchas veces la artista no comienza sus creaciones desde la escritura, es más, como ya hemos referido, concibe desde el espacio y desde lo visual todo aquello que desarrollará posteriormente. Así mismo, los diálogos que genera son movibles y surgen desde las múltiples improvisaciones previas que realiza antes de llevar a cabo un montaje. Por su parte, Kurapel, opta por una estructura abierta que de todos modos no admite la improvisación textual, puesto que para él la manera de presentar y de hacer partícipe al público pasa por las temáticas abordadas y por el modo de disponer el espacio escénico. Con respecto al uso del texto en Aros, Marcos Espinoza comenta:

Como se ha explicado con anterioridad, el origen de la puesta en escena ya no es el texto dramático, sino que pasa por la improvisación, las respuestas de los lectores en el blog de la agrupación y la biografía de las creadoras. Es por esto que el discurso de *Home* está absolutamente ligado a lo transdisciplinario, puesto que indaga desde otras miradas el fenómeno

de la escena, tales como el ya mencionado origen del texto, también el uso y creación de la proyección y la musicalización que hace referencia a la mirada del hogar desde otra disciplina.²⁰⁶

El punto de partida dramático de Aros es la improvisación. En cambio Kurapel hace un trabajo de poeta, de escritor literario, aunque no por esto le da mayor importancia al texto. En su obra, todos los aspectos teatrales tendrán la misma relevancia. Lo mismo sucede en la propuesta de Paula Aros, en la que ningún recurso superaría a otro, aboliendo la jerarquía que ha tenido el texto en el teatro realista. Sin embargo, si bien ambos autores recurren a lo textual, lo hacen de modos diferentes. Paula Aros fija desde la improvisación el diálogo y Alberto Kurapel lo escribe con su pluma previamente, como el escritor de poesía que es. Con respecto a la improvisación, Aros le da cabida en su metodología en un momento previo al espectáculo y también en el espectáculo mismo, involucrando al público y abriendo la posibilidad riesgosa de que nada salga según lo planeado. Alberto Kurapel, en cambio, no permite la improvisación en sus creaciones más que a modo de ensayo y error, en un momento previo a la fijación definitiva de una obra. Una vez que ésta está lista, en su estructura no habrá cabida para la improvisación. Así, la participación activa del espectador es interna, en las lecturas personales que éste pueda realizar sobre la obra.

De este modo, queda explicitada la diferencia que existe en ambos autores referente al modo de abordaje del texto y de la improvisación.

Es así como concluimos esta investigación extensa sobre las metodologías de trabajo de Alberto Kurapel y Paula Aros. Hemos visto que coinciden en varios de sus postulados teóricos y prácticos, así como también difieren en otros, lo cual enriquece nuestro panorama teatral chileno. De este modo, no terminarán nunca las propuestas que estimulen la asistencia al teatro creativo en manos de seres sensibles que hacen de su vida una fuente inagotable para la creación.

²⁰⁶ Espinoza, Marco-Miranda, Raúl: Mutaciones Escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y posproducción en el teatro chileno contemporáneo. Capítulo IV, Punto 3: "Home" Esculturas Transmediales. Por Marco Espinoza. Editorial Ril, Chile, 2009. Pp 109

Capítulo IV

4. Proyecto Creativo “Desprendimientos”: La Metodología Performática en movimiento. Lo recuperado y lo abandonado.

4.1 Resumen de la obra.

La obra creativa realizada luego de la investigación teórica de la metodología de los autores Alberto Kurapel y Paula Aros se denominó “Desprendimientos”. Ésta surge desde el espacio, el cual funciona como un espacio biográfico que permite el despliegue de lo presentacional, en la medida en que no hay un “como sí”, una representación, sino que se pretende una presentación real de la vida de la autora mezclada con la vida de los intérpretes, los cuales son dos, un hombre y una mujer. De este modo, el lugar escogido para la obra de Teatro-Performance es la casa de origen de la directora y dramaturga de esta tesis. Así, la obra comienza en el segundo en el que el primer espectador toca el timbre de la casa, quien es recibido por la actriz-performer, quien es invitado a pasar al living, lugar en el cual se van sentando los espectadores a medida que van llegando. En el espacio de espera entre un espectador y otro la actriz ofrece jugo y queque a los invitados, de los cuales algunos optaron los días de función, por esperar en la entrada de la casa fumando. El actor-performer deambula por la casa saludando a los invitados al igual que la directora. Una vez que todos llegan a la casa, la actriz les pide a los invitados que pasen al living y ella se sienta en uno de los sillones. Comienza siempre de una manera diferente, según cómo perciba al público. En una de las presentaciones, por ejemplo, la actriz comenzó interrumpiendo una conversación entre la directora y un invitado, diciendo que ella se llamaba Camila, igual que la directora, lo cual en realidad era verdad. De esta manera, la actriz se presenta a sí misma con su nombre real, y luego dice que la casa en la que están

todos presentes no es su casa, pero que por ese momento podemos pensar que lo es. Esto, porque además ella considera que puede decir que es su casa ya que antes de conocerla la visitó en sueños. De este modo, habla del espacio en el cual están todos presentes y sentados, algunos en los distintos sillones, otros en la alfombra, otros en las escaleritas de entrada al living. La actriz-performer habla de aquello que ha sucedido en ese espacio, jugando con lo ficticio y lo real, en un monólogo que tiene elementos fijos y otros no. Refiere así, que llegó a los cinco años a esa casa y que se vino de Holanda directo, ya que ella nació allá. Ante esto la directora interviene y le dice que no, que no fue en Holanda sino que en Bélgica donde nació. La actriz se detiene, mira a la directora y le dice que mejor digamos que en Holanda. Este diálogo, que sí estaba fijado para la presentación de la obra, se fijó precisamente para reforzar la confusión entre lo real y lo ficticio, lo propio y lo ajeno, aspecto que profundizaremos en los siguientes apartados. De esta manera, la actriz sigue comentando de dónde vienen algunos cuadros y objetos presentes en el living y dice que la navidad ella la ha vivido siempre allí. Cuenta cómo se enteró de la inexistencia del viejito pascuero, el cual es representado por el actor-performer quien se sienta en uno de los sillones del living en una de las funciones, en otra función se queda en el suelo al lado de la actriz y en otra se mantiene de pie, pues la planta de movimientos está fijada pero no del todo y se modifica dependiendo de dónde decida sentarse el público, aspecto que será analizado más adelante. De este modo, el actor vestido de negro, saca un títere de viejito pascuero de una bolsa negra y habla como si fuera este personaje manejando el títere. Después de hacer una pequeña escena de encuentro entre la actriz que actúa como niña y él que juega a ser viejito pascuero, el actor rompe el pacto y se presenta al público contándole cómo fue que él, Patricio, en su vida real, se enteró que el viejito pascuero no existía. Así, se despide y pasa él solo al comedor. El público, la actriz y la directora se quedan un poco más de tiempo en el living, ya que la actriz sigue contando sobre sus navidades, las de ella como Camila Iza y a veces las de la directora, a manera de apropiación de una historia ajena, aspecto que también será ahondado en los subcapítulos venideros. Así, la actriz continúa relatando que en ese espacio sus padres le contaron a ella y a sus hermanos que se iban a separar, pero que volvían a vivir un año juntos y luego se separaban y así eternamente, parte del relato que no coincide con la realidad de la directora. Después de esto, Camila invita a los espectadores a pasar al comedor. Allí está el actor apoyado en la

ventana de espaldas a la actriz y a los invitados, quienes han ido pasando de a uno al comedor. Ante esto, la actriz pide disculpas al público por la actitud de Felipe, personaje que representa Patricio, y le pide a éste que por favor se dé vuelta ya que ella tiene invitados en la casa y necesita seguir con la presentación del espacio. Él se niega a voltearse y le pide a ella que se acerque, ante lo cual la actriz accede después de una pequeña tensión. Al acercarse Camila a Felipe, éste le muestra un espejo, y ella ante la imagen de sí misma se espanta y sale corriendo por la cocina de la casa. Felipe la sigue y el público se queda solo, pero con la directora, por unos instantes en el comedor, ante un gran espejo que es parte de un mueble que está en ese espacio. Cuando vuelven, Camila comenta lo difícil que es para ella poder mirarse y que en definitiva, no sabe quién es su verdadero yo, quién es la verdadera Camila. No es casualidad que la directora esté justo al lado de Camila en el momento del planteamiento de esa pregunta, ante la cual el actor comienza a transformarse en el padre de Camila mediante acciones físicas y conjuntamente a un instrumento que la directora comienza a hacer sonar. Este padre es en realidad una mezcla de los padres de los tres participantes de la obra de Teatro-Performance, por lo que funciona como un constructo ficticio que surge de lo real. Así, el actor se sube a una silla y comienza a gritar desgarradoramente y mientras se va poniendo en cuclillas: “Me llamabas gritando, Papá, papá, papá, papá...”, repitiendo varias veces la palabra *papá*. Luego de un silencio tenso, el actor sale de escena y la actriz se queda con la directora y el público. Camila cuenta con la mirada perdida cómo era la relación con su padre (un padre real, pero a la vez irreal) y dice algunas frases que aluden a dicha relación. El actor, quien en ese momento es el padre, vuelve a entrar a escena argumentando que él siempre fue un buen padre. Se genera una gran discusión frente a los invitados, los cuales son interpelados por el actor-padre pidiéndoles que se vayan, que no tienen nada que estar haciendo ahí y que esa es su casa. La sensación es de tensión e incomodidad y aunque Camila intenta zafarse de la vergüenza que implica discutir en público, llega un momento en que pierde todo pudor y comienza a gritarle a su papá. El actor-performer se va a la cocina y la discusión sigue sin que el público pueda verlo, pero sí se puede escuchar los gritos entre él y Camila, quien está de espaldas a los invitados y cada cierto rato se da vuelta y pide disculpas, cada vez más desencajada. Una vez que el actor-padre sale de la casa pegando un portazo, Camila intenta salvar la situación haciendo como si nada pasara, tratando de hablar con soltura

sobre el espacio del comedor. Sin embargo, no lo logra y mira a la directora diciendo: “Cami, lo siento, no puedo más”. De esta manera, Camila deja el comedor y se traslada a la sala de estar en la cual está el actor, el cual funciona ahora como novio más cercano y cariñoso. Se abrazan. El público no sabe qué hacer y la directora les pide que avancen. Se sientan en los sillones y en la alfombra y ahí la actriz comienza a cantar a capela algunos párrafos de la canción “Como la cigarra” de Mercedes Sosa. Según lo que la actriz siente en el momento decide cuántos y cuáles párrafos de la canción cantar. Una vez que termina de cantar, con lágrimas en los ojos hace una pausa, y luego refiere que ella sabe que todo cambia, pero que hay algo en esa casa que no ha cambiado desde que ella llegó. Señala el palto del fondo del jardín, ante el cual el actor y ella salen corriendo al exterior. El público observa desde dentro de la casa cómo la actriz se columpia en el árbol y cómo el actor juega en el mismo. La directora les pide a los invitados que salgan al jardín y allí observan una escena en la cual cada uno de los actores explica cómo fue su infancia en relación a los árboles. Aquí es Patricio Narváez el que está presente, con toda su vida y su infancia y es Camila Iza la que cuenta sobre un fragmento de su propia niñez. En esta escena, la directora interviene con una pregunta y un gesto que hace conjuntamente con la actriz. Luego, se genera una pequeña discusión en la cual los dos actores aparecen como niños, como hermanos, y luego juegan a apagar un fuego simulado en una casa de otro árbol que efectivamente, se quemó en el pasado. Una vez que terminan de jugar el público los sigue al costado derecho del jardín y la actriz cuenta cómo se quemó esa casa, contando la historia real de ese episodio. Comenta que ella siempre ha hecho regalos grandilocuentes a sus novios y rectifica que en realidad no es ella sino que la directora la que acostumbra a hacerlo. Continúa diciendo que tenía miedo de que el fuego se propagara para las otras casitas que hay en el jardín, las cuales funcionan como taller de herramientas y de escritura. Ante esto, el actor pregunta qué hay en esas casas y la actriz hace un gesto de interrogante. Así, ella entra a una de las casas y la directora les pide a los invitados que se sienten en unas mantas que están dispuestas en el pasto. Se sientan todos en círculo y así la directora les pide que cierren los ojos. Se realiza una especie de imaginación dirigida por la directora en la cual se les pide a los invitados que re-hagan el recorrido recién hecho por la casa, pero esta vez por la casa de cada uno de ellos. Así, se llega a la pregunta por aquello que les gustaría desprenderse de la historia propia, y si es que acaso es factible el desprendimiento.

Se llega a la pregunta por el cómo hacer para seguir después de todo lo vivido, lo cual a veces puede resultar doloroso y difícil. En este punto, la directora comenta que al buscar imágenes en Internet de la palabra “desprendimientos” aparecía una montaña con una piedra que se le había caído. Así, la montaña tenía un vacío, un hueco en sí misma, y el camino que la sostenía quedaba con una piedra. Entonces, ¿será que es eso lo que se necesita, quedar con un vacío y una piedra en el camino?, pregunta la directora. ¿Cómo se hace para seguir a pesar de los sufrimientos y acogiendo lo hermoso de la propia historia, pero también lo doloroso? La directora comenta que ella al empezar a escribir la obra pensaba que se había desprendido de muchas cosas y que al terminarla se daba cuenta que en realidad, no se había desprendido de nada. Así, pregunta cómo lo han hecho ellos, cada uno de los invitados y les pide que eso lo escriban en una palabra o una frase en unos papeles de color fucsia que ella les ofrece. Una vez que los invitados terminan de escribir se guardan todos los papeles en una caja y se les invita al costado derecho de la casa. Mientras la imaginería está sucediendo, la actriz va llamando en silencio uno a uno a algunos de los invitados, los que alcancen dependiendo de cuánto dure la Imaginería, y los conduce a la casita en la cual ella está, en donde les cuenta la historia de una muerte y los hace mirarse literalmente al espejo. Además, el actor está dando vueltas y enlazando lanas a los árboles mientras están todos sentados. Así, una vez que todos han llegado al costado derecho de la casa se les hace pasar uno a uno a los invitados por un camino de piedras pequeñas que está poblado de lanas azules. Éstas están dispuestas como si fueran telarañas tensas. Así, cada invitado tiene que hacer su propio camino, pero antes de comenzar a hacerlo debe sacar uno de los papeles que el grupo escribió. De este modo, al llegar al final del recorrido, que resulta ser la entrada de la casa, pueden leer lo que salga en el papel elegido. Una vez que todos los invitados pasan por el camino, la directora y los actores aparecen por la puerta principal leyendo otros papeles que son del mismo color que los de los invitados y en los cuales dice, en definitiva, que ellos piensan que sólo en el mirarse está la libertad. Así, la actriz-performer invita a los espectadores a volver a entrar a la casa y compartir un vino de honor o bien ella se ofrece a abrirles la puerta para que puedan irse. Y así termina la experiencia, aunque para algunos continuó por algunas horas más.

4.2 Ensayos y configuración metodológica “El Texto como Ancla”.

Los ensayos de esta obra comenzaron con un trabajo de mesa en el cual se leyó el texto escrito por la directora, texto que surgió desde el espacio. La directora se sentó en cada parte de la casa y comenzó a recordar lo que había sido vivido por ella ahí. Así surgió el escrito de las escenas, escrito que fue usado sólo como pre-texto para la configuración definitiva de la obra. Una vez que el texto fue leído y discutido entre la directora y los actores comenzamos haciendo ejercicios en el primer espacio, el espacio del living. Aquí, la directora les pidió a los actores que observaran el espacio lentamente y se fueran contactando con las sensaciones que el mismo les generaba. De esta manera, se les pidió que buscaran qué de ellos mismos podían encontrar en ese espacio. Así mismo, se les pidió que se recostaran en algún lugar del espacio y que desde allí generaran algún sonido. El actor se tendió en la alfombra e hizo unos sonidos de susurros y de viento. La actriz se tendió en uno de los sillones e hizo sonidos de crujidos. Ella se contactó con la casa de su abuela materna y él con la casa de sus abuelos maternos. Cada uno contó más o menos cómo fue su hogar y qué era el hogar para ellos. Surgieron diversas historias que se registraron en un cuaderno, las cuales podían ser eventualmente usadas en la obra. Así, se siguieron los ensayos haciendo la escena del living, en un principio, tal como decía en el texto que la escena sucedía. Una vez que esto se hizo, se les pidió a los actores que soltaran el texto y que improvisaran con todas las sensaciones e historias que les habían surgido en los primeros ejercicios de los ensayos. Inspeccionaron el espacio, hablaron de todo aquello que les surgió, de sus propios recuerdos de sus navidades, de lo que era el hogar para cada uno de ellos, de lo que significaba el viejito pascuero en sus vidas, de lo que les sugerían los elementos de ese living, etc. Probaron hablar desde distintos ángulos del espacio, con diversos tonos y voces, indagando. Así, continuamos improvisando con las diversas temáticas que iban apareciendo y fueron la infancia, la historia y el transcurso del tiempo, elementos importantes que surgieron y que fueron siendo constantemente registrados. Una vez que ya habíamos improvisado suficiente en el primer espacio, se les pidió a los actores que volvieran al texto, pero que al mismo tiempo se perdieran del mismo. Esto es, la idea era llegar al texto “como ancla” para no perderse en el camino y tener siempre un punto por el cual volver a modo de hilo conductor, sin embargo, era preciso que a la vez lo soltaran y

que logran improvisar con aquello que les iba sucediendo en el momento y con aquello que habíamos revisado en las improvisaciones previas. Era preciso, por tanto, que mezclaran su propia historia con la historia que aparecía en el texto y que era la historia de la directora. De esta manera, fuimos probando muchas versiones de la obra, y aquello que nos fue haciendo más sentido lo fuimos fijando, dejando sin embargo siempre un espacio para lo inesperado. De este modo, fuimos incorporando datos de la biografía de los tres participantes de la obra de Teatro-Performance y el texto sólo funcionó como pre-texto, en la medida en que fue muy alterado y funcionó como guía de un barco sin un rumbo establecido.

Todo este mismo procedimiento fue hecho a lo largo de los ensayos con cada uno de los espacios que habitábamos en la obra. Esto es, en el comedor, en la salita de estar, en los diversos lugares del jardín y en los talleres del fondo de la casa. De esta manera, la obra se configuró bajo la metodología que denominamos “El Texto como Ancla”, siendo necesaria la improvisación y el contacto con la biografía de los actores para poder llegar a una versión definitiva de la obra que no obstante, no quedaba cerrada sino que abierta a lo eventual, pero teniendo un texto guía que conducía inicios y finales.

Una vez que recorrimos todos los espacios aplicando esta metodología descubierta, empapándonos de cada lugar y de las sensaciones que los mismos despertaban en nosotros como equipo y como individuos, conectando lo propio con lo de todos los involucrados y dispuestos a la creación, estuvimos listos para hacer pasadas generales de la obra en las cuales dejamos fijas algunas palabras, algunas salidas y entradas de personajes y algunos tiempos, ritmos y posiciones. Así, la obra quedó estructurada, pero con espacios “blandos” susceptibles al cambio. De esta manera, nos sentimos preparados para fijar fechas de estreno y de funciones, todo lo cual tuvo lugar para los días 12-13-14 y 15 de septiembre del 2013.

4.3 Lo Recuperado de las Metodologías estudiadas:

4.3.1 Espacio No Tradicional:

Toda la obra de Teatro-Performance denominada “Desprendimientos” está estructurada desde el espacio, el cual es un espacio no tradicional en la medida en que no es un teatro sino que es una casa y además, es la casa de la directora. Así, el espacio sirve para desplegar los aspectos autobiográficos propios de la teoría del Teatro-Performance, así como también para dar a la propuesta una multiplicidad de signos que porta y que surgen desde el espacio mismo. Así, el público desde el primer momento que llega a la casa se ve confundido en la medida en que no es la dueña de casa la que los recibe sino que una actriz que no fue la que envió las invitaciones y que responde al diminutivo de “Cami”, igual que la directora. De esta manera, desde el comienzo se produce un extrañamiento en los espectadores con respecto a lo que estaba sucediendo en el espacio.

Por otro lado, el espacio en su gran mayoría no es intervenido, sino que está tal como es usado cotidianamente por los habitantes del hogar. Las únicas intervenciones que se realizan para la obra son unas lanas azules que se disponen en el comedor y en el jardín a modo de telarañas, redes, obstáculos. De esta manera, los invitados se sientan en los sillones de la casa, en las alfombras, en el piso de manera y de baldosas y en definitiva, en un espacio que está poblado de vida y de recuerdos singulares. Así, la cercanía entre los actores y el público es mucha, sobre todo en las escenas que suceden dentro de la casa, lo que propicia la ruptura de la cuarta pared. Además, ésta es constantemente quebrada por los actores en la medida en que la actriz y el actor les hablan a los invitados y pocas veces dejan de aludir a los mismos. Sin embargo, es posible observar cómo es el espacio un factor de suma importancia con respecto a este punto, ya que en gran medida es desde aquél que se trastoca la posibilidad de la cuarta pared, en la medida en que la actriz y el actor a veces deben abrirse paso entre los invitados, ya que éstos están sentados en el suelo a veces o justo en la pasada que uno de los dos necesita para poder moverse y hacer uso de la planta de movimientos medianamente fijada. De esta manera, resulta muy difícil para los actores el obviar la presencia del público. Además, como éste debe transitar por la casa, a veces resulta tímido en su irrupción de nuevos espacios, por lo que la directora y la actriz deben

pedirles directamente que avancen y que se sienten donde quieran. De este modo, es el espacio el que propicia en gran medida la ruptura de la cuarta pared, ayudando así a seguir la línea del Teatro-Performance, ya que en éste es importante la relación que se sostenga con el público en la cual se insiste en no hacer como si éste no estuviera presente. Por tanto, el haber hecho “Desprendimientos” en la casa de la directora propició las posibilidades de convertir la creación en un Teatro-Performance, en la medida en que el público fue activo en su relación con el espacio que evidenciaba constantemente su presencia.

Por otro lado, como las temáticas abordadas en “Desprendimientos” surgieron desde la vivencia del espacio, la obra no tuvo una secuencia de orden lógico, sino que funcionó más bien como la presentación de escenas que eran unidas por un transitar el espacio, no por una coherencia dramática argumentativa. De esta manera, la historia no tiene un principio, un medio y un fin del modo aristotélico, sino que funciona como escenas aisladas que tienen una coherencia dentro de sí mismas, pero que perfectamente podrían haber sido unidas de otro modo, si es que el espacio hubiera sido otro o bien si es que la propuesta de su recorrido hubiera sido otra. Así, es el espacio el que da una estructura narrativa, no el texto, ni el diálogo, otra razón por la cual este aspecto de la obra resulta tan relevante y se enmarca dentro de los teatral performativo.

Todo esto es tomado de la metodología de la performer Paula Aros, quien muchas veces comienza sus creaciones desde la visualización del espacio. Lo mismo sucede en algunas creaciones del performer Alberto Kurapel, ya que la teoría del Teatro-Performance propicia que esto suceda y que el espacio de presentación sea un espacio no tradicional. Esto debido a que uno de los objetivos del Teatro-Performance es re-significar la relación del espectador con lo que sucede en escena en la medida en que se procura pretender lo menos posible y en cambio mostrar lo que es y está siendo. Así, no es lo mismo hacer como si todo sucediera en una casa a que en realidad la obra suceda en la casa de la directora. La relación del espectador con lo que está pasando pasa a ser más experiencial, más vívida y única en la medida en que se trastoca el uso convencional del espacio en dos sentidos. Uno, el espectador no está en un teatro sino que en una casa particular, sin embargo, y este es el segundo trastoque de lo convencional, está viendo un espectáculo en la misma. Por tanto, el espacio es un espacio natural que no obstante, está siendo usado para fines estéticos, por lo que todo sucede en un desorden de los signos comunes de los espacios. De esta manera, se

le da al espectador una importancia relevante puesto que éste debe re-significar el espacio que está habitando en ese momento, y que es un espacio extraño en la medida en que es lo que es y a la vez no, puesto que está siendo utilizado de otra manera.

Por otro lado, depende del público qué sillones son usados y qué sillones no son usados, lo cual modifica la planta de movimientos de los actores, quienes están conscientes de esto y por lo mismo deben usar su espontaneidad y su capacidad de improvisación, que fue trabajada en los ensayos, para que la obra funcione. De esta manera, cada invitado observa la obra desde perspectivas diferentes puesto que cada asiento tiene su propia posición y su propia historia, y no será lo mismo el haber estado sentado al lado de la actriz, que frente o debajo de ella, o bien haber estado al lado de la directora, del actor, o en un sillón rojo o bien en la alfombra. Así, la experimentación del espacio por parte del público será determinante para la vivencia del mismo y otorgará otros matices para lo que suceda en la intimidad de cada uno, intimidad a la cual se apela en los momentos finales de la obra.

De esta manera, podemos ver que el espacio en “Desprendimientos” tiene una importancia superlativa por varios motivos, como el hecho de que es desde éste desde el cual la temática surge y se experimenta. Además, el espacio aporta al juego que se pretende hacer entre lo real y lo ficticio. Por ejemplo, en la escena en la cual los actores juegan a apagar un fuego ficticio se está haciendo un “como sí” evidente, puesto que no se observa ningún fuego y los actores están fingiendo apagarlo, sin embargo, la representación no es total, puesto que el apagar el fuego ficticio se plantea como un juego de niños en el cual ellos mismos saben que están jugando a representar. Al mismo tiempo, cuando los actores acompañados por el público se acercan a la casa del árbol que supuestamente estaba quemándose, se puede observar que la casa está efectivamente quemada, con la madera negra y los pilares carcomidos. Así, el espacio se condice con el discurso expresado, dando tintes de veracidad a la obra, los cuales sin embargo, son constantemente puestos en duda. De esta manera, desde el espacio se propicia una confusión, una constante pregunta por lo real y lo ficticio, lo que vuelve más activo al espectador en la medida en que lo incita al pensamiento y a la duda.

Por otro lado, el espacio también ayuda a que el público se sienta acogido y que sea más un invitado que un espectador. Esto debido a varias razones, como que por ejemplo, desde el

primer momento éste es invitado personalmente vía mail, en el cual se explicita que la invitación no es extendida sino que es exclusivamente para el invitado en cuestión. Así, desde el primer momento los invitados son escogidos, siendo la obra una obra sólo para algunos en tanto que el espacio es un espacio de intimidad. Por tanto, el ser invitado va directamente relacionado con el espacio, en la medida en que la invitación es a una casa privada a vivir una experiencia estética. De esta manera, de lo privado se hace algo público, pero con un público escogido que también tendrá que poner de su propia intimidad en el recorrido. Así, ante los invitados se hace una especie de voto de confianza al abrir las puertas de lo íntimo, lo cual les entrega al mismo tiempo una responsabilidad tanto en la asistencia de la obra, como en el compromiso con la misma en su estar ocurriendo para ellos y con ellos. Bajo esta premisa es que al entrar en el espacio los invitados son recibidos con jugo y queque, evidenciando de este modo el recibirlos como amigos que entran a un espacio conocido de intimidad. Consideramos que el ambiente de comodidad pudo ser generado y logrado, en la medida en que sin haberlo nosotros presumido previamente, los invitados esperaron a aquellos que faltaban por llegar en la entrada fumando cigarros y conversando entre ellos. Así, abrimos las puertas de un hogar no para un público o un espectador que recibiera pasivo todo aquello que sucedía sino que muy por el contrario, convocamos a un público al cual le pedimos que pusiera de sí mismo en el recorrido de las diversas maneras que ya hemos mencionado y de otras que seguiremos profundizando más adelante.

Por todo esto, podemos decir que desde la perspectiva del espacio nuestro trabajo se enmarcó en la teoría de lo que se ha denominado “Teatro-Performance” acogiendo un aspecto de la metodología presente en los dos autores estudiados, la cual alude a utilizar espacios no tradicionales para generar otro tipo de relación con el espectador que en este sentido y en esta obra fue más un invitado que un espectador.

4.3.2 Fusión entre Arte y Vida. El Aspecto Autobiográfico:

Como ya hemos referido en el apartado anterior “Desprendimientos” surge del espacio, pero este es un espacio que tiene que ver con una historia, con toda una vida que ha sido acogida por una arquitectura, por paredes que murmuran momentos, presencias, vivencias. Todo esto está absolutamente presente en la propuesta de la obra y no hay escena que no haya surgido desde lo que habitaba en cada lugar, como sensaciones imprecisas y a la vez precisas del espacio que contiene a la vida. De este modo, las temáticas abordadas provienen de todo aquello que fue vivido por la directora en su casa, en los diferentes espacios en los cuales la obra sucede, así como también, desde la vivencia del espacio en el proceso mismo de ensayos. Esto, debido a que en el proceso creativo surgieron nuevos recuerdos de lo vivido y por tanto, se acogieron nuevas perspectivas y nuevos diálogos, nuevos significantes y significados que se fueron entrelazando con la biografía de los tres participantes de la obra de Teatro-Performance. De esta manera, una vez que los actores comenzaron el proceso de los ensayos debieron ofrecer, para la confección artística, aspectos de su propia biografía, los cuales se fueron entremezclando con los de la directora. Así, el resultado de las historias contadas, representadas y presentadas en la obra no se enmarcan bajo la concepción de una ficción, sino que más bien bajo la concepción de una mezcla de verdades que dieron como resultado una ficción verdadera. De esta manera, la obra es ficción y realidad al mismo tiempo y por lo mismo, se hace necesaria o bien válida su realización, en la medida en que no es una mera exposición de una historia biográfica sino que es una mezcla de biografías que dan como resultado una creación con fines estéticos, la cual comienza en el momento en que se reúnen tres personas a pensar sobre un espacio íntimo: el hogar, espacio de origen y crecimiento. En este punto es factible pensar en las temáticas que aborda la performer Paula Aros en sus creaciones, puesto que una de sus primeras obras tiene que ver con lo mismo, con el hogar, y de hecho la obra se denomina “Home”²⁰⁷. Así mismo, una de sus últimas creaciones denominada “Entelequia” aborda la temática sobre la primera arquitectura que habita el ser: el vientre materno. De esta manera, podemos decir que lo autobiográfico, de algún modo, se entrelaza con los espacios habitados y que la identidad tiene que ver en gran medida con esto, con los

²⁰⁷ La obra “Home” ya ha sido analizada en los capítulos anteriores por lo que no nos parece necesario apuntar nada más sobre la misma.

espacios que habita el ser humano. Ahora bien, es cierto que podríamos haber abordado otros espacios definitorios de la identidad, tal como lo hace el performer Alberto Kurapel al hablar de un espacio de identidad más amplio: Chile. Sin embargo, en el proceso de esta obra surgió espontáneamente la casa como recorrido de vida, de crecimiento y de definición del yo, con todo lo vivido y lo que falta por vivir, en la medida en que el contexto para la realización de esta obra tuvo que ver con lo íntimo, con la soledad y el silencio que la autora vivió al escribir esta tesis precisamente, en su casa. Así, exenta de un contexto político adverso o de la lejanía que podría implicar un viaje al extranjero, la directora optó por hablar de su vida desde el espacio que la contuvo por años y que la contuvo en la escritura teórica y práctica de este trabajo.

De esta manera, podemos decir que “Desprendimientos” se inscribe en la concepción de lo que se denomina Teatro-Performance en la medida en que aborda la autobiografía desde la dirección y la interpretación. Así, la obra habría sido completamente distinta si hubieran sido otros los actores u otra la directora, puesto que habrían sido otras las vidas expuestas y entremezcladas. Por tanto, lo autobiográfico a modo de presentación-representación (aspecto en el cual seguiremos profundizando en el siguiente apartado) es algo que esta obra utiliza para su confección en todos los niveles de su proceso de inicio y finalización, así como también, utiliza la biografía de cada uno de los invitados en tanto que propicia y pretende la identificación invitando a los asistentes a hacer su propio recorrido imaginario por la casa de origen de cada uno. Así, al final de la obra son muchas las historias y las experiencias de vida que se entremezclan en el espectador y que quedan presentes como resultado único, como final íntimo que cobra un sentido particular en cada uno de los invitados convocados a vivir esta experiencia.

4.3.3 Personajes-No-Personajes:

El juego entre la ficción y la realidad que ya hemos referido que se despliega en la obra “Desprendimientos”, da cabida a diversos niveles de la representación y la presentación. Así, al construir los personajes de esta obra se toman aspectos de la vida de cada actor y de la vida de la directora, llegando a un resultado en el cual los personajes interpretados son a veces representaciones y a veces presentaciones del yo real de cada artista. Así, no se finge

una historia sino que la historia realmente sucedió. No se finge por ejemplo, el hecho de que la actriz nació un 3 de abril, sino que la actriz realmente nació un 3 de abril. No se finge que el actor haya crecido de Antofagasta y que haya vivido un tiempo en la casa de su tía, sino que eso realmente sucedió. Ahora bien, por momentos sí se finge, pero aquello que se finge es la historia de la directora, y es allí donde los actores deben representar un personaje construido a lo largo de los ensayos. Así, el trabajo actoral consistió, en el caso de la actriz, en una apropiación de la biografía de la directora, haciendo trabajos de integración de lo ajeno como algo propio. Así, la verdad de lo expuesto pasaba por una conexión profunda que se intentó entablar entre la directora y el elenco, por lo que el trabajo consistió en generar una mezcla de las vidas, dejando espacios para la pregunta por lo real, lo propio y lo ajeno. Así también, en esta configuración del personaje-no-personaje se dejaban espacios libres para la improvisación, en los cuales los actores debían “echar mano” a su propia espontaneidad con la cual reaccionaban según lo que les iba sucediendo en el momento. Así, realmente se presentan reacciones, sentimientos, palabras proferidas desde el estar en el tiempo y en el espacio, sin representar algo pauteado o ensayado sino que aludiendo a la espontaneidad que hace que aparezcan las personalidades de cada actor. De esta manera, en la discusión que se genera en el comedor, por ejemplo, en la cual el actor está representando la figura del padre y la actriz está siendo una mezcla de ella misma y de la directora, la idea del trabajo consistió en que cada uno de ellos reaccionara según las discusiones que habían tenido con sus propios padres, existiendo así en cada ensayo y cada función, constantes modificaciones en el diálogo, en las entradas y salidas de los personajes no-personajes, en los insultos que se proferían, etc. De esta manera, si bien se estaba representando una escena que no estaba ocurriendo en verdad, sí se estaba reaccionando desde una improvisación que tenía que ver con la identidad de cada uno de los actores. Además, aquello que fue fijado surgió también de las improvisaciones realizadas, las que claramente, también provenían de la identidad y la historia de vida de cada actor.

En el caso del actor, su trabajo también consistió en apropiarse de la historia de la directora pero desde otros personajes de la vida de ésta, no teniendo que representarla a ella como en el caso de la actriz. Así, el actor, Patricio, debió conocer la historia de la directora y representar primero a un viejito pascuero determinado, después a un padre, luego a un novio, posteriormente a un hermano y finalmente, a sí mismo en el espacio. Ahora bien,

todos estos personajes fueron contruidos desde lo que es Patricio, desde su propia historia, desde su propia relación, por ejemplo, con el viejito pascuero. De esta manera, al principio de la obra Patricio juega a ser viejito pascuero, pero después rompe el pacto y habla de cómo descubrió él que el viejito pascuero no existía. Esa historia que narra Patricio siendo Patricio en ese momento, sin representar ningún personaje, es real, pertenece a su vida y ocurrió tal como él la cuenta en ese momento. Refiere también, en otro instante de la obra, que él es de Antofagasta, que vivió en una casa grande que tenía un palto grande y juega con las actitudes del niño que fue. Así mismo, al final de la obra y mientras la directora guía la Imaginería, Patricio se dedica a enredar lanas en los árboles. Esto lo hace sin estar representando ningún personaje, sino que siendo él en el espacio realizando una actividad que tiene un simbolismo, pero que surge de él mismo, no de una representación. De esta manera, podemos observar, en el caso de Patricio, que a veces estamos ante la presencia de la construcción de personajes, los cuales nos sirven para el desarrollo de la historia de la obra, pero que otras veces estamos ante la presencia de Patricio en sus relatos y en su interacción con Camila, con el público y con el espacio. Así, cuando empieza a llegar el público, él está deambulando por la casa, a veces fuma con los invitados y se presenta como Patricio para algunos y como Felipe para otros, en un pacto de verdad previa al espectáculo que resulta difícil romper tanto para los actores como para los invitados. Así, las confusiones que se generan cuando la actriz Camila abre la puerta a los invitados y no la directora, quien fue la que envió las invitaciones, producen rareza en los invitados, quienes no sospechan que la obra ya empezó aunque parezca que no, y que son precisamente sus reacciones las que dan vida a un espectáculo escénico de juego entre lo que es verdad y lo que es ficción.

Por otro lado, la directora a su vez desempeña un rol importante, en la medida en que ella nunca actúa, está siempre siendo ella y conduciendo a los espectadores por la casa. Si bien interactúa con distintos aspectos de la obra, interactúa como Camille en su propio espacio, saludando a los invitados al principio, (después de que la actriz les abre la puerta y ellos se instalan en el living o bien dejan sus pertenencias en él y salen a fumar) haciendo pequeñas intervenciones en los diálogos de los actores, prendiendo luces o conduciendo la Imaginería del final. De este modo, ella se presenta avalando lo que los actores cuentan y estando en el espacio, mostrándose desde otra arista, sin representar sino que dejándose mirar. Así

mismo, ella guía al público no desde un personaje sino que desde su propia identidad, siendo la que es en su propia casa. Así, la directora se presenta estando presente y sin representar nada en ningún momento, reaccionando ante las eventualidades con la espontaneidad que el ser uno mismo implica.

Todo esto es tomado de los autores estudiados, en la medida en que ellos no abogan por una representación en la cual haya personajes sino que pretenden una verdad presentacional. Sin embargo, en la mayoría de sus obras ellos son los intérpretes de sus creaciones, lo cual no es realizado en “Desprendimientos”. Aquí no es la directora la que se presenta, sino que es una actriz y un actor los que presentan la vida de aquella y aunque la aúnan con sus propias experiencias, de todos modos en algunos momentos hacen como si la vida o bien el espacio de la directora fuera de ellos. De esta manera, sí hay una actuación, sí hay una ficción en tanto que hay un “hacer como si”, pero es una ficción verdadera en la medida en que la directora lo avala y lo acompaña, y en la medida en que es una ficción que está basada en una realidad.

El aspecto que alude al hecho de que la directora no es intérprete de su creación será retomado y profundizado en el apartado referente a lo abandonado de las metodologías estudiadas.

4.3.4 La Relación con el Público:

Con respecto a este punto nuestra metodología hace un híbrido de ambas propuestas estudiadas, tanto de la de Paula Aros como de la de Alberto Kurapel, en la medida en que la invitación es a vivir una experiencia más que la de ver una obra de Teatro. Alberto Kurapel espera del público una actividad pensante y Aros, un poco más osada, los invita a participar del espectáculo entrando a escena a veces, otras veces hablando, etc. Así, nosotros invitamos a los espectadores a recorrer la casa, a escribir una reflexión y a vivir más que nada una experiencia en la cual pueden proyectar sus propias vidas, propiciando así la identificación conducente a una reflexión. Nosotros no obligamos al espectador a hablar ni a mostrarse, sino que lo invitamos a recorrer el espacio y a vivir en privado su propio recorrido en su casa de origen respectiva. Así, los espectadores, tal como hemos recalado ya, aparecen como invitados más que como observadores pasivos, siendo recibidos por

tanto, como buenos invitados, con jugo, queque y posteriormente, vino o champagne. En este punto hacemos alusión a la performer Paula Aros puesto que ella ofreció té y pan con mantequilla a sus invitados en una de sus obras. Alberto Kurapel, a su vez, realiza una obra de Teatro-Performance en Italia en donde pide al público que lo acompañe en un recorrido por las calles de ese país, tocando instrumentos de la cultura mapuche. Así, su público es un público activo que no se sienta en butacas para observar silenciosamente sino que lo acompaña en un recorrido por la identidad. De la misma manera, en “Desprendimientos” la invitación es a hacer un recorrido por la propia historia, sugiriendo como mensaje que al mirarnos al espejo metafórico de lo que somos, es posible liberarnos de las ataduras que a veces implica el pasado. Así, en vez de estar presos y determinados, podemos construir la propia historia desde un desprendimiento de lo vivido que no olvida sino que acoge la historia desde el entendimiento profundo de la misma, para poder seguir avanzando en una elección consciente del propio destino. De este modo, no es casual que al final de la obra todos los invitados tengan que transitar, uno por uno, por un sendero de piedras pequeñas lleno de lanas dispuestas como telarañas, obstáculos, trampas, teniendo que construir cada quien su propio camino. Así, los espectadores devienen altamente activos en la construcción creativa de la obra que alude a la vida.

Por otro lado, la ruptura constante de la cuarta pared y el espacio ofrecido para la obra generan una relación de proximidad e intimidad que propicia diversas conexiones y sensaciones en el público, tales como la comodidad, la incomodidad, el relajamiento, el contacto con el origen, con la propia historia, con el irrumpir un espacio íntimo, etc. Así, el público es escasamente obviado en su presencia, ya que la actriz hace constantes alusiones al mismo, indicándolo a veces, otras veces hablándole a los ojos, avergonzándose ante ellos o bien pidiendo disculpas, ofreciéndoles jugo y queque e invitándolos a seguir recorriendo el espacio. De esta manera, aparecen como un factor fundamental de la obra, ya que la idea es mostrarles el espacio a ellos y además, la obra no tendría sentido sin los invitados. Por lo mismo, la obra parte en el segundo en el que el primer invitado llega a la casa y a su vez termina en el segundo en el que el último invitado se va. Fueron interesantes las confusiones que se generaron en algunos invitados al ser recibidos por la actriz y no por la directora, lo cual aludía desde un primer momento a un extrañamiento del espacio en su significado y lo poblaba desde el primer instante con nuevos significantes que lo

trastocaron y lo convirtieron en un espacio de arte y al mismo tiempo de vida, tal como hemos referido anteriormente.

Por otro lado, es tan personalizada la invitación que se realiza a cada espectador en tanto que es a un espacio de intimidad al cual se los convoca, que cada invitado es de confianza y por tanto, cada función se llena de una atmósfera conocida pero a la vez extraña. Así mismo, cada función es diferente en su resultado en tanto que son diferentes los tiempos de reacción de cada uno de los invitados, son diferentes las relaciones que cada uno de ellos ha sostenido con el espacio en cuestión y son diferentes y únicos también, los mensajes finales que se les pide que escriban en cada papel. Procederemos a transcribir algunos de los escritos que resultaron de este proceso y que como fueron los invitados, en su mayoría, personas cercanas a los realizadores de la obra, pudimos tener acceso posterior a estos.

Transcripción de los escritos resultantes de la Imaginería:

1. “La reflexión ha sido siempre posterior, y el mandato interno, seguir adelante, seguir.”
2. “Nada”
3. “Perdón”
4. “El desprendimiento no es posible. Pero sí la transformación. Y esto lo hago a través del Arte, de la Poesía.”
5. “Seguir Adelante.”
6. “Simplemente me acostumbré a vivir con dolor, este disminuye, pero no desaparece.”
7. “Lo vivo, lo recuerdo, lo enfrento, aprendo y lo dejo ir...”
8. “Temblor”
9. “Tranquilo”
10. “Con trabajo, con esperanza y con las ganas de ser feliz.”
11. “Uno no se desprende, todo se transforma.”
12. “Soltar amarras, madera de deriva.”
13. “No es posible desprenderse de la propia historia, sí reconciliarse.”
14. “Crecer, para no tolerar lo que no quiero tolerar.”
15. “Vida alegre sin dificultades, desprendimiento de las dificultades.”

16. “Humildad”
17. “Cuando entienda que el vacío y su silencio son más llenadores que la abundancia, podré desprenderme.”
18. “Me desprendo y reaparezco”
19. “No es preciso desprenderse de nada. Sí es preciso aprender, ser libre, recordar, tener memoria, y gozar...”
20. “Dependo del mundo, pero éste no depende de mí.”
21. “Desprenderme de la tristeza que nos hace ignorantes”
22. “Recorrido por la propia casa”
23. “Soledad”
24. “Mirar lo malo, conocerlo y al seguir el camino reconocerlo y esquivarlo para tener suficiente espacio para florecer”
25. “No lo he hecho, no sé cómo hacerlo”
26. “No sé si lo he hecho.”
27. “Papá”
28. “Recordar y seguir creando”

De este modo, concluimos que cada invitado otorgó un tinte determinado a la obra y le dio un sentido particular. Así, cada presencia pobló la casa con una historia distinta que dio a la obra un final diferente, en la medida en que éste estaba en las manos de los espectadores. Esto debido a que el cierre del sentido del recorrido propuesto lo hacía cada invitado en una reflexión consigo mismo y en un encuentro de biografías que llevan a la identidad y al modo en el que nos conducimos en la vida. Así, cada invitado cerró la obra según su experiencia y entregó a sus compañeros de recorrido un mensaje personal que incidió directamente en el cierre de cada invitado, ya que en la lectura de cada mensaje final hay algo particular que ofrece cada espectador y que al mismo tiempo se lleva consigo. Por todo esto podemos decir que “Desprendimientos” no habría sido la misma si hubieran sido otras las personas asistentes, aspecto que fue tomado de las metodologías estudiadas.

4.3.5 El uso del texto. La improvisación:

En lo que se refiere a este punto nosotros hacemos una mixtura de las dos metodologías estudiadas. En un aspecto nos acercamos más a la metodología de Paula Aros que a la de Alberto Kurapel, en la medida en que algunos elementos que fueron fijados en el proceso creativo provinieron de la improvisación y no del texto, tal como trabaja Aros. Así mismo, el uso del lenguaje es más bien un uso coloquial que poético, contrario al uso del lenguaje que utiliza Kurapel. De esta manera, el texto funciona como un pre-texto distorsionado en los ensayos y enriquecido por la experiencia de vida de cada actor, así como también fue enriquecido por los momentos presentes provistos de espontaneidad improvisada. No obstante, “Desprendimientos” tiene un texto, no como la mayoría de las obras de la Performer mencionada y en cambio sí como sucede en las obras de Kurapel. Así, recurrimos a su metodología, en la medida en que él siempre comienza desde el texto y en la medida en que nosotros seguimos el hilo conductor que éste nos ofrecía, desde la perspectiva del espacio, de los diálogos y de las temáticas abordadas. Ahora bien, muchas escenas que estaban escritas en el texto fueron completamente distorsionadas, dando cabida a la improvisación como recurso creativo que superó, en nuestra creación, a lo escrito. Así, en los ensayos dimos espacio para olvidar la escritura y desarticularla, permitiendo el reemplazo constante de palabras e incluso de contenidos. Los actores sugirieron desde la acción y así poblaron de más sentido al texto, al cuerpo y al espacio. Por tanto, la metodología de trabajo tuvo que ver con la confianza que se depositó en los actores, en su capacidad creadora y en su capacidad de conectarse con lo leído, con lo vivido y lo sentido en un espacio de presencias. Sin embargo, así como hubo espacio para la improvisación hubo también espacio para aquello que debía quedar fijo, medianamente inamovible. De este modo, en las funciones hubo una planta de movimientos determinada, la cual si bien surgió de la improvisación necesitó quedar delimitada para que no fuera todo demasiado a la deriva. Ahora bien, esta planta de movimientos podía variar según la cantidad de público asistente, pero era una variación que de todos modos, tenía una conducción. Así mismo, lo textual también tuvo espacios para la variación en las presentaciones, pero esto sucedía en algunos momentos y en otros no. Así, había frases imprescindibles que debían ser dichas y otras que podían variar en su configuración u orden, sin embargo, siempre con un cuidado riguroso, con un hilo conductor del cual el actor y la actriz debían agarrarse como “ancla”

para que el barco en tanto metáfora de nuestra creación, no se perdiera en la improvisación sin llegar al puerto que nos estaba esperando al final. De este modo, apareció lo que denominamos “El Texto como Ancla”, en la medida en que había frases o bien palabras para los actores que funcionaban como ancla, como enganche, para seguir el rumbo de la obra sin perderse.

De esta manera, damos cuenta que tanto el texto como la improvisación se utilizan en nuestro trabajo, mezclando así las dos metodologías estudiadas, dando como resultado la propia, que no obstante, sigue inscribiéndose bajo el concepto de “Teatro-Performance”.

4.4 Lo Abandonado:

4.4.1 El Autor como Intérprete.

En “Desprendimientos” la autora interviene pocas veces y son los actores los que llevan la presentación-representación. Esto, debido a que fue preciso utilizar las técnicas de dirección para con los actores, lo cual, en vista de que la directora no es actriz, se vio entorpecido a la hora de ejecutar la dirección. Si bien es cierto que tanto Alberto Kurapel como Paula Aros sí consideran que es posible auto-dirigirse y así ambos autores lo hacen, para la autora de “Desprendimientos” resultó difícil. En un principio lo intentó, y era ella quien interpretaba el rol de Camila, pero después de un tiempo de ensayos decidió convocar a una actriz pues consideró que era preciso poder ver lo creado desde afuera y poder observar así, la panorámica estética de la interacción entre los actores. Esto puede deberse a la profesión de la directora, quien es literata y no actriz, lo cual, queremos insistir, no implica que los actores de performance no puedan dirigirse a sí mismos. Si bien no se hizo uso, en este sentido, ni del *Autor Escénico* de Alberto Kurapel ni del *Creador Multifuncional* de Aros, sí se tomó en otro sentido, en la medida en que de aquello que se hablaba en “Desprendimientos” era de algo que tenía que ver, de manera profunda, con la directora. Además, en la medida en que ella estaba presente en cada presentación acompañando a los actores no como actriz sino que como ella misma, sin interpretar ningún papel sino que guiando al público en el recorrido por su propia casa, haciendo

intervenciones pequeñas y finalmente dirigiendo una Imaginería, la directora se estaba presentando a sí misma. Si bien no interpretó un papel sí estuvo presente, asintiendo aquello que se mostraba y guiando al público en el recorrido por su casa. De este modo, desempeñó un rol determinante en el cual estaba siendo ella misma, una anfitriona silenciosa, pero presente. Esto se observa de manera patente en un momento determinado de la obra en el cual fue la directora la que tomó al grupo de espectadores y les pidió que se sentaran en un círculo en unas mantas que estaban dispuestas en el jardín. Aquí fue ella quien dirigió una Imaginería desde el ser ella misma, sin interpretar a nadie más que a sí misma, siendo Camille Claude. De este modo, hay una presentación que no representa y que muestra aquello que como directora le ocurrió creando la obra, en la pregunta por el significado de la palabra *desprendimientos*. Así, es la directora quien revela que al principio del proceso de creación pensó que se había desprendido de muchas cosas, pero que al terminar el proceso se había dado cuenta que en realidad, no se había desprendido de nada. En este punto, por tanto, podemos observar cómo la directora está presentándose a sí misma sin interpretar un rol, lo cual puede ser extensible al hecho de que presenta su casa y no la representa. De este modo, si bien la directora en tanto autora no interpreta, sí está presente en una presentación de sí misma, lo cual podemos pensar que de todos modos se adscribe a la propuesta de Alberto Kurapel y Paula Aros. No obstante, hemos decidido dejar este ítem bajo el precepto de “Lo Abandonado” por el hecho de que de todos modos existen intérpretes que no son la directora, aunque como ya hemos explicado, ellos de algún modo, se vuelven tan autores como la directora, en tanto que ofrecen su vida para llenar de verdad y presencia esta obra de Teatro-Performance.

Por todo esto, podemos decir que es al final de la obra cuando se sacan las máscaras y se le pide al público una participación activa e íntima, que hace que cada función sea irrepetible. Por tanto, si bien hay una actriz y un actor que se apropian de la historia de la directora, de todos modos ellos ofrecen la historia de ellos mismos, por lo cual se presentan a sí mismos y al mismo tiempo la directora acompaña esta apropiación interviniendo sutilmente, dando a entender de algún modo, que ella está asintiendo aquello que se muestra. Finalmente, al tomar la dirección del grupo y pedirles que cada uno de ellos encuentre su propio hogar y hagan el recorrido hecho en esa casa, pero en la casa propia de cada uno de los presentes, se está haciendo una presentación simultánea e íntima de todos los espacios recorridos en tan

solo un espacio, el cual puede representar a muchos otros y al mismo tiempo estar siendo uno irrepitible y particular en su presencia concreta.

Así, es la directora la que invita, finalmente, a conectar la experiencia vivida en la Performance-Teatral con la experiencia de la vida de cada uno de los invitados, al mismo tiempo que aparece ella en su ser ella misma, en el espacio de su vida, estando como anfitriona de una experiencia.

4.4.2 El Bilingüismo.

No se hace necesario para esta obra de Teatro-Performance acceder al bilingüismo, en la medida en que la obra es presentada en Chile con actores chilenos y espectadores chilenos. Tanto para Alberto Kurapel como para Paula Aros el recurrir al bilingüismo apareció desde la necesidad, en tanto que ambos estaban siendo creadores en el extranjero y necesitaban ser entendidos. Como nuestra situación fue diferente, nos sentimos libres de la utilización del bilingüismo, en la medida en que esto no se presentaba como una urgencia para nosotros y usarlo habría resultado artificioso, todo lo contrario a lo que se espera de una obra de Teatro-Performance. Así, debido a las condiciones de nuestro proceso, abandonamos este aspecto de la metodología de los autores estudiados.

4.4.3 El aspecto Medial.

El aspecto Medial fue otro de los aspectos de las metodologías estudiadas que decidimos abandonar, en la medida en que no nos pareció necesario durante el proceso creativo de “Desprendimientos”. Si bien es cierto que para el Teatro-Performance el aspecto medial es un aspecto importante a considerar, puesto que amplía la oferta para el público en tanto que aumenta la capacidad de decisión del mismo, en nuestro proceso no fue acogido. Esto, debido a que ya le estábamos entregando al espectador una responsabilidad importante en la medida en que éste debía recorrer el espacio, decidir dónde instalarse, si continuar o no el recorrido, si entregar alguna reflexión profunda de aquello que vio en su imaginaria íntima o no. Ahora bien, en la escena en la cual los actores juegan a ser niños, ambos se separan y el espectador debe decidir dónde mirar. Así, la visión panorámica de la escena se divide y

el público debe optar por mirar al actor o bien a la actriz. Es cierto que quizás, con el uso medial se podrían haber ampliado las posibilidades de participación del espectador, sin embargo, en el proceso de creación consideramos que la participación ya era suficiente, y que poblar el espacio de más elementos distractores podría haber sido excesivo. Al mismo tiempo, optamos por hacer algo íntimo en lo cual el espacio no fuera alterado. De este modo, decidimos respetar el espacio renunciando al aspecto medial que le habría dado otro tinte a la obra, pero que en cambio nos otorgó verdad presentacional de un espacio de cotidianidad intacto.

4.5 Conclusión “Desprendimientos”

Por todo lo revisado podemos decir que “Desprendimientos” es una obra de Teatro-Performance que surge luego del estudio de las metodologías de trabajo creativo de Alberto Kurapel y de Paula Aros. De este modo, en una recuperación de algunos de los aspectos metodológicos de cada autor, así como a su vez, en un abandono de otros aspectos, la directora y autora de esta tesis aúna lo recopilado en este estudio para dar vida a su propia creación, la cual no habría sido posible ni parecida a lo que fue, sin el trabajo previo que implicó mucho esfuerzo y perseverancia.

De esta manera, queremos agradecer a cada uno de los creadores que inspiraron la realización de “Desprendimientos”, quienes son los objetos de estudio de este trabajo, por haber sido generosos al mostrarnos sus creaciones y sus maneras de trabajar con el arte, con sus propias vidas y con aquello que les hace sentido desde lo profundo. Así también, queremos agradecer a cada profesor que ayudó a la confección de este escrito teórico (Pablo Cabrera, Verónica Sentis, Daniela Capona), así como también, al profesor José Luis Olivari quien nos ayudó en la parte creativa que dio como resultado la obra “Desprendimientos”. También, queremos agradecer a todos los invitados que vieron el resultado de este largo trabajo, ya que no habría sido la misma experiencia si hubieran sido otros o si hubieran faltado los imprescindibles. Por último y de manera especial, queremos agradecer a los actores, quienes ofrecieron trozos de su vida para levantar una obra que es tan de ellos como nuestra, puesto que sin su constancia y capacidad de introspección, nada de esto habría resultado como resultó. Esto, a ojos nuestros, se convirtió en una experiencia

inolvidable, inspiradora de orígenes y de un desprendimiento doloroso, pero a la vez profundo y revitalizante, del deseo de pretender desprenderse.

Conclusiones

Al terminar el proceso de investigación teórica y el proceso creativo de esta tesis podemos concluir que el Teatro-Performance es una herramienta provechosa para los artistas de todos los ámbitos, en la medida en que es una metodología inclusiva y no exclusiva. Así mismo, funciona como una fuente de creatividad espontánea que se nutre de la vida y que por lo mismo, no tiene fin.

En cuanto a los objetivos que nos propusimos llevar a cabo, consideramos que logramos hallar los antecedentes del Teatro-Performance y comprender sus postulados básicos, así como también, pudimos hallar una metodología tanto en Alberto Kurapel como en Paula Aros. De esta manera, logramos percibir dos modos diferentes de hacer Teatro-Performance en una comparación que permite dar cuenta de las múltiples posibilidades que ofrece esta modalidad teórico-práctica, dentro de las cuales caben distintos estilos y modos de abordar la creación. En relación a esto, nos interesa rescatar cómo el Teatro-Performance, en su unión estrecha con el contexto, la biografía y por tanto, la vida, está en constante movimiento y modificación, en una dialéctica directa con el artista. Así, nos parece una herramienta inacabable en la medida en que haya vida.

Rescatamos de los artistas estudiados el hecho de que jamás descuidan lo teatral en lo performativo, dando espacio a la estética, al rigor del ensayo, al orden complejo de una creación que no por ser performática va a la deriva en cuestiones tan fundamentales como las ya nombradas. Ante todo, el arte es concebido desde la experiencia estética, en la que lo bello y el placer de observar una obra resulta en el hallazgo de un trabajo humano que ha provenido del esfuerzo cognitivo, creativo, productivo, etc. Así, nuestros dos objetos de estudio son explícitos en decir que lo suyo es el Teatro-Performance, esto es, una mixtura en la cual ambos polos se enriquecen. El Teatro se enriquece de los postulados de la Performance y así mismo, la Performance se enriquece del Teatro, en la medida en que la Performance aborda el concepto de obra proveniente del Teatro y el Teatro acoge los postulados de la Performance en los cuales hay una mixtura de las artes, una apertura en la relación con el público y el espacio, así como otros aspectos que ya hemos mencionado en este estudio. Así, será tarea de cada artista que se aventure a explorar en la creación de obras Teatral-Performativas el decidir qué aspectos del Teatro tomará y qué aspectos de la

Performance rescatará, así como también, será su tarea el determinar cuál será su modo de interrelacionarlos y con qué fin.

Además, podemos decir que hemos sistematizado la metodología de Paula Aros, la que no tenía estudios previos, y que en relación a la metodología de Alberto Kurapel, -que sí tiene otros estudios- se presenta como una manera presente y diferente de hacer Teatro-Performance. Esto podría estar dando cuenta de un cambio en el contexto de nuestro país, puesto que del dolor de una dictadura hemos pasado a un intento por lo lúdico, lo inclusivo de preguntas que pasan por otros espacios y lugares, pero que sin embargo, siguen estando unidas al tronco de lo humano, ese que nos hace seres sensibles y pensantes, creadores desde la experiencia de estar vivos en este mundo. El Teatro-Performance, para nosotros, resulta como una manera artística de hablar de la vida en relación al tiempo presente que une a todos los seres vivos en un espacio y un tiempo, seres que se preguntan, finalmente, desde una única y a la vez común experiencia.

Por último, queremos manifestar que a raíz de nuestro propio proceso creativo, en el cual pusimos a prueba el modelo del Teatro-Performance, nos dimos cuenta de lo fructífera que resulta la creación bajo este prisma, en el cual todo aquello que sucedía era permeable a lo creativo. Así, en el proceso directorial, el trato con los actores ocurrió desde lo íntimo, desde un intento de encuentro profundo entre la creación y la vida, lo cual, finalmente, le dio un sentido hondo a nuestra creación, en la medida en que para nuestra vida resultó removedora. De esta manera, nos contactamos con un arte que nunca más será ajeno, sino que surgirá siempre desde una verdad y por lo mismo, su necesidad será irrevocable.

De este modo, damos fin a este estudio, el cual consideramos, no obstante, que no termina acá, ya que es susceptible de ser enriquecido con nuevas traducciones de lo que significa y lo que implica lo teatral performativo, ya que como el Teatro-Performance está en constante movimiento, su estudio también pareciera ir desarrollándose conjuntamente con el tiempo.

Bibliografía

1. Aristóteles: Poética de Aristóteles. Editorial Gredos, Madrid.
2. Artaud, Antonin: El Teatro y su Doble. Editorial Tomo S.A de C.V, México, 2003.
3. Christie, Judie, Gough, Richard, Watt, Daniel: Testimony from the Future. Evidence of the Past. *Field Station 7: Patrice Pavis-* The effect produced. Routledge, London and New York, 2006.
4. Compañía Teatrofónico: Documentos de presentación de la obra “Los 7 Pecados Capitales”.
5. De Toro, Fernando: Prólogo a “10 Obras Inéditas: Teatro Performance” de Alberto Kurapel. Editorial Humanitas, Chile 1999. Prólogo.
6. De Toro, Fernando: Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial. Editorial Galerna, Argentina 2002.
7. De Toro, Alfonso: Cambio de Paradigma: El Nuevo Teatro Latinoamericano o La Constitución De La Postmodernidad Espectacular. Iberoamericana. Lateinamerika-Spanien-Portugal. 15. Jahrgang. Nr. 2/3 (43/44), Sonderdruck, 1991.
8. De Toro, Alfonso: Dispositivos Espectaculares Latinoamericanos: Nuevas Hibridaciones, Transmediaciones, Cuerpo. Editorial Herausgeber, Hildesheim-Zürich-New York.
9. Diéguez Caballero, Ileana: Escenarios Liminares. Teatralidades, performance y política. Atuel, 2007. Argentina.
10. Dempsey, Amy: Estilos, escuelas y movimientos. Editorial Contrapunto, 2002, Barcelona.
11. Espinoza, Marco-Miranda, Raúl: Mutaciones Escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y posproducción en el teatro chileno contemporáneo. Capítulo IV, Punto 3: “Home” Esculturas Transmediales. Por Marco Espinoza. Editorial Ril, Chile, 2009.
12. Fischer-Lichte, Erika y Roselt, Jens: “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales” Apuntes.--No. 130 (2008), p. 115-125
13. Figueroa, Alexis- Tellier, Fernando: Texto, Imagen, Performance, Poéticas en desplazamiento medial. Editorial Lom, Chile, 2010.

14. García Yebra, Valentín: “Comentarios a la Poética de Aristóteles.” Edición Trilingüe. Editorial Gredos, Madrid.
15. Goldberg, Roselee: “Performance Art” Desde el futurismo hasta el presente. Ediciones Destino, S.A.1996.
16. Grumann Sölter, Andrés: “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? Artículo para la Revista Apuntes, N 130, Otoño 2008.
17. HOPPS, W. y Davidov, S., *Robert Rauschenberg. Retrospectiva*, Bilbao, Guggenheim, 1998.
18. Kurapel, Alberto: Reflejos Abrazados. Teatro Performance. Editorial Humanitas, Chile 2008.
19. Kurapel, Alberto: El actor Performer. Editorial Cuarto Propio, Chile 2010.
20. Kurapel, Alberto: 10 Obras Inéditas: Teatro Performance. Editorial Humanitas, Chile 1999. Prólogo de Fernando de Toro. Pp 9
21. Kirby, Michael: On Acting and not Acting. Drama Review. 16:3-15. 1972. Traducción de Paula Aros Gho
22. Kawabata, Yasunari: “Lo bello y lo triste”. Buenos Aires, Ultramar Editores, 1997.
23. Lehmann, Hans-Thies: El teatro posdramático: una introducción. (*Universidad Johann Wolfgang Goethe, Frankfurt, Alemania*). Traducción: Paula Riva.
24. Manifiesto Futurista, 1909. Traducción de Corleto, Ricardo. Pontificia Universidad Católica de Argentina, 2003.
25. Marchán, Simón: “Arte de comportamiento y “Body art””. Editorial Akal, 1998, Madrid.
26. Neustadt, Robert: El grupo CADA. Acciones de Arte en el Chile dictatorial. Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano n° 127.
27. Oyarzún R, Pablo. / Arte en Chile de veinte, treinta años. Georgia: University of Georgia, Center for Latin American Studies, c1988.
28. Paz, Octavio: El Arco y la Lira. Editorial Fondo de Cultura Económica, S.L 1972.
29. Saúl, Ernesto: Artes Visuales 20 años. Santiago: Ministerio de Educación, División de Cultura, Departamento de Planes y Programas Culturales, 1991.
30. Sánchez, J. Antonio: La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias. Ediciones Akal, S.A., 1999.

31. Schechner, Richard: Performance Studies. Routledge, New York and London, 2006.
32. States, Bert O.: LA PRESENCIA DEL ACTOR. Tres fenómenos o modos. 1983
33. Tzara, Tristan: “Siete manifiestos DADA” Editorial Fábula Tusquets, Barcelona, 2009.
34. Waldberg, Patrick: “Dadá, el surrealismo” Editorial FCE, México, 2004.

Anexo:

Entrevista a Paula Aros: Actriz y Performer.

Realizada en el mes de Septiembre del 2011 por Camille Claude.

Camille: ¿Cómo llegas a los postulados Performáticos?

Paula: A la Performance llego básicamente por el master que hice en el *Dream Theater*, que es la escuela que yo elijo en Inglaterra y que tiene una tendencia hacia lo que es el *Theatre Performance*. Ahora, yo me di cuenta cuando hice la reflexión hacia atrás que mi gusto por la improvisación venía de antes, que es un tema que nació cuando yo estaba en el colegio. Muy intuitivamente nosotros nos juntábamos a improvisar y pasábamos horas improvisando en el teatro del colegio Saint George. Era gente de teatro, se metían los músicos, los poetas, los artistas. El tema es que ahí empezó el gusto por juntarse a dejar fluir, yo creo que tiene que ver con el juego, con una intuición o un inconsciente frente a lo que se está haciendo, sin ponerle una estructura preestablecida. A parte que en estas improvisaciones que nosotros hacíamos, que se llamaban “Concepto”, no salía nada. Ni si quiera hacíamos muestras, solo nos juntábamos a improvisar, nada más. Era una necesidad de expresarse de modo libre, de dejar fluir lo que fue apareciendo en un minuto, y claramente se componían cosas, se armaban cosas. Yo me acuerdo de una escena del año 95’, me acuerdo de la gente que estaba y la gente que actuó y podría volver a reutilizar ese material porque me acuerdo perfectamente. Yo estaba en la academia y en el taller de teatro. Hicimos una versión de 100 años de soledad y de los cronopios. Entonces, después de salir del colegio yo seguí haciendo esto pero con Macarena Teke, actriz. Ella era muy amiga mía, todavía lo es y nos juntábamos a hacer teatro e improvisar. Ella entró a estudiar teatro a la Católica y yo letras a la misma Universidad. Estábamos en el mismo campus y seguíamos improvisando ahí. En esa oportunidad si estructuramos algunas cosas y las presentamos en unos restaurantes. Eran unas improvisaciones en las que, por ejemplo, nos metimos en una manga de plástico y estuvimos dos horas asfixiándonos ahí adentro y

después rompíamos la manta y leíamos unos textos que sacamos de “La historia de la sangre” de Alfredo Castro. Eso era algo que ya tenía un poco más de estructura. No era una obra, sino que un momento. En otras ocasiones nos subíamos a las vigas del restaurante y nos quedábamos colgando ahí y decíamos textos. Eran cosas armadas, pero sin ninguna noción de nada. Tirábamos poemas, yo escribía, esa fue mi primera entrada al arte, la poesía. También, viene de ahí el tema de la performance. Estuve en talleres de poesía desde segundo medio hasta segundo año de la universidad. Me gané la fundación Neruda, estuve mucho tiempo en la sociedad de escritores. La cercanía con la poesía, el tema de esta práctica en la cual te sientas a escribir, donde la estructura de la poesía es una estructura de asociaciones, es un caos ordenado de imágenes, de evocación, viene hartito de ahí. Nunca me voy a olvidar que un día un amigo mío para un cumpleaños me regaló el manifiesto dadá y me dijo: “esto eres tú”. Se me asoció al dadaísmo por mi forma de ser. De repente, mi amiga Macarena se aburrió de la Católica. Yo había tomado el primer semestre de un taller en la Católica con Horacio Videla, y el segundo semestre el vespertino de Fernando Gonzáles. En agosto la Maca me dice: “me cambio a la Chile”. Yo, siguiendo a mi amiga, di la prueba de teatro en la Chile para ver qué pasaba. Y era loco, porque en letras yo estaba súper bien, estaba cómoda, me iba excelente, leía mucho, tenía “pasta” para la cuestión, y me dije “voy a ver qué pasa” y quedé en la Chile. Pero, nunca hubo un sentido de querer ser actriz. Yo siento que se nota al tiro cuando alguien quiere ser actor y alguien quiere hacer teatro. Yo no quería ser actriz, sino que quería hacer teatro. Pero, lo que pasaba es que para hacer teatro yo tenía que actuar, y ese mismo año entré a la Chile y me gané la beca de la fundación Neruda. Seguí un año más escribiendo, pero me empecé a meter tanto en el teatro y la escuela era tan demandante que empecé a abandonar la escritura y la tengo abandonada hasta ahora. Es una pena, porque igual era importante para mí. Pero las obras que yo escribo son demasiado poéticas, entonces no funcionaban. Yo trataba de buscar el diálogo y no lo encontraba, entonces me entrampé en ese traspaso. Quizás nunca debí haber hecho el traspaso. Ahora lo que he hecho son adaptaciones y trabajos a pedido, pero este año recién estoy decidiendo volver a escribir, después de diez años, lo que fue súper fuerte para mí. Yo sigo leyendo mucha poesía, tengo el hábito de leer poesía que es súper distinto a todo, es muy sensorial.

Yo creo que la performance viene de ahí, entre mi cercanía con la poesía y estas improvisaciones que nosotros les decíamos “Concepto”. Después de eso, viene un tema que también yo lo destaco. Hay dos cosas, uno, cuando se me ocurre una idea yo siempre parto de lo visual, tengo la tendencia natural a imaginarme imágenes, a imaginarme el espacio, el funcionamiento visual del evento, no la historia, no los personajes. Es como, cuando empiezo a hacer algo lo primero que miro es el espacio, y veo a los actores caminando para allá, o enfrentando al público, sin temática, como espacio-tiempo, desde ahí parten mis ideas. Cuando yo hice “Dr. Mortis”, yo me dije: “quiero hacer un espectáculo que sea basado en el radioteatro”, pero la pregunta no pasaba por qué radioteatro, o de qué se va a tratar, no, sino que la pregunta era cómo iban a estar los actores, dónde, cómo iban a enfrentar al público, cuál iba a ser la visualidad. Ahora yo estoy trabajando en un examen con actores de la Chile y también me pasa eso todo el tiempo, en el fondo me cuesta ver la estructura hasta que no tengo claro el funcionamiento espacio-tiempo. Y, por el otro lado, eso yo lo percibí cuando empecé a dirigir en la Chile, lo que empecé a hacer en primer año. Siempre cuento la anécdota de que a mí me iba mal en actuación, porque me empezó a gustar armar escenas, imágenes escénicas, entonces dirigí un texto en primer año, después en segundo, dirigí un Víctor Jara y empecé a organizar encuentros de Calderón de la Barca, de Tennessee Williams, haciendo pequeñas cosas dentro de la escuela, siempre como directora. Y cuando pasé el ramo de Brecht algo se me abrió. Me empezó a interesar mucho lo que planteaba Brecht en cuanto al espectáculo, esto que fuera directo al espectador y con el espectador, activándolo. El problema es que Brecht sigue siendo dramático desde el punto de vista de la Performance, porque en el fondo no rompe una cuarta pared sino que la abre, pero no la traspasa. Igual me di cuenta que yo no quería hacer teatro de cámara, no quiero hacer teatro con temáticas muy específicas, quiero tratar temas universales, quiero hacer un teatro popular. Entonces, yo hoy día eso lo vinculo a la performance, veo que ahí están las semillas que me llevaron a donde estoy ahora. Ahí hice esa obra que se llama Dr. Mortis, en la que agarré un radioteatro, entrevisté a señores de la radio, me conseguí radioteatros antiguos, escogí el Dr. Mortis entre todos los que había, me comuniqué con el Dr. Mortis que vive en Argentina, me dio los derechos e hicimos este espectáculo que se llamó Dr. Mortis. Era un espectáculo en espacios no tradicionales donde lo que ocurría era que el radioteatro se hacía en vivo y nos fue súper bien porque el Dr. Mortis finalmente, es

un bien nacional, y eso es algo de lo que yo me di cuenta. El éxito de Dr. Mortis tuvo mucho que ver con eso. La idea era despertar el tema auditivo en el espectador, por eso nuestra compañía se llamaba Teatro-Sonoro. Entonces, pasaba que tú llegabas y veías que llegaban los actores de los años 50 tal cual como se había grabado en su momento, empieza la historia y de pronto, a medida que se iba desarrollando el tema ellos se iban transformando en los personajes de la historia, iban adoptando sus papeles, dejaban de lado el papel del actor del radioteatro para transformarse ya en el Dr. Mortis, en la criada, en el señor Torres, etc. Se iban cambiando los vestuarios hasta que al final todo quedaba en una exposición, en un teatro. Tuvimos muchas funciones, nos fue muy bien, mucha prensa. Aquí yo dirigía, no tenía ninguna intención de actuar porque siento que me traumé un poco en la escuela. Me fue bien en el egreso, pero porque agarré un personaje cómico, atiné que a mí no me servía el drama sino que lo mío era lo cómico, pero recién en cuarto año me di cuenta de eso. Después de esto hicimos 7 Pecados, con la misma compañía. Agarramos una ópera de Bertolt Brecht que se llama “Los siete pecados capitales” que es una ópera musicalizada que se trata de dos niñas que van en búsqueda de trabajo para construir una casa para su familia. Las niñas se llaman Ana y Ana que en el fondo son el mismo personaje. Nosotros traspasamos esto a Chile y eran dos telones que se iban dando vuelta e iban pasando por cada pecado capital. Estaban hechos en positivo y negativo y había una banda en vivo y cada pecado era un estilo musical, por lo que en realidad era un musical. Entonces al principio, para mí el audio era fundamental. Fue nuestro segundo trabajo que fue auto-producido, no ganamos el Fondart y fue súper complicado para la compañía. Lo hicimos en este espacio que era no tradicional, en el estacionamiento del galpón 7. Todo era a través de micrófonos, no había ningún texto que fuera dicho a capela, era todo en canto. Después vino la co-producción con el Teatro Camino, desde donde nos llamaron para hacer una versión del Quijote. Entonces Héctor Noguera vio Dr. Mortis y como le encantan los clásicos me pidió que escribiera una versión del Quijote y la dirigiera. La escribí, la redacté y la montamos. También era un musical, todo cantado. Lo que hicimos es que había un cancionero para el público entonces éste podía cantar las canciones en la obra. Entre medio de esto me llamó Muriel para hacer Maleza. Muriel es la directora de Maleza que trabajó con *stop-motion* y me dijo: “quiero que escribas parte del guion y que actúes”, y ahí fue la primera vez que me han llamado a actuar, y última hasta el momento. Entonces, este

también fue un montaje muy complejo. Todo el tema del *stop-motion* y cómo las actuaciones en vivo se conjugan. Yo tengo una participación de colaboración dramaturgica y actuación pero claramente, el proceso fue un trabajo colectivo, no es mi compañía, no es mi creación, yo participé de esto.

Después del Quijote que se estrenó en abril y luego Maleza en mayo, me fui en junio del 2006 a Londres. Me fui a Debon, es la zona Todnes que es un pueblo, y yo estuve en una escuela que se llama *Darton college of arts* que quedaba al lado, en un estado semi privado donde está esta escuela de arte contemporáneo y yo fui a estudiar un master que se llama *Divise Theatre* y que ya no existe. Lo interesante de este lugar es que era una escuela de artes, pero después todo cambió y no están todos los masters que antes había. Nosotros teníamos clases todos juntos. Cuando yo llego me empiezo a dar cuenta que estaba en un lugar que era muy contemporáneo. Que el teatro que yo entendía como teatro dramático con texto o con referencias como teatro artaudiano no existía, no se concebía el teatro de escena, sino que era concebido este tema del *Divise Theatre* que se define como un proceso de colaboración donde el grupo que se junta a crear observa su contexto, observa sus preguntas y comienza a generar material a partir del contexto en el que están. Terminan las jerarquías, no existe el director, todos trabajan en pos de lo mismo y luego se empiezan a designar roles pero todo esto con un *background* de muchos referentes y de todo lo que es la performance. Entonces ellos lo llamaban *Theatre Performance*, pero esto no estaba muy definido, no era que me lo explicaron, yo lo entendí ahí, por como hablaban mis compañeros. Ahí empecé a darme cuenta que estaba metida en esto. El proyecto que yo llevaba para desarrollar tenía todo un tema audiovisual y sonoro, yo venía con la inquietud de lo sonoro y del suspenso, tenía un gran fanatismo con Hitchcock y yo quería trabajar el suspenso en el teatro y mezclarlo con lo auditivo. Mi primer trabajo práctico fue eso. Y me empecé a adaptar a cómo se creaba en Londres. Todo era improvisación, metodología para crear material escénico, cuál es el punto de partida, cuáles son las estrategias y metodologías para generar un material. Puede ser una pregunta, un hecho histórico, una noticia. Entonces se trabaja mucho el pastiche, traer alguna escena de una película, o un texto que alguna vez dijimos, o algo que vimos en la obra de otro, el tema de la copia. Me empecé a dar cuenta que los artistas que me mostraban no eran actores de teatro, no hacían obras, sino que performance, un tema de autobiografía, y ahí yo empecé a entender. A mí

me gusta definir a la performance como un lente por el cual yo paso mi material, en el fondo yo puedo hacer Hamlet con el lente de la performance. La presencia viva del performer en copresencia con la audiencia, con los espectadores en este mismo espacio. Yo creo que eso es lo fundamental, y todas las metodologías escénicas de la performance teatral son mecanismos para hacernos recordar esta copresencia. Como yo lo he practicado tiene mucho que ver con el rol que le doy al espectador. Intento darle un rol dentro de lo que está sucediendo, activo, tu presencia, el que tú me estés mirando y hayas pagado por mirarme o decidido verme hace que yo exista, y yo te voy a estar recordando eso todo el rato, ¿cómo?: mediante mi presencia. Es un tema muy de ejecución, del cómo nos paramos. Nos paramos como anfitrionas que los recibimos y los invitamos a vivir una experiencia. Los invitamos a hacerse una pregunta. Está eso por un lado y por otro el tema de utilización del video como registro y video en vivo para traernos al momento actual. Uno desde el performer mismo y otro desde la media. El video es un referente, una referencia al trabajo que estamos haciendo ahora. En Home el video era una referencia, el video de Home validaba que nosotras estuviéramos hablando del hogar. Le da un anclaje, lo valida, porque fuimos extranjeras durante un año y nos sentimos así. En Asamblea y en MiFaMiLa hay otra utilización de la media. Porque en Asamblea nosotras salíamos a hacer un video al mismo tiempo mientras está la audiencia presente. La media está en absoluto conducto. En MiFaMiLa las escenas que se hacían de la performance estaban siendo grabadas al mismo tiempo que el público está sentado ahí. Esa utilización de media nos trae al presente, la otra no. Todo parte en Dartington, porque me pasan dos cosas, cuando ya abandono la idea del sonido hay dos cosas que me atrajeron, una el sitio específico, las obras que parten desde el espacio. Nosotras elegimos una pieza para hacer una performance, pero hacemos todo un estudio de esta pieza, toda la arqueología del espacio es la que nos da el material de trabajo. Cuando yo estipulo que mi performance es sobre la soledad o sobre las profesiones, elijo un espacio referente a esto, puede ser una oficina, o un hotel solo en la noche. Elijo el espacio en concordancia con la temática que estoy tratando. Todo esto porque cada vez que yo hablaba con mi tutor él me tiraba una tendencia. Todas las ideas que yo tenía ya existían. Estaba el tema de la duración. Todas estas ideas medias locas que yo tenía ya tenían una denominación, ya habían sido teorizadas en Inglaterra entonces me di cuenta que estaba metida en un contexto súper académico y nominado, lo cual no pasaba en Chile para nada.

Por eso yo siento que es tan difícil hablar en Chile de performance. No es una disciplina, pero hay una cantidad de teoría al respecto afuera, en Chile todavía es demasiado tentativo. Sergio Valenzuela muy amigo mío, hizo un trabajo que se llamaba Hombra donde las personas podían hablar y algunos lo criticaron mucho que cómo en una sala podía haber algo que no era teatro. Le denegaron una ventanilla abierta diciendo que no tenía suficiente experiencia y él tiene 30 años de hacer performance. Aquí no se valida la performance. A MiFaMiLa no fue ningún periodista, nadie nos hizo ni una nota de prensa, y es terrible porque tenemos una cantidad de público impresionante, la gente que sabe de estas cosas nos nombra, nosotros le presentamos nuestro trabajo a Roselee Goldberg, pero yo no tengo ninguna prensa para mostrar de MiFaMiLa. El medio valida lo tradicional todavía, no así el público y no así la gente más entendida. Lo que sí se valida es que eligen a alguien como a Manuela Infante y la suben. Ella es la elegida de la generación y ahí quedó. Y Manuela puede hacer cualquier cosa y eso queda. Eso es terrible, nosotras desde que llegamos a Chile lo hemos pasado pésimo, porque nunca más nos validaron, nunca nos llamó Santiago a mil. Entonces uno se resigna, todo llegará en su momento, yo haré lo mío. Nosotras aparecemos en la boca de la gente y en los libros y en algún tiempo más se validará. Es difícil y uno no quiere ir a pelear. Yo no necesito que nadie me valide, pero sí me gustaría tener dos notas de prensa a una obra que fueron mil personas a verla y a la gente le encantó. Esto también viene de esta sensación de que no están adquiridas las denominaciones de las líneas, aquí todavía no se ocupan, todavía es una cosa loca, rara. No está validado como género, ese es el tema. Aquí viene el tema del sitio específico, y después de los videos como registro de la vida. Me empiezo a meter mucho en la autobiografía, conozco a *Sophy Calle*, artista francesa que hace fotografía y escritura pero ella hace la performance durante su vida y luego la registra y eso es lo que presenta, o sea no es en vivo. Es un trabajo absolutamente de performance porque ella vive en eso, trabaja con su vida, es impresionante. Ella me llamó mucho la atención, entonces me voy en septiembre y vuelvo a fines de diciembre. Hablo con mi tutor de ver el tema del viaje y me fui grabando en el avión, volví, seguí hablando con él del tema del lugar de paso, del hotel, la estación de tren, el no lugar. Empecé a grabar y me fui a vivir a Londres y empiezo a grabar y un día llega Trinidad a vivir a mi casa y nos conocemos. Entre medio me doy cuenta que quiero hacer algo con el tema del hogar, porque estoy extrañando, ¿qué es el hogar? Esa es mi pregunta.

Ve *road-movies*, el tema del héroe que sale en busca de algo y vuelve o no vuelve, y empecé a trabajar con Trinidad y nos empezábamos a grabar, todo era posible material, hacíamos videos y videos y videos y nada más y de repente, nos preguntábamos qué es el hogar para ti. Nos dimos cuenta que teníamos que hacer de nuestras vidas arte, entonces tuvimos que bautizarnos, volver a nacer. Cada una buscó un nombre que nos hiciera sentido e hicimos una especie de muerte y nos bautizamos. Yo me llamé Laura y ella Marta. Esto más que nada por la idea de transformarnos en una persona que no fuéramos nosotras. No era un personaje sino que cuando nos preguntábamos quién es Laura y Marta es como una parte de nosotras exacerbada. Soy yo, no es otra, pero es un lugar de mí que es la artista, la que busca, la que se pregunta, la que anda registrando. Hay toda otra parte de mí que no es Laura, esa no se sube al escenario. Para mí la performance es mucho más presentativa, aunque se va jugando con los niveles de presentación y representación. La actuación sin matriz, cuando eres completamente tú y el ser un personaje. Yo en la performance voy transitando y puedo ir de uno a otro como quiera. *Forced Entertainment* como gran referente, compañía inglesa que trabaja hace 20 años. Trabajan mucho el tema de la audiencia, la actuación y la improvisación. Empecé a estudiarlos mucho, ellos son mi gran referente. Ellos trabajan mucho con las resistencias, el video, las preguntas, el uso de la media, etc. En Home sale el blog como proceso de creación. Tenemos dos páginas. Está todo el proceso de creación de Home. A partir de los posteos generábamos material. Decidimos hacer un viaje y encontramos que hay un lugar Lands End, el fin de la tierra en Inglaterra y viene el tema de que nos vamos en este viaje que no sabemos lo que es. Lo único que sabemos es que nos llamamos Laura y Marta, que nos vestimos iguales y nos conseguimos un auto. Vamos con una amiga que nos va grabando y que cada vez que estamos ahí somos Laura y Marta, estamos nosotras, pero estamos en constante búsqueda de encontrar material, vamos a ser nosotras pero sin dejar la creación, soy yo, pero soy yo la artista, la que está viajando 5 días. Hay momentos de descanso, pero es como entrar en otro tiempo, porque esos 5 días fueron una locura yo lo recuerdo como un sueño, fue súper fuerte. Esto nosotros le llamamos la experiencia, q son las que salimos a vivir durante el proceso de creación para generar la performance. Entonces hacemos esto, tenemos aproximadamente 30 cintas, 30 horas de grabación y tenemos dos meses para editarlo y tenemos que hacer una performance. Durante dos meses editábamos y ensayábamos

improvisando. Fijamos improvisando grabando, paramos, vemos el video, vemos lo que nos interesa tomamos nota y fijamos y luego repetimos. Pero como todo es siempre con la audiencia cuando llega la audiencia sucede otra cosa. Home en Inglaterra es otra cosa que acá en Chile. Acá hablamos distinto que allá. Allá nos fue súper bien. Hicimos este blog en el que preguntábamos a la gente las mismas preguntas que nos estábamos haciendo. Home tiene cuatro partes, la primera nuestra presentación, luego el final que es el final falso, la Trini colapsa porque ella no puede soportar que las cosas se terminen porque era su tema, pensando que las cosas se van a acabar que no puedes establecerte en ningún lugar. Luego hicimos el Boot Show que es una estupidez, pero es para mostrarnos. Tenemos un texto base para empezar, con diálogos entre Laura y Marta. Cuándo viene qué música, etc. Si por ejemplo, lo que funcionó fue Laura presenta a Marta, Marta presenta a Marta eso se fija. Hay cosas que quedan fijas para siempre y otras que cambian. Lo que encontramos es que elegimos una pregunta, por ejemplo, en el caso de asamblea el tiempo, qué es el tiempo. Nos sentamos en el living y tomamos té y conversamos, buscamos citas. Vamos a vivir una experiencia que tenga que ver con el tiempo, vamos al cementerio, al aeropuerto, hacemos experimentos temporales separadamente, cada una tiene esa tarea, yo me grabo en una pileta y experimento en la ciudad. Tenemos todo este material y decimos “ok ahora hagamos la performance”, en la que vamos a hablar del tiempo y la multitemporalidad. Entonces hagamos una asamblea donde todos pueden hablar. Entonces la gente tiene un asiento donde tiene una ampolleta que puede prender y apagar cuando quiera y un lápiz y papel. Entonces les vamos a dar las reglas, ustedes pueden o no pueden hacer esto, como es asamblea, etc. Esta escena se pone a prueba en el estreno y se va poniendo a prueba en cada ensayo, se va modificando, después si se probó y no funcionó se cambia para la próxima función. Después la multitemporalidad, cuando la hemos vivido. Cuando estamos de viaje y hablamos por skype con el pololo, y nos paramos y empezamos a hablar entre nosotras, improvisamos, nos grabamos, vemos el material y fijamos. Esto se ensaya de nuevo y se fija. Una vez que se fija se pone a prueba con el espectador. Después, le decimos que él puede hacer sus preguntas y le vamos a ir dando tiempo para que escriban la pregunta. Elegimos la pregunta de esta noche al azar. El público puede votar si le gusta o no. Nos vamos 10 minutos fuera del teatro y le ponemos *play* al video que editamos del aeropuerto y el cementerio. Entonces mientras nosotras corremos como locas con un guión, que en tal

minuto tenemos que llegar en 5 minutos a tal parte donde hay un estencil que dice silencio. Después otro punto de encuentro nos damos vuelta y nos cambiamos la cámara y después nos encontramos en tal lugar, tenemos un diálogo, entramos al café de julio, nos sentamos, llamamos a la asamblea, cómo está la asamblea, decimos los textos fijados a cámara, volvemos corriendo al teatro, retrocedemos y al mismo tiempo, proyectamos lo que acabamos de grabar, lo que hace la Trini y lo que hago yo. Lo cómico sucede entre yo y la Trini. A partir de *Forced Enterteitmen* y *Forced Quad* me encuentro mucho con el tema de la exposición, del fracaso del performer, lo cual viene del clown. Cuando el actor se saca toda su careta, su estructura de actor. El clown es como el referente antiguo, donde lo podemos encontrar en la historia del teatro. Tú te paras ahí a fracasar, a exponerte, y en la exposición encuentras el fracaso y el fracaso es el que te lleva a exponerte aún más. Es un poco el sentido del ridículo, es como esta cosa de “mírame, tu pagaste por mirarme, por mirar a otro ser humano haciendo una acción.” Me empieza a venir esa duda, por qué los seres humanos acceden a sentarse a ver a otro ser humano, cómo yo en el enganche hago que permanezca la atención, ahí surge lo cómico. Y lo que sucede con la Trini es que nuestras personalidades son súper distintas. La Trini es más seca, como más pesada. Yo trato de ser amable y con la otra seca chocan y generan risa, humor. Es complicado porque la poesía era súper dramática, y las temáticas no son cómicas, el tiempo, el hogar. La performance me abre un mundo de realidad, de cruda realidad, y la cruda realidad nunca es tan dramática, porque la realidad es muy compleja. Entonces, cuando yo enfrasco en la temática un drama por ejemplo, estoy cerrando las posibilidades a que mis espectadores compartan conmigo la experiencia, en cambio, si yo lo aligero ellos sienten... un poco de humor negro. Por ejemplo, en *MiFaMila* había una escena terrible de una familia completamente cuica en una resistencia de no pestañar y estaba el que hacía de nana que era un hombre que hacía de nano y hablaba todo su itinerario y el texto era súper cruel, pero la gente se mataba de la risa. Era la resistencia de decir los horarios y decir el nombre de la señora Keka. Y este pobre tipo, su vida era la familia que vivía en lo curro y cuando se iba no tenía nada que hacer. Después en la familia observada de menores recursos. Le regalan 8 regalos y los 7 eran colonias. Y todos gritándoles cochina cochina, hedionda, y todo así como descolocados viendo esto, ellos son capaces de reírse ellos de ellos mismos, pero estas minas directoras se los ponen para que se rían. Después el abuelo le mete la cara en la

torta de una manera macabra. Tiene que ver con que la vida es así y si uno no se lo toma así. Nada es tan grave y nada es tan light. En ese sentido no hay política en lo que nos pasa. Nos juntamos aquí a reflexionar sobre un montón de cosas que pasan que son tabú entre comillas. El tema es que queremos que el momento de la performance sea un momento vivido, reflexionado y para que sea así yo no pueda imponer ni una política, ni bandera ni discurso, sólo puedo mostrar realidades, realidades mías, de otros, reales, ficcionalizadas y luego cada uno se irá para la casa con lo que haya podido rescatar. No se evoca un momento otro, sino que este momento, y si lo estoy viviendo realmente, lo más probable es que pueda llorar y reír al mismo tiempo. Es el hacerse cargo del lugar en el que estamos. Nada puede fijarse porque el contexto cambia.

El otro trabajo que hicimos se llama Madam Butterfly que es un instructivo de acciones físicas. En un momento la actriz que entra debe ejecutar a Madam Butterfly de Sergio Valenzuela. Nosotras escogimos una parte en la que seguimos las indicaciones de Sergio que eran bastante abstractas, puras didascalias, y hacemos a esta Madam que recuerda su amor por la ciudad y que finalmente, decide suicidarse. Elegimos determinadas locaciones y nos fuimos a morir a un lugar que parece carretera. No tenemos idea de lo que va a pasar, grabamos y editamos. Siempre es el hecho de salir con algo, con una idea, ese es el rollo de la experiencia que nosotros tenemos.

En MiFaMila estuvimos tres meses trabajando con familias y trabajamos con una antropóloga que nos ayudaba. Luego, mil improvisaciones con los actores. Tres meses de improvisaciones. De rito, de autoexploración. Paramos de seleccionar material. Nos juntamos con la Trini y ponemos todo el material y ahí empezamos a cortar. Eso es. Y por otro lado está la composición de qué es lo que va a suceder a nivel del espectáculo. Yo lo primero que vi en MiFaMila fue que la gente iba a estar sentada en un comedor viendo una película. Es como el contenedor espacio-tiempo. Luego viene el pan, tomar once, el pan como aquello que une a todas las familias. Hicimos 3 improvisaciones donde cantábamos canciones. La gente se moría de la risa y les dábamos marraqueta con mantequilla. Eso es lo que pasa con los trabajos que hacemos con la Trini, tú puedes analizar las obras después y hacer el tremendo análisis, pero en el minuto en que lo hicimos no teníamos idea. Ahora se puede hacer todo un análisis de por qué cada material está ahí, pero nosotras nunca nos

preguntábamos por qué. ¿Qué es la carpa?, uno se podría preguntar. Es la no casa, es la casa ambulante, no tienes una raíz si tienes carpa, lo que es fundamental en Home. La carpa es el elemento en que tú entras y te puedes olvidar de tus recuerdos. ¿Y qué es lo que te hace saber que tienes un hogar? Es la memoria. Así nace este *workshop* que tiene que ver con el olvidar y recordar. Es un juego de niños. *Not even a game anymore*. Es como, juguemos a un juego como cuando éramos niños donde estábamos muy involucrados con el juego, pero si de repente llegaba un elemento externo y nos olvidábamos del juego daba lo mismo, y por ahí también entra el humor. Esto en el sentido de que no es tan terrible abandonar el personaje, no es tan terrible abandonar el juego, y ese es el grado de compromiso y de descompromiso que hay.

Camille: ¿Cómo vives lo directorial en la performance?

Paula: En Home, en Asamblea y en Madam Butterfly es igual. Somos las dos creando y componiendo al mismo tiempo. El tema de director lo viví más cuando hicimos el egreso de la Finis Terrae y la UPLA, o cuando hago los talleres, pero en el fondo lo que yo hago es poner a prueba las mismas metodologías desde la dirección. Es una poética performática teatral.

Camille: ¿Por qué sigue siendo teatro para ti?

Paula: Yo hago performance-teatral. Pero por ejemplo, hicimos otro trabajo que es Once, en el SCL. Lo trajimos de MiFaMila y lo que hicimos fue instalar un living comedor en el museo donde tú cuando ibas a ver el museo veías los videos de la familia que habíamos grabado tomando once. Los sábados hacíamos performance en vivo, invitábamos a una familia a tomar once al museo. Estábamos afuera del espacio dando estadísticas sobre las familias chilenas. Mientras, ellos tomaban once en el living. Después, ellos pasaban al living, planteaban alguna actividad familiar que ellos tenían y ahí entrábamos nosotros y conversábamos. Ahí el público transitaba. Yo creo que el teatro es hacer el pacto de sentarse durante un período de tiempo específico a mirarte. Si el tipo puede ir o venir. El teatro se da cuando hay espacio para el espectador. Si no se le entregas un espacio al espectador para estar ahí, ya no es teatro o performance-teatral. Porque hay elementos del teatro como el tema de la representación, el tránsito que hacemos. Y porque hay mucha

relación con la audiencia. Si nos diera lo mismo, yo podría decir que quizás no estoy haciendo teatro. Yo creo que por eso sigue siendo teatro, por la importancia y la relación que generamos con la audiencia, el querer que ellos vivan la misma experiencia que nosotras lo hace teatro. Es un acto comunicativo en clave de diálogo activo, eso es teatro. Muchas veces la performance muestra una acción y se va y la gente mira y opina, pero aquí hay un “hola, siéntate, mira, te quiero hablar de esto y quiero que lo compartamos”, lo que en el fondo es lo mismo que hace el teatro tradicional, “hola te quiero contar la historia de fuente ovejuna y etc.” En *Forced Entertainment* está el tema del actor y de las metodologías de la creación y en *Gob Squad* el tema de la audiencia y del video. Cuando vimos la obra *Room Service* alucinamos porque eso era lo que queríamos hacer. Siempre les damos té a los espectadores, porque nosotras trabajamos tomando té. Eso también tiene que ver con la autobiografía, en el mismo sorbo que te estás tomando está todo lo que hemos hecho.

Camille: ¿Cuál es tu objetivo para este año?

Paula: Es todo un camino y ya nos estamos empezando a hacer otras preguntas. El objetivo de este año es escribir, las dos queremos sacar un texto creativo, vivido desde una experiencia. Ella en su residencia en Berlín y yo donde esté. El punto de confluencia ya está más o menos visto, pero va a cambiar. Vamos a escribir textos a partir de estudios de campo. Yo voy a trabajar con la temática de las relaciones a distancia con cartas. Ella con las canciones que ha dedicado la gente. A partir de la acumulación de material de las experiencias vividas haré algo. No sé muy bien qué voy a hacer, pero todo esto parte porque tengo una relación a distancia. La sensación de querer estar con alguien y no poder hacerlo. Ahora, en junio, quiero hacer la performance, estoy en un working progress. Ahora también, está dándonos vuelta el tema de trabajar con personas que no sean actores porque nos interesa la espontaneidad.

Camille: ¿Cuál es la importancia del cuerpo presente? ¿Por qué se re-significa el cuerpo?

Paula: Uno, está la noción de cuerpo como tal, que esa noción yo creo que la he desarrollado mucho más en la docencia con los actores y dos, está el tema de la presencia corporal. La presencia tiene que ver con este tema de la exposición que es el cuerpo expuesto, y eso solamente se logra en la medida en que haya una resistencia. Si yo elijo

jugar, por ejemplo, en MiFaMiLa en la que tengo el rol de la hermana menor de la familia, esté lo que esté haciendo soy Laura. Pero aquí, claramente, todos mis actos están dirigidos hacia una corporalidad que tiene que ver con la hiperkinesis, la exposición de un show o un canto o un baile, durante toda la performance tengo que tener claro que mi cuerpo debe estar resistiendo ese tipo de acciones, y en la resistencia ocurre el paso del umbral de lo conocido o del tiempo límite. Esto porque en la resistencia hay tiempo limitado, no tiempo límite, hay un despojo de cualquier tipo de pretensión y ahí aparece la presencia, la exposición y el ridículo, perder la autoimagen, perder la compostura. A partir de las situaciones se va olvidando una autoimagen, una compostura, es como una entrega, es una fidelidad a la exposición, lo cual se ve desde el cuerpo expuesto. Hay una parte en Home en que bailo desnuda cantando Rapanui y en verdad da pena el nivel de exposición de la persona, lo cual genera risa y pudor. Entonces, lo que hacen inmediatamente ahí es confiar en mí, porque es tanto lo que les estoy dando, que cómo no nos van a dar su confianza viendo el ridículo que estamos haciendo. Los lados más oscuros, ataques de pánico, llantos, risas, esa es la exposición. Más que el ridículo es una pérdida completa del pudor. Lograr que el otro te valide, confíe en ti, te entregue su confianza, que crea en ti como persona, no como personaje. La diferencia entre hacer creer y provocar creencia de la que habla Schejner. Lo primero son aquellas obras que separan la vida del arte y las segundas, son fundir la vida con el arte. Lo que yo hago al exponerme sin pudor es que creas en mi como performer, no en mi representación. Si después te hago una representación vas a creer en mí representándote, no en mi representación.

Yo como artista creo que es más importante enseñarlo, porque creo que desde la enseñanza y la academia de la performance teatral se va a validar el trabajo dentro del medio. Y de hacerlo, para mí la importancia real está en el espectador, en generar un espectáculo en donde se viva una experiencia y no se vea una obra. Que vengan a compartir una pregunta, a tomarse un té. Se pierde un poco la jerarquía. Queremos olvidarnos de esas reglas del teatro, como que me tengo que quedar todo el rato o tengo que apagar el celular. Uno de los comentarios que más hemos recibido de las personas es que les parece muy bueno que cualquier persona puede venir a ver nuestras obras. Es lo que ocurre con Laura y Marta, que la gente siente que puede ir la tía, la mamá, la abuela, etc. Hay una ampliación de audiencia

porque se les trata como seres humanos, porque queremos validar la experiencia humana, no la experiencia teatral.

También nos interesó mucho el concepto de Maturana. El tema de conocer el conocer, del abandono de las certezas, de los acuerdos invisibles de las personas, de la biología del amar, lo cual se integró mucho en nosotras. Hubo toda una búsqueda de validar el espectador y el derecho humano. Nos auto-ponemos en jaque todo el tiempo, abrimos espacios para que durante la performance el espectador pregunte a los artistas qué están haciendo o por qué. En Asamblea, por ejemplo, la gente se abrió al diálogo. Es poner en riesgo, porque cuando haces hablar al espectador corres un riesgo gigante, y ahí hemos entrado en hartas disyuntivas. En la segunda versión de Asamblea no hacíamos hablar al público, ahí vamos viendo, dónde está el límite del riesgo. Nunca dar nada por terminado, es uno de nuestros lemas, porque nunca está terminada la obra. Por ejemplo, cuando estrenamos MiFaMila hubo un terremoto en Chile, entonces ese hecho no podíamos pasarlo por alto. Hay que ir agarrando lo que está pasando, el contexto es fundamental. Entonces, obviamente entra todo el tema de cuando tengamos hijos y seamos mamás obviamente vamos a hacer obras de maternidad. Eso yo creo que es lo que nos hace quedarnos acá, porque yo no sé si podría hacer teatro convencional. Al cruzar el teatro con lo que me está pasando, la motivación me llena la vida porque es la misma vida, entonces tengo material toda la vida. En este sentido Sophy Calle es fundamental.